

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL  
(IPPUR)



**(ARTE) E (CIDADE): AÇÃO CULTURAL E  
INTERVENÇÃO EFÉMERA**

ADRIANA GOMES DO NASCIMENTO

RIO DE JANEIRO  
2009

ADRIANA GOMES DO NASCIMENTO

**(ARTE) E (CIDADE): AÇÃO CULTURAL E INTERVENÇÃO  
EFÊMERA**

Tese apresentada ao Instituto de Pesquisa e  
Planejamento Urbano e Regional da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

ORIENTADOR:  
PROF<sup>a</sup>.DR<sup>a</sup>. ANA CLARA TORRES RIBEIRO

Rio de Janeiro  
2009

N244a Nascimento, Adriana Gomes do.  
(Arte) e (cidade) : ação cultural e intervenção efêmera /  
Adriana Gomes do Nascimento. – 2009.  
357 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Ana Clara Torres Ribeiro.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2009.  
Bibliografia: f. 277-282.

1. Arte e sociedade. 2. Cidades na arquitetura.  
3. Espaços públicos. I. Ribeiro, Ana Clara Torres. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. III. Título.

CDD: 306.47

ADRIANA GOMES DO NASCIMENTO

**(ARTE) E (CIDADE): AÇÃO CULTURAL E INTERVENÇÃO  
EFÉMERA**

Aprovação em:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Clara Torres Ribeiro (Orientadora)  
Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Robert Moses Pechman  
Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Margareth Aparecida da Silva Pereira  
Doutora em História pela École des Hautes Études em Sciences Sociales

---

Prof. Dr. Milton Machado da Silva  
Phd em Fine Arts pela Goldsmiths College University of London

---

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno  
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **RESUMO**

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **(arte) e (cidade): Ação Cultural e Intervenção Efêmera.** Rio de Janeiro: 2009. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Essa tese trata-se de um mapeamento realizado segundo uma orientação multidisciplinar, a partir da análise da ação cultural e da intervenção efêmera, implicadas nos nexos entre (arte) e (cidade).

Procurando situar a discussão da (arte) e da (cidade) contemporâneas a partir de rupturas epistemológicas ocorridas em ambas, seja por posicionamento ideológico, teórico e/ou disciplinar, organizamos a estrutura da tese a partir de três vertentes: Ação, Espaço e Tempo e organizada em quatro partes: Método em Questão, Tempo-Espaço, Espaço-Tempo e Ação-Espaço-Tempo.

Nossa escolha teórica funda-se num primeiro momento na *ação humana*, através dos seguintes referenciais: o humanismo, o existencialismo, o situacionismo, a sociologia, a antropologia e a etnografia, além do estruturalismo e da produção prático-teórica das disciplinas oriundas da (arte), incluindo a arquitetura e, consequentemente, a (cidade).

O debate que atravessa a noção de cultura, seja através da reflexão da ação ou do que se entende por política, foi buscado em diferentes bases documentais, incluindo debates sobre Arte e Arquitetura, desde posicionamentos teóricos e políticos internos a cada um desses campos disciplinares quanto da criação das câmaras setoriais no Ministério da Cultura e no Ministério das Cidades, aliado a outros acontecimentos políticos e artísticos na contemporaneidade, no Brasil e em outros lugares.

O Tempo-Espaço procura colocar em evidência o recorte temporal da tese – da modernidade à contemporaneidade - incluindo, a relação entre o discurso a questão da linguagem, atingindo finalmente a discussão sobre o efêmero, a não ou curta duração *versus* permanência, na e da relação entre passado/ presente/ futuro,

A partir da noção Espaço-Tempo procuramos orientar alguns sentidos, movimentos e dimensões necessárias para o entendimento da (arte) e da (cidade) ora em debate, seja teórica formal, humana e/ ou epistemológica, auxiliando na construção e na estruturação de nosso discurso.

A partir do conceito *mestiço* de ação-espacotempo procuramos introduzir cronologicamente, alguns de nossos estudos de caso práticos - como nossa participação num projeto na França, seguido da organização de um debate em forma de seminário internacional, com o tema: intervenções efêmeras em contextos urbanos.

Palavras-Chave: Arte; Cidade; Arquitetura; ação cultural; intervenção efêmera.

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **(arte) e (cidade): Ação Cultural e Intervenção Efêmera.** Rio de Janeiro: 2009. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

This research follows a multidisciplinary approach based on the analyses of cultural events and ephemeral intervention both working on the nexus between art and city.

This way, architecture is seen as bonding link between art and city once that it establishes a sapacio-temporal connection based on its long lasting historical presence.

The ephemeral is here analysed based on the articulation of the notion of the way, on movement, difference and experience, in connection with field expansion, implication, hybrids, context and diffusion

The theoretical approach was based on the study of the human action analysing the following themes of: humanism, existentialism, situationism, sociology, anthropology and ethnography. It was also taken in consideration notion on structuralism and practical-theoretical production on art including architecture and subsequently the city

The debate on the notion of culture includes reflections about action and what can be understood as politics, it was based on several documentary elements that include Art and Architecture archives, the documents on the Creation of sectoral chambers of the Culture Ministry as well as the Cities Ministry and on other artistic and political contemporary events in Brazil and other parts of the world

Finally this research also includes the analyses of debates and events in which the author participated or organised on the theme of the ephemeral, the first in France followed by a seminar by the name "Ephemeral Interventions in Urban contexts" in Rio de Janeiro, Brasil.

Keywords: Art; City; Architecture; Cultural Action; Ephemeral Intervention.

## **RESUME**

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **(arte) e (cidade): Ação Cultural e Intervenção Efêmera.** Rio de Janeiro: 2009. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

La recherche que nous presentons dans ce travail c'etait organisée vers une orientation multidisciplinaire en faison des analyses de l'action culturelle et de l'intervention éphémère dans les sens entre (art) et (ville). Tout au debut nous travaillons sur l'architecture, historiquement edifié, dans l'espace-temps.

Pour remettre le theme de l'action nous avont utilisé la notion *mode* situé dans le movement, la difference et l'expérience avec d'autres notions comme: champs ampliée, implication, hybridus, context et diffusion. La choix theorique c'etait fait a partir de la notion de l'action humaine suivi d'autres references: l'humanisme, l'existencialisme, le situationisme et les productions pratique-theoriques du champ de l'(art), avec l'architecture et la (ville).

Le debat de la notion de culture passe travers la reflexion de l'action et du politique en regardant de differents documents, inclus de l'Art et de l'Architecture -, de la création des nouveaux secteur dans le Ministère de la Culture et aussi le Ministère des Villes, avec d'autres actions politiques et artistiques dans la contemporaneité au Brésil e d'autres lieux.

A partir des cas pratiques e de la discussion du éphémére, nous presentons notre participation dans une evenement en France et aussi dans l'organizartion d'un seminaire, sur le thème : interventions éphémères dans des contextes urbains.

Mots-clefs: Art, Ville, Architecture, Action Culturelle, Intervention Éphémère.

## **RESUMEN**

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **(arte) e (cidade): Ação Cultural e Intervenção Efêmera.** Rio de Janeiro: 2009. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta investigación fue realizada según orientación multidisciplinar, a partir del análisis de la acción cultural y de la intervención efímera, involucradas en la relación (arte) y (ciudad). Como congruencia entre (arte) y (ciudad) encontramos en la arquitectura, una relación espacial-temporal históricamente construída.

Al tratar de la acción buscamos articular la noción de modo, como base en el movimiento, en la diferencia y en la experiencia, aliada a otras como: ampliación del campo, implicancia, híbrido, contexto y difusión. Nuestra elección teórica se fundó en la noción humana, a través de referencias en: el humanismo, el existencialismo, el situacionismo, la antropología y la etnografía, además de la producción práctica-teórica de las disciplinas oriundas del (arte), incluyendo la arquitectura y consecuentemente, la (ciudad).

El debate que atraviesa la noción de cultura, sea a través de la reflexión de la acción, sea a través de lo que se entiende por política, fue buscado en diferentes bases documentales, incluyendo un levantamiento sobre Arte y Arquitectura, de la creación de sectores en el Ministerio de Cultura y en el Ministerio de las Ciudades, aliado a otros acontecimientos políticos y artísticos en la contemporaneidad, en Brasil y en otros lugares.

Partiendo de la discusión sobre lo efímero presentamos estudios de caso prácticos, com nuestra participación em un projeto en Francia, seguido de la organización de um debate en forma de seminario, con lo tema: intervenciones efímeras en contextos urbanos.

Palavras-Chave: Arte; Ciudad; Arquitectura; Acción cultural; Intervencion efémera.

# SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	xi
APRESENTAÇÃO.....	01
<b>PARTE 1 – MÉTODO EM QUESTÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>CAPÍTULO1 – ANTECEDENTES DA AÇÃO: O SER E A CULTURA.....</b>	<b>01</b>
1.1 – SITUANDO A AÇÃO E A POLÍTICA ACERCA DA CULTURA.....	13
A obra.....	19
A ação no <i>espaço-tempo</i> .....	25
1.2 – RECORTE EPSTEMOLÓGICO (CONJUNTO CONCEITUAL) A RESPEITO DA AÇÃO E DO MODO EM (ARTE) E (CIDADE).....	29
1.3 IMPLICAÇÕES CONJUNTURAIS DO <i>EVENTO</i> .....	38
1.4 POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO E REPRODUÇÃO: O HÍBRIDO, O MÚLTIPLA E O MESTIÇO.....	40
1.5. AÇÃO ENQUANTO <i>MODO</i> (ETNO-HISTÓRICO, EMPÍRICO-TEÓRICO, PROGRESSIVO-REGRESSIVO).....	43
Modos de ver, ouvir, sentir, fazer, criticar, analisar: movimentos do espaço/ corpo/ pensamento.....	53
1.6. <i>MODO</i> : MOVIMENTO, EXPERIÊNCIA E DIFERENÇA.....	60
Considerações acerca do movimento.....	62
De experiências e experimentos.....	65
Diferença: entre trabalho e obra ou quando o trabalho vira obra.....	68
1.7. OUTRO MODO DE AGIR: INTERVENÇÃO.....	73
1.8 TENTATIVAS DE DELIMITAÇÃO DO OBJETO.....	79
<b>PARTE 2 – TEMPO-ESPAÇO.....</b>	<b>88</b>
<b>CAPÍTULO 2 – MODERNIDADE NAS ARTES: RELAÇÃO BRASIL-MUNDO OCIDENTAL.....</b>	<b>89</b>
2.1 PASSAGENS TEMPO-ESPACIAIS DE (ARTE) E (CIDADE) NO MOVIMENTO MODERNO BRASILEIRO .....	90
2.2 IGUAL-DIFERENTE: EXPERIÊNCIAS DO SITUACIONISMO E DO TEAM X FACE AO MOVIMENTO MODERNO .....	97
2.3 MODERNIDADE INCONCLUSA: <i>RUPTURAS E EXPERIMENTAÇÕES. NEM         TOTALMENTE PÓS, NEM TOTALMENTE MODERNO</i> .....	99

<b>CAPÍTULO 3 – SITUANDO A AÇÃO E APOLÍTICA CULTURAL EM (ARTE) E (CIDADE).....</b>	103
3.1 OBSERVANDO LACUNAS INSTITUCIONALIZADAS.....	111
<b>CAPÍTULO 4 – 1972 MARCO DO PÓS-MODERNIDADE PARA QUEM, CARA PÁLIDA? OU ALGUMAS RELAÇÕES (PÓS) MODERNAS NA CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO URBANO.....</b>	118
4.1 SOBRE A LENTIDÃO: EM DIREÇÃO E SENTIDO À CULTURA.....	121
4.2 SOBRE TEMPOS DE APROXIMAÇÃO: A EXPERIÊNCIA E O OLHAR DO OUTRO ACERCA DOS PROBLEMAS URBANOS.....	125
4.3 PANORAMA SOBRE A CÚPULA: MOVIMENTO DO PENSAMENTO, ESTRUTURA E LINGUAGEM.....	127
A cúpula por Argan, Derrida e Eisenman.....	132
.....Abó	
badas escalonadas: arquitetura, linguagem e expressão .....	140
<b>CAPÍTULO 5 – EXPOSIÇÃO: LUGAR DO CORPO, LUGAR DA CULTURA .....</b>	142
5.1 EXPOSIÇÃO: A IMAGEM COMO DOCUMENTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA.....	148
<b>CAPÍTULO 6 – O EFÉMERO E O EVENTO.....</b>	154
6.1 CONSIDERAÇÕES E ASSOCIAÇÕES ACERCA DO EFÉMERO.....	157
6.2 O EFÉMERO NA CONTEMPORANEIDADE: POLÍTICA, (ARTE) E (CIDADE).....	161
6.3 INTERVENÇÃO EFÉMERA.....	163
<b>PARTE 3 – ESPAÇO-TEMPO .....</b>	166
<b>CAPÍTULO 7 – ENTRE (ARTE) E (CIDADE).....</b>	167
7.1 ESPAÇOS E SENTIDOS: DA (ARTE) EM DIREÇÃO À ARQUITETURA.....	169
Sobre ambiente, instalação, interferência e intervenção.....	173
7.2 ESPAÇOS E SENTIDOS: DA ARQUITETURA EM DIREÇÃO (ARTE) .....	177
Das práticas, sobre e superpostas .....	179
7.3 LOCAL E GLOBAL EM TRÂNSITO OU AINDA DA ARTE EM DIREÇÃO À CIDADE (AO URBANISMO E AO PLANEJAMENTO URBANO).....	186
Mobilidade e Itinerância.....	182
7.4 EMBATE SOBRE PERMANÊNCIA E/OU TRANSITORIEDADE EM (ARTE) E (CIDADE) .....	194
.....Outr o posicionamento e movimentação cultural .....	206
7.5 OUTRAS LEITURAS DO ESPAÇO NA CONTEMPORANEIDADE: SOBRE O APARENTE INACABADO .....	213

7.6 SOBRE-POSIÇÃO: A LINGUAGEM, OS DISCURSOS E AS FORMAS DE INTERVENÇÃO EFÊMERA.....	216
<b>PARTE 4 – AÇÃO-ESPAÇO-TEMPO .....</b>	<b>224</b>
<b>CAPÍTULO 8 – AQUILO QUE ESTÁ E NÃO ESTÁ. QUASE. É, QUESTÕES.</b>	
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A EFEMERIDADE .....	225
8.2 PARÊNTESE: CASO OU ACASO?.....	226
<i>O Workshop</i> .....	232
8.3 ESPAÇO DE DEBATE, TEMPO PARA ELABORAÇÃO DE UM DISCURSO: SEMINÁRIO DE INTERVENÇÕES EFÊMERAS EM CONTEXTOS URBANOS.....	240
Polêmica: Instrumental ou Institucional? .....	241
De volta à programação do seminário .....	243
Desdobramentos .....	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	252
REFERÊNCIAS .....	258
ANEXO A: GLOSSÁRIO.....	265
ANEXO B: CRONOLOGIA.....	270

## **LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1	ESQUEMA ESTRUTURAL DO PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DO MAPA DA TESE.....	07
FIGURA 2	COCA-COLA, SÉRIE CIRCUITOS IDEOLÓGICOS, CILDO MEIRELES, 1970.....	47
FIGURA 3	ILUSTRAÇÃO TURBILHÃO - <i>ENTONNOIR TOURBILLONNAIRE</i> , 1971.....	60
FIGURA 4	FLAVIO DE CARVALHO COM TRAJE DE VERÃO, NAS RUAS DO CENTRO DA CIDADE DE SÃO PAULO, EM 1957.....	68
FIGURA 5	SALTO NO VAZIO, YVES KLEIN, 1960.....	74
FIGURA 6	MAPA DA ÁREA CONHECIDA COMO MARVILA, NA CIDADE DE LISBOA EM PORTUGAL.....	82
FIGURA 7	TRABALHO DA SÉRIE <i>TIPO-CAIXA</i> DO ARTISTA LEONARDO .....	107
FIGURA 8	MANIFESTO PERIFÉRICO, “FOME ZERO CULTURAL”, 2006 .....	117
FIGURA 9	TAPEÇARIA DE BAYEUX, SÉCULO X.....	128
FIGURA 10	CATEDRAL DE SANTA MARIA DEL FIORE, FLORENÇA, ITÁLIA.....	129
FIGURA 11	CAMINHANDO, FITA DE MOEBIUS, LYgia CLARK, 1969.....	139
FIGURA 12	OPERA DE SIDNEY, NA AUSTRÁLIA, PROJETO DE JORN UTZON DE 1957.....	141
FIGURA 13	FOLDER DA EX-POSIÇÃO DE CARLOS VERGARA, MAM-RJ, 1972.....	146
FIGURA 14	PLANTA DISPOSIÇÃO DA EX-POSIÇÃO DE CARLOS VERGARA, MAM-RJ, 1972.....	148
FIGURA 16	GRAVEL PIT, BAS PRINCEN, 2004.....	150
FIGURA 17	IGUAL-DIFERENTE, CACIQUE DE RAMOS, POR CARLOS VERGARA, 1970.....	151
FIGURA 18	IMAGEM SOBREPOSTA, CACIQUE DE RAMOS, POR CARLOS VERGARA, 1970....	152
FIGURA 19	<i>WALKING A LINE IN PERU</i> , PROJETO DE RICHARD LONG, 1972 .....	
FIGURA 20	DIAGRAMA DO CAMPO AMPLIADO, ROSALIND KRAUSS, DÉCADA DE 1980.....	61
FIGURA 21	PAINÉIS DE CARLOS VERGARA, LOJAS VARIG, DÉCADA DE 1970.....	181
FIGURA 22	PAINEL DE ATHOS BULCÃO, BRASÍLIA, 1966.....	182
FIGURA 23	PLACE DES TERRAUX, PROJETO DE DANIEL BUREN, FRANÇA , 1994.....	184
FIGURA 24	DETALHE, PLACE DES TERRAUX, PROJETO DE DANIEL BUREN,1994.....	185
FIGURA 25	SPLITING, GORDON MATTA-CLARK, 1974.....	191
FIGURA 26	DETALHE DE SPLITING DE GORDON MATTA-CLARK, 1974.....	192
FIGURA 27	MOBILE ART, ZAHA HADID, 2004.....	194
FIGURA 28	PROJETO DE VITO ACCONCI, ARTE/CIDADE, SÃO PAULO, 2003.....	203
FIGURA 29	MERA VISTA POINT, PROJETO DE DIAS&RIEDWEG, A/C, 2003 .....	204
FIGURA 30	MERA VISTA POINT, PROJETO DE DIAS&RIEDWEG, 2002.....	205
FIGURA 31	CARTAZ DO LISBOA CAPITAL DO NADA, 2001.....	208
FIGURA 32	PALAIS DE TOKIO, PROJETO DE INTERVENÇÃO, 2001.....	216
FIGURA 33	FOTO AÉREA DE DIEPPE COM A MARCAÇÃO DA EXPOSIÇÃO-PERCURSO.....	226
FIGURA 34	MAPA GRÁFICO DA EXPOSIÇÃO PERCURSO. POSIÇÃO DOS ARTISTAS .....	230
FIGURA 35	PROJETO DE WU MALI (TAIWAN).....	231
FIGURA 36	PROJETO DE EMA SHERCLIFF (INGLATERRA).....	233
FIGURA 37	INSTALAÇÃO DE JORDAN GEIGER.....	234

FIGURA 38	EVOLUÇÃO URBANA DE DIEPPE .....	237
FIGURA 39	MESA DO SEMINÁRIO INTERVENÇÕES EFÊMERAS EM CONTEXTOS URBANOS.	243
FIGURA 40	FARMÁCIA BALDIA, PROJETO DE CARLOS VERGARA, ARTE/CIDADE, 1997.....	247

## **AGRADECIMENTOS**

Abro os meus agradecimentos a todos aqueles que cruzaram o meu caminho. De alguma maneira, estou certa, contribuíram à sua e à minha maneira para que eu fosse quem sou hoje. Estou ciente daqueles que incentivaram sem reservas o meu crescimento e a posição que ocupo, não no mundo real, mas no das idéias. Não que um seja melhor do que o outro, mas sobre tudo porque o inseparável é infinitamente mais potente.

Comecei a escrever este texto antes mesmo de ver meu primeiro capítulo concluído. Como se este retorno ao que é realmente o início fosse um ritual de abertura, um momento de retribuição, se é que se pode retribuir sabedoria compartilhada, generosidade e leveza de espírito.

Com cuidado procurei oferecer uma *ordem*, não de grandeza, pois todos foram imensos, mas de temporariedade e temporalidade em minha vida, do mais atual para o mais ancião.

Ao Benedito Fernando Moreira, que me fez voltar a sonhar colorido e Samuel, meu primogênito.

Ao IPPUR, por ter me recebido nesta casa de tantos budas.

A Ana Clara Torres Ribeiro. Por sua clareza. Não haveria expressão mais apropriada.

Aos mestres Frederico Araujo, Robert Moses Pechman, Tamara Egler, Rainer Randolph, Jorge Natal, Luiz Cesar Queiroz, Carlos Vainer, Pedro Abramo, Luciana Lago.

Aos colegas de turma e amigos, Thais de Bantunchinda sempre, Adalton, Mônica e Sol, Denise, Marco Aurélio, Wagner, Paulo Henrique, em especial à Maria de Lourdes Araujo, e cada um por sua grandeza.

Ao Prourb, por ter me proporcionado a convivência com pessoas como Denise Pinheiro Machado, Lilian Fessler Vaz, Paola Berenstein Jacques (atualmente na UFBA), Carmen Silveira, Flávio Ferreira, Professor Segre, Kós, Eduardo Vasconcellos, Flávia de Faria, dentre outras, como os inesquecíveis encontros com Margareth Pereira, comigo mesma e com o mundo, numa outra dimensão, contribuindo ainda mais para a busca das minhas verdades, antes e depois do convênio de cooperação internacional CAPES/ COFECUB realizado entre instituições brasileiras a FAU-UFBA, IPPUR, PROURB) e o CNRS, Université de Bordeaux.

Rodrigo Amim.

Adriana Maria da Silva.

Marcelo e Beatriz Spinelli.

A Glória Ferreira, Milton Machado, Luis Camillo Osorio, Ronald Duarte, Romano, Márcia Baldissara, Leonardo Videla, Beatriz Veneu, Bruno de Carvalho, amigos, críticos e artistas.

Ao Henri-Pierre Jeudy, Sophie Brossais, Clarissa Moreira, Clewton do Nascimento, Grasiella Ventura, Sérgio Magalhães, Guilherme Bueno, Alice Mallet, Marc Armangaud, Petter Stromsted, Anders Christiansen, Marcelo Paintavigna, Patrícia Couto, Kátia Sento Mello, Eduardo Oliveira Rosa e Karin, Renata Bartolomeo, Marcelo Piantavigna, Cristiane e Caio Ceppo, Lucia Moura, Vanessa Saad e inúmeras vezes à Daniela Brasil.

Ao Carlos Fernando Andrade, Ana Lúcia, ao IAB.

Alexandra Suprani, Thiago Monteiro, Bruno de Carvalho, Enrico.

Ao Xico Chaves, Nelson Ricardo Martins, Fabiana de Moraes, Kátia Guerra, Jocelino, Ana Paula, Lisiâne, Eliane Longo e Eliane Bastos, Sandro, Ivan Pascarelli, pelos meses de pesquisa em campo na FUNARTE, Centro de Artes Visuais/ Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça.

A toda equipe que participou da organização, produção e apresentação de trabalhos no Seminário Internacional de Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos: Alexandra Suprani, Thiago Montano, Enrico, Bruno de Carvalho, Silvia Costanti, Naoko Takahashi, Benedito Fernando Moreira, Kátia Guerra, pela crença.

A pessoas e instituições que me *receberam* na cidade do Rio de Janeiro: Flávia de Faria, Paula Terra, Carlos Vergara, Paulo Sérgio Duarte, Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Universidade Estácio de Sá.

Ao Cadu Nunes Ferreira, João Goldberg, Carlos Murdoch, Adriana Figueiredo, Luis Felipe Machado, Sueley Wiesz, João Pedro Backheuser, Pedro Rivera, Paulo Vidal, Gustavo Martins, demais professores, alunos e funcionários do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Estácio de Sá.

Valdo Felinto e sua ilustre família.

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCCAMP, sem a formação que naquele momento, e que lá tive, estou certa de que não poderia ser o que sou. Minhas tutoras Ivone Salgado e Maria Lúcia Martins Refinetti, e professores como Silvana Rubino Barbosa, Sophia Telles, Abílio Guerra, Marcos Togñon, Maíque, Wilson Mariana, Wilson Caracol e toda a rede de pessoas daquele período de ação no PET/ CAPES, no Centro Acadêmico, na Federação Nacional de Estudantes de Arquitetura (FNEA) e no COLEA (Conselho Latinoamericano de Estudantes de Arquitetura), incluindo amigos como Flávio Coddou, Adriano Tomitão Canas, Daniel Raizer, Alessandra Spagnol, Marise Vitale Cardoso, Débora Sanches, Adriana Moreira, Antonio Estefan, Paula Abud Maeztu, Ricardo Oliveros, Edgard Gouveia Jr., entre outros inestimáveis da FAU-Santos e do TIBÁ, como Valdo Felinto, Johan e Rose Van Lenghen.

Ao Luis Paulo Baravelli.

Aos amigos e presentes em meu cotidiano: Jorge Carvalho, Fabiano Morais, Michele Soltosky, Lucia, Ana Cristina Oliveira, Adriana Zattar, Licurgo, Luana, Yassir, Loreto Searle e Branquinha, ao Toro (meu fiel escudeiro) e todos os vizinhos próximos, desta comunidade adorável, em plena cidade do Rio de Janeiro.

Adriana Maria e Marcelo Werner da Silva

Aos queridos de longa data: Marcelo Werner da Silva, Clarissa da Costa Moreira, Elizabeth Porto e família, Raul Bueno, Washington Fajardo, Erika Yamashita.

Ao meu pai, minha mãe, minhas *duplas-mães* Vó Maria e Tia Ana, meus irmãos Beto, Ale, André, Diogo e Ricardo; Vó Neguita, tios e tias, Ana Maria, D. Iolanda; às cunhadas Simone, Juliana; minhas afilhadas Iara, Priscilla, Acácia e Marina; às primas Daniela Pineli, Léa Afonso Torres, Roberta Mancini Nascimento, Eliane Negrão, Maria Valentina, Sandra Martins Gomes dentre tantas queridas, primos e familiares, dos mais doces aos mais ácidos, sem distinção em afeto e respeito.

Instituições: Biblioteca da FAU-USP, do IPPUR, Fundação Bienal de São Paulo, Maison des Sciences de l'Homme, CNRS, Biblioteca Malaquais, Kandinsky, B. Nacionale de France, Mediathéque de Dieppe.

A todos. Vou seguir procurando retribuir à altura.

Adriana NASCIMENTO

## **DEDICATÓRIA**

Aos mestres, à memória de minha mãe e de minha Vó Maria,  
ao meu pai, ao Fer e ao Samuel, por terem me ensinado a  
sonhar colorido.

*De todas as virtudes, a coragem é sem dúvida a mais universalmente admirada. Fato raro, o prestígio que desfruta parece não depender nem da sociedade, nem das épocas, e quase nada dos indivíduos. Em toda parte a covardia é desprezada; em toda a parte a bravura é estimada. As formas podem variar, claro, assim como os conteúdos: cada civilização tem seus medos, cada civilização suas coragens. Mas o que não varia, ou quase não varia, é que a coragem, como capacidade de superar o medo, vale mais que a covardia ou a poltronice, que ao medo se entregam. A coragem é a virtude dos heróis; e quem não admira os heróis?*

*Essa universalidade, porém, não prova nada, seria até suspeita. O que é universalmente admirado o é, portanto, também pelos maus e pelos imbecis. São eles tão bons juízes assim? Além do mais, admiramos também a beleza, que não é uma virtude; e muitos desprezam a docura, que o é. O fato de a moral ser universalizável, em seu princípio, não prova que ela seja universal em seu sucesso. A virtude não é um espetáculo e não lhe importam os aplausos.*

*Sobretudo, a coragem pode servir para tudo, para o bem como para o mal, e não alteraria a natureza deste ou daquele. Maldade corajosa é maldade. Fanatismo corajoso é fanatismo. Essa coragem – a coragem para o mal, no mal – também é uma virtude? Parece difícil achar que sim. Ainda que se possa admirar em alguma coisa a coragem de um assassino ou de um SS, em que isso os faz virtuosos? Um pouco mais covardes, teriam feito menos mal. O que é essa virtude que pode servir para o pior? O que é esse valor que parece indiferente aos valores?*

*“A coragem não é uma virtude”, dizia Voltaire, “mas uma qualidade comum aos celerados e aos grandes homens.” Uma excelência, pois, mas que não seria em si, nem moral nem immoral. O mesmo se dá com a inteligência ou a força, também elas admiradas, também elas ambíguas (podem servir tanto ao mal como ao bem) e, por isso, moralmente indiferentes. No entanto, não estou muito certo de que a coragem não signifique mais.*

*(...)*

A Coragem, In *Pequeno Tratado da Grandes Virtudes*, SP: Editora Martins Fontes, 1995, p. 51-52.

## Apresentação

De acordo com o título, há duas chaves centrais nesta tese: a ação cultural e a intervenção efêmera, implicadas nos nexos entre arte e cidade. Mas não se trata de qualquer cidade ou dela inteira. O mesmo ocorre com a arte. Não se trata nem da Arte e sua história, mas de estórias, “como quer Gombrich”<sup>1</sup> (1983).

Nossa tentativa é de apresentar ambas, ação cultural e intervenção efêmera, através das vertentes (arte) e (cidade), não como totalidades, mas através de recortes ou de parênteses, ou seja, situando espacialmente aquilo que, para nós, é delas relevante, certas estórias e daquilo que tange interesses e olhares absolutamente parciais: de diferentes *modos*<sup>2</sup>.

Ao dizermos da ação é imprescindível esclarecer que essa a qual nos referimos, por ser cultural, abrange o ser plural, múltiplo<sup>3</sup> e não individual, apenas. Essa noção plural, numa sociedade urbana cada vez mais pulverizada e individualizada pode, muitas vezes, permanecer oculta, esquecida e mesmo ser apagada. No entanto pode ser evidenciada por movimentos, experiências e diferenças que ao se posicionarem em face de condições predominantes e existentes aparecem como extraordinárias e mesmo como representativas de subculturas, já que ainda talvez não predominem na cena contemporânea.

Nesse sentido definimos que a *ação cultural* como base do gesto humano é aquela que realiza e que torna prática as idéias. A ação se distingue da atividade no sentido de que a primeira implica em sentido, em subjetivação de condições objetivas. Sem precisar ou mesmo definir *cultura*, dada a abrangência e trabalho imensamente desenvolvido por diversos autores e disciplinas em distintos continentes, a base utilizada na tese buscou recursos na arquitetura e urbanismo, na história da arte, na literatura, na matemática, na sociologia, na filosofia e na antropologia social, cujos referenciais humanísticos procuramos evidenciar e não ocultar no processo de produção humana, dado que é a cultura que *orienta* múltiplas decisões, escolhas, seleções e produções.

E numa referência a essas orientações – de decisão, escolha, seleção e produção-, as dispusemos em relação ao *sentido* dado à ação do homem. Hannah Arendt (2002: 20-21), em nota sobre um dos enunciados de Aristóteles, cita elementos indispensáveis ao *status de homem livre*: inviolabilidade pessoal, liberdade na atividade econômica e direito de ir e vir,

<sup>1</sup> Milton Machado afirma que a tradução correta do livro escrito por E.H.Gombrich História da Arte, deveria ser Estória da Arte, cujo título original é *The Story of Art* e, não, *History*.

<sup>2</sup> O *modo* é na tese tratado como um dos conceitos que fundam a discussão da ação.

<sup>3</sup> Alan Badiou, em o Ser e o Evento ao apresentar a Teoria do Sujeito diz do ser, *enquanto ser*, como um múltiplo (1996 [1988]:15).

mas por vontade própria e temporariamente. Ser escravo significa, então, a ausência dessas condições. Face tal ausência, não há, portanto, nem liberdade e nem ação.

A relação entre liberdade e ação, como expressão e dimensão da política, nos parece pertinente para tratar da (arte) e da (cidade) em suas manifestações contemporâneas, isolada e simultaneamente, enquanto intervenção efêmera e/ou ação cultural.

Em geral a ação cultural está associada à institucionalização por seu caráter mais amplo do que a intervenção, no entanto pode se fazer valer a partir de uma intervenção ou mesmo de várias, e mesmo o seu contrário<sup>4</sup>, a intervenção apropriar-se do espaço cultural para a ação, inclusive questionando e re-situando o seu papel.

Nesse sentido a *intervenção efêmera* pode atualizar e/ ou enfatizar possibilidades da ação no espaço-tempo sem que dela resulte, necessariamente, permanência, transcendendo a idéia de campo disciplinar, abrindo o diálogo para operações dialéticas. Essa transcendência diz respeito às relações arte/arquitetura/cidade e/ ou arte/lugar/cidade, e extrapola limites técnicos podendo atingir a *cidadania* e os *direitos humanos*<sup>5</sup>.

O desafio deste trabalho é o de propor parâmetros para uma análise crítica de (arte) + (cidade) e algumas referências teórico-conceituais necessárias à apreensão de seus vínculos, atribuindo importância ao efêmero e estabelecendo limites e contribuições das disciplinas envolvidas na questão do pensamento e não apenas do desenvolvimento, mas naquele do envolvimento do urbano<sup>6</sup>, em todas as suas dimensões.

Da dificuldade em delimitar (arte) e (cidade) ou arte-cidade e, assim, onde começam-terminam uma, outra e ambas, dado que cada vez mais se fundem, ainda que temporária, provisória e permanentemente em muitas e nenhuma, decorre a extração e a redução, ao mesmo tempo, de noções como *espaço*<sup>7</sup> e *lugar*<sup>8</sup>, especialmente num enfoque de

---

<sup>4</sup> A intervenção Swiss, Swiss Democracy do Artista suíço Thomas Hirschhorn, ocorrida em Paris, no ano de 2005 pode exemplificar uma dessas possibilidades. O trabalho de arte (intervenção efêmera) do artista suíço atua não apenas no lugar onde a obra ocorre, mas transforma as dimensões do papel de uma instituição como a que a recebeu: Centre Culturel Suisse. O foco de sua atuação vai para além do trabalho de arte em si em direção à uma ampla discussão sobre a democracia tratando, dentre outras questões, as relativas à outras noções como a exclusão, o preconceito e a repressão aos estrangeiros em solo suíço.

<sup>5</sup> Vide *A Invenção dos Direitos Humanos*, Lynn Hunt publicado pela Cia das Letras, 2009.

<sup>6</sup> Conceito apresentado por Thais de Bhantuchinda Portela em sua tese de doutorado defendida no IPPUR, em julho de 2007.

<sup>7</sup> *Espaço*: em arquitetura é o resultado formal do projeto que o gera. Em arte é o resultado da formalização de imagens, ambientes, lugares, instalações, intervenções e interferências. Em cidade está relacionado a diferentes escalas, do lugar à rua, ao bairro, à zona, à área. Teoricamente diz da localização epistemológica em relação às disciplinas e suas fronteiras, e ainda se ocorre como conceito ou como categoria. Pode se dizer que sem o espaço não há situação.

<sup>8</sup> *Lugar*: é onde o homem se situa, localiza, age e não apenas ocupa. Se não há situação não há lugar. E segundo Milton Santos (1996, p. 34-39), o lugar é a oportunidade para o evento.

planejamento urbano e regional, e sem as quais dificilmente o homem pode situar-se, localizar-se ou mesmo agir.

Como veremos adiante, uma de nossas preocupações iniciais era buscar como diferentes sentidos da ação cultural vieram sendo construídas na atualidade, naquilo que diz respeito à arte e à cidade, incluindo a *arquitetura* e/ ou a *arte contemporânea*<sup>9</sup> como intervalo (entre) uma e outra. Procuramos, para isso, analisar os discursos publicados em livros, catálogos e revistas especializadas em Arte e Arquitetura - nacionais e estrangeiros - e o tratamento dado à relação entre estes campos disciplinares, bem como os meios de *difusão* de algumas destas ações.

Por outro lado a busca sobre o entendimento e amplitude da *intervenção* enquanto instrumento de ação também nos pareceu importante para alcançarmos o sentido da efemeridade aqui proposto, sobretudo ao encontrarmos este conceito atrelado à arte (incluindo a arquitetura) e à cidade.

Quanto à abrangência das intervenções analisadas, cabe acrescentar que a (arte) ao ampliar cada vez mais suas fronteiras em direção a outros campos disciplinares e práticas sociais, entrelaça sentidos, e, consequentemente formas, integrando as disciplinas que lidam com questões estéticas, ainda que com diferenças entre ambas; diferenças que são por um lado fundamentais (a busca de autonomia disciplinar da arquitetura enquanto saber técnico) e, por outro, cada vez mais tênues (representações que, eventualmente, atingem a duração na própria arquitetura).

A (arte) da qual se fala dizemos que é aquela desenvolvida a partir do movimento moderno e que, por volta dos anos 1950/ 1960, que sai literalmente para as ruas em oposição àquela arte de museu ou de galeria, cuja problemática se refere à *arte no meio urbano*, às instalações, às práticas *in situ*, derivadas em alguns casos do pensamento literário, da poesia, do existencialismo e do situacionismo<sup>10</sup>, indo ao encontro da vida cotidiana e do público.

Pensamos a (cidade) como espaço, lugar ou região<sup>11</sup> concebida pelo homem, tanto em sua materialidade física quanto afetiva e emocional, como aquela que faz sentido para cada

---

<sup>9</sup> Arte contemporânea é toda arte produzida na atualidade, claro com as devidas *negociações* e *discursos* ao seu respeito. Anne Cauquelin (1992: 9) ao discorrer sobre a arte contemporânea trata dela como parte da teoria ou do teórico em arte, como atividade que construindo, transforma ou modela o campo sem, no entanto torna-la (arte) mais visível ou mais compreensível.

<sup>10</sup> A amplitude de problemáticas artísticas é elaborada de modo bastante completo na publicação Grupos, Movimentos e Tendências publicado pela École Nationale Supérieure des Beaux- Arts, em 1990 e revisada em 2001.

<sup>11</sup> Para *região* trouxemos a abordagem geográfica oferecida por Milton Santos (1996: 35) sobre a qual os conceitos devem espor o seu tempo. E, em se tratando de contemporaneidade ou, como querem alguns, pós-modernidade a região diz respeito a uma “coerência funcional que a distingue de outras entidades, vizinhas ou

indivíduo e suas ações. Se não faz sentido em nenhuma dessas dimensões então não é cidade, não pode haver ação e nem tampouco (arte).

Em (cidade) a arquitetura e arte contemporânea também aparecem, já que tanto uma quanto a outra não podem ser sem a cidade, pois são, podem e/ou deveriam ser ações urbanas. Arquitetura e arte contemporânea entram, portanto, na tese como *locus* reflexivo e lugar coincidente tanto em (arte) como em (cidade), como ação e também intervenção. Serão analisadas diante da relação entre materialidade e desmaterialização, seja como consequência da *degradação*, da *obsolescência* ou do desejo de sua *quase-desaparição*, seja pela ruptura de suas formas tradicionais e/ou da diluição de suas circunstâncias<sup>12</sup>.

Na tese não há tentativa em se definir o que seja arquitetura, mas de recortá-la. O recorte que propomos leva em consideração a arquitetura como um acontecimento e por vezes até mesmo como um evento, sobretudo a partir do advento da modernidade, com ênfase no chamado período de transição entre modernidade e pós-modernidade. Entendemos a arquitetura como disciplina que se abre num imenso leque. Há arquiteturas, no plural, advindas de escolas, vertentes, estilos, exigência, rigor, ignorância, intuição, afeto, podendo ainda ser permanentes e/ ou efêmeras.

Do mesmo modo que a *arquitetura*, a *arte contemporânea* deve ser conjugada no plural. As tentativas de definição variam muito e dizem de rupturas epistemológicas, ao longo do tempo, na Arte e na História da Arte. O que recortamos na arte contemporânea é a reflexão sobre a ação em sua relação direta com a cidade. Para melhor esclarecer a ênfase dada é a do mesmo período – semelhante – ao da arquitetura, dada a tentativa de diálogo, e na transição modernidade/ pós-modernidade.

Cabe ressaltar a pluralidade e as linhas de atuação evidenciadas: intervenção, instalação, ambiente, interferência e *in situ*, também permanentes e/ ou efêmeras.

Em relação à sua abrangência trata-se de público e não de massa. Muitas das *obras* e/ou trabalhos de arte, surgidos desde aquele período (desde os anos de 1950/ 1960) posicionam-se criticamente frente a políticas identitárias, ao mercado da arte, à institucionalização – privada – e, ao mesmo tempo, aos processos excludentes da globalização. Como resistência, obras de arte são tanto confrontadas com a estrutura comunicacional do mercado quanto acabam por se tornar parte dela, como **regra** (CAUQUELIN, 1992: 124-125).

---

11. O fato de ter vida curta não muda a definição do recorte territorial”, podendo se transformar permanentemente.

<sup>12</sup> Advinda da matemática, essa noção diz da Teoria dos Conjuntos.

E onde ocorrem tais intervenções? Dentro, fora, em lugares, em não-lugares, em áreas degradadas<sup>13</sup> como vazios urbanos e áreas obsoletas? Qual o sentido? Quais as relações entre essas áreas urbanas e a arte contemporânea que desde os anos 1950/ 1960 parecem estar intimamente entrelaçadas?

Creio ser importante esclarecer nossa tentativa de *implicação* na escolha do tema desenvolvido, já que intervenção é ação antes de qualquer outra coisa. Depende, assim, tanto de escolhas quanto de decisões para *ser* realizada, ainda que a realização esteja atrelada à noção de finitude e/ ou de materialidade, e, simultaneamente, à de fugacidade: a imaterialidade e o efêmero.

Se a ação é completamente fugaz, *ação* e *efemeridade* podem aqui ser consideradas sinônimas. Porém, ao associarmos *cultura* e *intervenção* a tais noções-chaves, torna-se possível refletir sobre sentidos do contemporâneo, mesmo que as semelhanças entre noções não desapareçam. Ainda que haja controvérsias a esse respeito é nessa direção que procuramos desenvolver uma análise acerca da intervenção em suas diferentes formas, desiguais ou diferentes, pois entendemos que a intervenção possibilita a atualização no e do espaço-tempo real ou virtual.

Numa interpretação superficial ou imediata, poderia ser reconhecida então, certa contradição, ou mesmo antagonismo, entre aquilo que é *efêmero* e aquilo que é *cultura*, mas ambos são, indubitavelmente, frutos da ação do sujeito.

E ação cultural não seria uma redundância? Afinal, *cultura* reitera *ação...* Frente a esse desafio conceitual, acreditamos que não seja o caso de destacar diferenças entre intervenção efêmera e ação cultural e, sim, de aproximar seus sentidos para entendermos onde é que começa uma e termina a outra e mais, onde é que seus sentidos podem *ser* congruentes, já que frutos de práticas com origens diversas.

Foi nossa escolha de método apresentar uma trajetória na qual diferentes debates se entrecruzam com diversas (outras) *estórias* que, por terem sido parte de nossa vivência, serão trazidas à luz como *experiência*<sup>14</sup>. Se há originalidade, ela encontra-se em questões anteriormente não formuladas, incluindo o debate que atravessa a noção de cultura, seja através da reflexão da ação, seja através do que se entende por política.

---

<sup>13</sup> A discussão sobre a Degradação Urbana, desenvolvida em nossa dissertação de mestrado trouxe uma série de análises acerca da questão, das formas e modos de abordá-la, apontando como possível desdobramento leituras sobre sua relação com a arte e com a cidade.

<sup>14</sup> A experiência como questão irrefutável do ser foi adotada na tese com o sentido de verdade parcial, ou ainda, como outro olhar. Seja própria ou de outro, ao ser levada em conta pode a orientar ou servir de parâmetro para a ação.

Ao abordar as determinações da ação cultural Teixeira Coelho (2001: 21 e 16) coloca em questão o próprio entendimento de cultura e os processos que podem distanciá-la de sua essência, apontando para a diferença entre ação e fabricação – também apresentada por outros autores (Arendt, 1972; Santos, 1996) -: “Cultura é o que move o indivíduo, o grupo, para longe da indiferença, da indistinção; é uma construção, que só pode se proceder pela diferenciação. Seu oposto é a **diluição**.<sup>15</sup>” (Grifo nosso)

No entanto, compreendemos que, assim como a *diferença*<sup>15</sup> e a distinção, a diluição daquilo que muitas vezes é considerado como tradição, pode ser considerada como ruptura, se não cultural, de outra natureza, como a ruptura da disciplina ou dos códigos da educação formal.

Por outro lado, o reconhecimento da diferença e da distinção propicia outras abordagens das condições da vida urbana, estimulando tentativas de ruptura com o pré-estabelecido, através de ações que visam à permanência e/ou transitoriedade, incluindo as efêmeras.

A intervenção, portanto, como ação extra-ordinária, modifica condições existentes, através do que chamamos de *desregulação*<sup>16</sup> e/ ou *interação*<sup>17</sup>, produzida pela manifestação, manutenção e/ ou possibilidade de determinadas ações. Dizemos desregulação, porque ao ser apreendida por outras esferas resistentes ou autonomizadas do Estado, a ação extraordinária preenche lacunas criadas por ausência *política*. No Brasil, talvez, isso revele momentos de *readaptação* e/ou de questionamento sócio-cultural mais amplo e radical. Por outro lado a interação abre-se enquanto oportunidade em permanente construção.

Quanto à duração, as intervenções podem ser por curto ou longo espaço de tempo, efêmeras ou duradouras, expressando abordagens recentes do descartamento e da preservação de materialidades e imaterialidades. Segundo Buci-Glucksman (2003), a própria mundialização aproximaria sentidos outrora opostos, contribuindo para outras apreensões do espaço e do tempo (em permanente processo de transformação).

---

<sup>15</sup> Apresentada teoricamente por Derrida em *A Escritura e a Diferença* o conceito de diferença situa parâmetros antagônicos como possibilidade para a existência. A diferença aparece na tese enquanto instrumento que evidencia pontos de vista distintos sobre temas e/ ou conceitos semelhantes e/ ou congruentes, tratando de sua co-presença horizontal e/ ou de *teleação* vertical (Moles, 1974; Santos, 1996).

<sup>16</sup> Essa noção foi orientada por leituras relativas aos neokeynesianos, analisada sob o ponto de vista da regulação pelo Estado – em aula do professor Jorge Natal (IPPUR) e da sugestão oferecida pelo editorial da publicação *Temporary Urban Spaces. Concepts for the use of city spaces* (2006) – Espaços Urbanos Temporários. Conceitos para o uso de espaços na/ da cidade -, como outro modo de regulação e não apenas para a sua desestruturação.

<sup>17</sup> Milton Santos (1996) ao referir-se ao lugar recorre à interação como mediação simbólica e como atividade comunicacional. Já o trabalho seria uma atividade racional em relação a um fim.

Entendemos que a arte e a arquitetura contemporâneas, ao serem difundidas como ações extraordinárias e como intervenções, podem ser expressas também como estéticas, como éticas e emoções urbanas.

As relações entre a arte e o conhecimento edificado, e entre (arte) e (cidade) são historicamente construídas e, no entanto somente alguns historiadores da arte escreveram a este respeito. René Huygues (historiador francês), Giulio Carlo Argan (historiador italiano) e Rosalyn Deutsche (historiadora norte-americana), Françoise Choay (historiadora francesa) foram adotados, nesta tese, como referência na abordagem de tais relações. Não apenas a história, mas também a geografia nos orientou em nossos estudos e leituras contribuindo em muito para alguns de nossos questionamentos e sistematizações, inclusive cronologicamente, na produção daquilo que denominamos como *mapa* da tese.

Foi a partir da relação ação x espaço x tempo que montamos o *mapa* estrutural da tese.

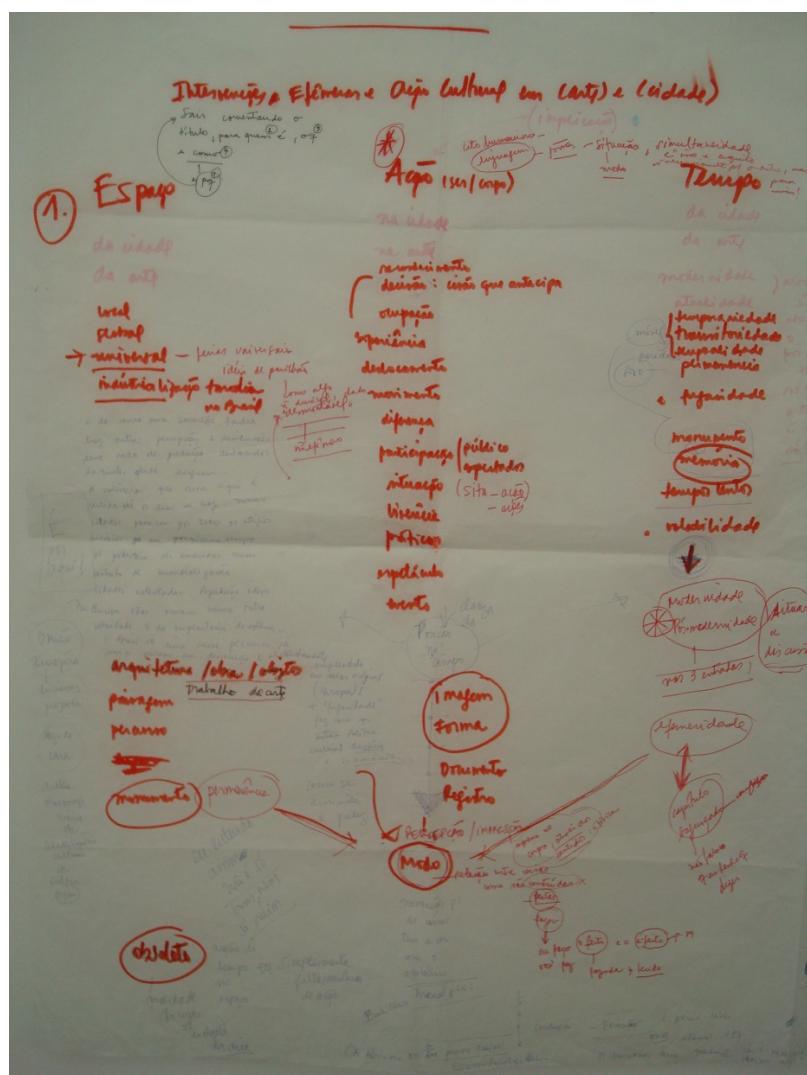


Figura 1 Esquema estrutural do processo de desenvolvimento do *mapa* da tese.

Num segundo momento a estrutura da tese foi transformada e organizada em quatro partes: 1. Método em questão, 2. **Tempo-Espaço**, 3. **Espaço-Tempo**, 4. **Ação-Espaço-Tempo**; posteriormente comentados em Considerações Finais. Cada um dos três elementos – tempo, espaço e ação - aparecem simultaneamente com os outros dois, evidenciados pelo sentido oferecido a cada uma das partes por aquilo que é pertinente para a compreensão das questões envolvidas em cada uma delas e aos capítulos que compõem a tese.

A evidência oferecida a cada parte também está relacionada à ênfase dada aos períodos analisados pela tese e seus espaços, na modernidade e na pós-modernidade, estando o tempo em direção ao espaço e o espaço em direção ao tempo, seja por conquistas ou perdas em (arte) e (cidade).

A primeira parte da tese introduz o método em questão, apresentando o suporte e o referencial teórico que nos conduziu ao desenvolvimento e elaboração desse trabalho, incluindo tentativas de recorte do objeto a ser estudado.

A interrelação entre o *ser* e a *cultura* abre o debate. E, nesse sentido, a ação enquanto *modo*, como aquilo que antecede a forma, o tipo ou o padrão, relaciona-se diretamente à vivência e tem papel orientador sobre questões que lidam com outras noções como: o *movimento*, a *experiência* e a *diferença*.

A segunda parte do mapa foi estruturada tendo como ênfase o *tempo-espac*o, seja de apropriação de certos discursos e debates disciplinares sobre temáticas congruentes como as conceituais, as político-culturais, de intervenções propriamente ditas, em especial as efêmeras.

O tempo-espac surge através de sua inerente circunstância multidimensional, desde o discurso até a sua real existência material ou simbólica. A partir da idéia da cúpula encontramos consonâncias entre discursos disciplinares, linguagens e modos de expressão que iluminados por um debate teórico e prático, ou ainda, prático-teórico - advindo ou não do humanismo e sob diferentes pontos de vista: clássico ou renascentista, novo ou moderno, pós-moderno ou contemporâneo - a temos não apenas como figura metafórica e/ ou simbólica, mas também como lugar e mesmo objeto.

Outras figuras aparecem nesta parte como a noção de *exposição*, não menos dispensável a respeito de sua dimensão tempo-espacial. Partindo de leituras sobre a relevância de categorias como essa e suas qualidades apresentamos uma breve leitura teórica que nos serve de base para situarmos algumas exposições no panorama mundial e nacional, referenciando alguns lugares que situados temporalmente e localizados em certos equipamentos urbanos e culturais permitiram uma análise um pouco mais precisa sobre a relação entre (arte) e (cidade), a política e, sobretudo, a ação cultural.

Fruto de diferentes conteúdos técnicos-científicos-informacionais estes espaços configuram lugares com distintas densidades, mais ou menos ativos, que se se ocultam em essência, não o podem em sua existência (Santos, 1996).

A terceira parte é situada pelo *espaço-tempo*, por aquilo que o envolve e pelo intervalo existente entre (arte) e (cidade). Ao levantarmos conjuntos de ações que procuram delimitar e demonstrar a expansão de campos disciplinares sugerimos sentidos a algumas leituras que procuram contribuir para o movimento do pensamento e o reconhecimento de algumas imagens congruentes em (arte) e (cidade), e em ambos os sentidos.

A última - e quarta - parte da tese trata da *ação-espaço-tempo* e tem foco central num método etnográfico utilizado sob a premissa dialética, teórica e prática.

Através de dois relatos, o primeiro sobre o evento francês *Lê temps d'une Marée* – enquanto ação - em direção à arte e à cidade -, o segundo sobre o seminário organizado com o tema *Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos* – por nós organizado em 2006 como pressuposto teórico e de debate apresentado inicialmente no projeto de tese, quando de nossa entrada no doutorado -, evidenciamos a implicação sugerida na leitura do tema, a partir do *modo* e da vivência nesses acontecimentos, que políticos e artísticos, e em diferentes lugares e, portanto em diferentes culturas, ofereceram contribuições inestimáveis ao desenvolvimento da tese.

Como anexo seguem dois arquivos: o primeiro, um breve glossário que nos auxiliou no desenvolvimento de conceitos e noções; o segundo, uma tentativa de compilação cronológica de fatos e acontecimentos artísticos, políticos e sociais. Ambos contemplados, de algum modo, no corpo do texto da tese.

Nessa tese buscamos alguma elucidação a respeito de *diferentes* posições existentes convivendo no mesmo campo da cultura, seja com orientações e direções num mesmo sentido ou não, seja pensando a sociedade e/ou alguns pequenos (elites) ou grandes grupos (bebês, crianças, jovens, de menores<sup>18</sup>, adultos, idosos, deficientes, marginalizados, artistas, proletários) e não apenas com a preocupação de classificar os acontecimentos – enquanto instituição, não-instituição, poder público, empresas, fundações, associações, ONGs, coletivos - utilizados como referencial empírico e teórico de pesquisa.

---

<sup>18</sup> Ao tratarmos de público e de participação, pensamos incluir o termo “de menor”, por ser pejorativamente utilizado como classificador de marginais, bandidos, trombadinhas e assaltantes. Para o termo “de menor” deveriam ser incluídos todos aqueles sob a responsabilidade dos pais (menores de 18 anos), independente de classe social, cor e/ou credo. Se a responsabilidade pelos menores é dos pais, o dever da orientação cultural, também o é. Mas como orientar, se há parca, distorcida ou ausência de orientação? Caberia à educação formal, e não familiar, essa tarefa? Sem respostas muito claras, esta seria outra indagação a respeito das condições culturais observadas em ruas vivenciadas de diferentes cidades e em distintas realidades e experiências locais.

Entendemos que a relação entre espaço e cultura não pode ser separada da relação entre questões subjetivas e objetivas e, portanto do desejo, do afeto e da emoção atrelados tanto à história e as “estória”, quanto ao presente e ao futuro.

## **PARTE 1: MÉTODO EM QUESTÃO**

## **1. Antecedentes da *ação*: o ser e a cultura**

A primeira coisa que nos vem em mente ao tratarmos de ação é sua qualidade e não sua quantidade. Outra das questões pertinentes ao tema da ação diz respeito a quem se refere, tanto daquele que a gera, quanto dos que a recebem. Como dissemos na apresentação, quando dizemos da ação pensamos o coletivo e não apenas o indivíduo ou o individual, pois a presença é o fundamento da ação e só ocorre em relação a outras presenças.

Segundo Sartre (1967: 67), "O devir é produzido pelo homem com sua presença". Para Lefévre (1995: 12), "O pensamento move-se no tempo, mas inscreve-se no espaço". Associando teoria e prática, elaboração e realização, essas citações dizem da completude humana e da orientação para a idéia de projeto, de projeção como ação que não se completa caso não haja presença e, ainda, do movimento do corpo associado ao do pensamento.

Há o corpo implicado em ato-arte-obra, a presença em movimento, em ação para além da dimensão espaço-temporal (SANTOS, 1999).

Ao tratar de suas próprias experiências, quando diz da importância do movimento do corpo na construção da reflexão e, sobretudo, da consciência da própria ação e dos gestos, recorremos também a Nietzsche.

Em "Ecce Homo", esse autor (1995:38) enfatiza, numa crítica, a ação do corpo no espaço, como dito anteriormente:

Ficar sentado o menor tempo possível; não dar crença ao pensamento nascido ao ar livre, de movimentos livres – no qual também os músculos não festejam. Todos os preconceitos vêm das vísceras. – A vida sedentária – já o disse antes – eis o verdadeiro pecado contra o santo espírito.

A presença e o movimento do corpo como partes fundamentais no processo de conhecimento é trazida a tona por vários outros pensadores que relacionam movimento do corpo e movimento do pensamento com a dimensão cultural, chave para se pensar a ação consciente e, sobretudo, presente.

Sartre ao dizer que "o devir se faz pelo homem com sua presença", se coloca em questão – existencialista -, na busca de uma ação que condizesse com sua posição, independente de ser a de um intelectual, antes de tudo, humana e crítica.

Em "Lógica Dialética/ Lógica Formal" Lefévre (1995: 98) trata com a mesma importância o movimento do pensamento associado ao movimento do corpo, ao falar do absoluto e do relativo.

Cada verdade atingida é relativa; mas o conjunto das verdades atingidas e determinadas como relativas faz parte do conhecimento objetivo absoluto. Também aqui devemos encarar o pensamento vivo, em movimento, envolvendo seu passado, suas conquistas, seus instrumentos, todos os seus momentos situados **cada qual em seu devido lugar**, cada qual com seu alcance e seus limites – e dirigindo-se, a partir desse movimento em seu conjunto, no sentido da verdade. (Grifo do autor).

A dimensão cultural, ao abranger práticas relativas e movimentos que envolvem situações e lugares específicos, nega ações e intervenções como diferenças ou exclusões, assimilando-as como semelhanças, ou ainda como iguais e diferentes, simultaneamente, como momentos de um movimento maior, no qual são consideradas partes de um processo. Assim, a dimensão cultural pode orientar sentidos em direção à construção de sensos críticos.

Realizar e agir, como ações, designam movimento. Se a *obra*, como a compreendemos, é fruto da ação, esta não pode ser analisada diferente de um ato e nem sem a observação crítica dos processos que a originaram.

Ao tratarmos da (arte), a relação enfatizada diz da produção artística e arquitetônica e/ou urbanística, desenvolvida por artistas plásticos, visuais, fotógrafos e/ou ainda arquitetos e urbanistas, que intercambiando meios de expressão, ferramentas de trabalho e metodologias de análise, leitura e proposição, atuam sobre o espaço urbano, tratando-o não somente como pano de fundo para suas intervenções, mas como lugar de “relação”, de troca e de questionamentos.

Entendemos que, ao lidar com estratégias e políticas para o desenvolvimento urbano, existem diferentes instâncias que devem ser tocadas, o que exige o enfoque multi e transdisciplinar: social, antropológico, arquitetônico, urbanístico, paisagístico, econômico, estatístico, geográfico e, artístico. O desenvolvimento envolve modos de vida, os aspectos culturais e identitários. Assim, a sua face material e física nada é sem a cultura e a subjetividade. O efêmero.

Ao implicar-se o ser toma posição e se situa. E assim recorremos à Sartre, Lefèvre e Nietsche sobre a relação do movimento entre o corpo e o pensamento, agora ampliados por contextos espaço-temporais e, portanto, culturais.

## **1.1 Situando a ação e a política acerca da cultura**

A ação cultural entendida também como ação institucional independe de partir do Estado e de suas instituições públicas (museus e centros culturais ou mesmo de entidades, não necessariamente criadas com o fim cultural), como aquelas que promovem a cultura

“nacional” através de iniciativas culturais<sup>19</sup>, incluindo ações independentes ou coletivas, que em sua concepção não dependem de legitimações “institucionalizadas”.

A ação cultural ao ser analisada como *obra aberta*<sup>20</sup> foi observada face *diferentes* ações ao longo do século XX e a problemáticas referidas à (arte) e à (cidade), aliada a questões relacionadas ao que se convencionou como (cultura).

A (arte), em sua íntima relação com a (cidade) pode *também*, e não apenas, ser “usada socialmente”<sup>21</sup> como instrumento da política. Parte de nosso desafio era refletir analiticamente *ações* (e *usos*) expressivas de diferentes valores, formas e sentidos de experiências baseadas em modelos, critérios e meios orientados para a reprodução e, finalmente, para a criação do que tem sido compreendido como *intervenção*.

Ao formularmos o nosso entendimento da *ação cultural*, percorremos, num primeiro momento, diversas leituras sobre o sentido da palavra *cultura*. Esta escolha parece ter sido adequada por ter permitido que algumas conotações de cultura, por vezes esquecidas, fossem iluminadas.

Nesse caminho incorporamos não apenas a etimologia da palavra cultura, mas, também, a maneira como diferentes autores a descrevem ou associam a outros fenômenos sociais.

Assim, Jean Michel Dijan (2005:12-13), tratando da política, cultural busca referências históricas da palavra cultura e suas definições como exemplificam as definições oferecidas pelo “Dicionário Histórico da Língua Francesa” (LÊ ROBERT, 1992):

É no século XVI que a **cultura** retoma no latim o sentido moral de “desenvolvimento das faculdades intelectuais por exercícios apropriados” (1549) o qual é empregado por volta do século XVII (1691). No fim do século XVIII, a tradução do termo alemão **Kultur**, de Kant, introduzindo o sentido “civilização considerada em suas características intelectuais”, entra em concorrência com **civilização**, ainda marcada pelo seu sentido original, de “ação de civilizar”, que implica uma hierarquia”. Aclimatado por Mme. de Staél em 1810, esse sentido de **cultura** se difunde apenas no século XX. A partir de então, sob influência conjugada do alemão e do inglês *culture* (do qual Malinowski fará uso), a palavra cultura recebe sua definição etnológica e antropológica do “conjunto de formas adquiridas de comportamentos das sociedades humanas”, em parte por oposição à noção normativa de civilização. Esses empregos são contemporâneos ao sentido moderno da antropologia. Eles dão lugar aos sintagmas como o **choque de culturas**, etc. Além disso, sob influência do derivado cultural, a cultura é oposta à natureza. (Grifos originais do texto). (Tradução nossa).

<sup>19</sup> Faço aqui distinção para o caso brasileiro, entre Instituições Públcas (como, por exemplo, o Centro Cultural Banco do Brasil) de Entidades Culturais que através de promoções culturais, independente de terem um espaço físico institucional, apresentam políticas culturais (Petrobrás, Furnas, CNS, entre outras).

<sup>20</sup> Referência direta à Obra Aberta de Umberto Eco.

<sup>21</sup> Utilizando a expressão adotada por Henri-Pierre Jeudy em Les Usages Sociaux de l'Art. Paris: Circé, 1999.

A noção de cultura como sintagma remete-se ao choque de culturas e não à subordinação cultural. Impõe, portanto, a reflexão da obra, que confronta tanto a norma quanto a natureza. Tal sentido de cultura nos parece crucial, pois indica que a obra é fruto da ação e da experiência.

Se sintagma refere-se ao choque de culturas, à classificação e à hierarquia de obras, então implica em luta ou conflito, inclusive porque, no sentido da moderna antropologia, oferece-se como sistema cultural, rompendo com qualquer possibilidade de desenvolvimento apenas autóctone.

O que existe são os chamados empréstimos culturais, analisados pela antropologia através do processo de *difusão*, (LARAIA, 1986: 109). Os empréstimos acontecem justamente com invenções de povos e culturas diferentes, de diversas regiões do globo.

A palavra *cultura* advinda da biologia é oriunda de cultivo ou de cultivação. Um sentido relacionável à noção de produtividade seja na agricultura ou na proliferação de bactérias, isto é, microbiológico (moderno) e, também, de produção sistematizada, não natural.

Em *Ecce Homo*, de Nietzsche (1995), há na tradução realizada por Paulo César de Souza uma nota referente à palavra *bildung*, por ele traduzida como cultura, “substantivo de *bilden*, construir, formar, educar”, ou seja, a cultura como algo que pode ser orientado, aprendido, transmitido.

Notamos que tanto a palavra quanto a noção de cultura conduzem à compreensão da ação, orientada e contínua, em direção a um *devir*, ainda que não se trate de um gerúndio em termos gramaticais, ou seja, “agindo” ou “em ação”. Mesmo em dinâmicas analisadas pela biologia ou pela química, há o destaque da transformação constante, sempre *em expansão*, cabendo acrescentar que cultura em biologia pode ainda significar reprodução, contaminação, proliferação.

Na filosofia, cultura aproxima-se da definição corrente na biologia, a não ser no que concerne à valorização, que é própria da filosofia, do acontecimento e da ação; o ser só existe sendo, agindo, vivendo, aí sim na plenitude do gerúndio.

O trabalho desenvolvido pelo professor Teixeira Coelho (2001) sobre a *ação cultural* destaca, nessa direção, a ativação de três esferas da vida do indivíduo e do grupo, a saber, nas palavras do próprio professor:

01. a imaginação, onde a consciência reflete sobre si mesma, inventa a si mesma, se abre para as possibilidades, libertando-se do ser e do dever ser para aceitar o desafio do poder ser; onde a consciência está à beira de muita coisa, sem saber bem o que,

gerando **imagens imateriais** do mundo tal como este existe em sua **aparência precária, fugidia e imediata**, isenta de normas e coações;

02. a ação, quando o sujeito, ativamente pronto, sem tensão ou distração, penetra no tempo presente e viabiliza aquilo que pré-sentiu, pré-dispôs – ligando-se assim ao processo cultural concreto;

03. a reflexão, que lhe permite fazer a si mesmo uma proposta de **continuidade de si próprio**, de consciência e de sua ação, numa integração com o passado capaz de permitir-lhe o exercício teórico, isto é, a previsão de futuro, a predeterminação do possível. Neste instante, o círculo se fecha e a imaginação é de novo ativada. (Grifos nossos).

Portanto, o indivíduo e/ou o grupo, implicados na ação, acionam a imaginação, sem que, necessariamente, surjam novos objetos desse movimento reflexivo.

A (arte) contemporânea não apenas pode ser ativada por essas três esferas, como também incitar sua ativação, a partir do momento em que, ao experimentar novas possibilidades em sua realização, as apresenta e publiciza. Trata-se de uma abertura de possibilidades para a ação, cujo uso é incerto e tentativo.

Assim, a imagem mais do que uma de suas ferramentas, é um meio de *difusão* dessas possibilidades, a partir da captura - registro -, documento e, ainda, *obra*.

Segundo Hannah Arendt (1972: 268; 276; 277), haveria uma relação direta entre a *ação* e as noções de *obra* e de produto, cuja distinção acontece pela orientação da ação, que, transformada, daria origem a diferentes produtos – os concernentes ao consumo e os relativos à expressão dos sentidos da ação, frutos da memória e dos investimentos subjetivos.

Dando continuidade a essa linha reflexiva, a autora fundamenta o entendimento de cultura, associando-o ao *modo de vida* agrário ou rural, o que permite a interpretação de diferenças entre o *natural* e o *artificial*, a *fabricação* e a *ação*, o *objeto útil* e a *obra de arte*:

Entre as coisas que não encontramos na natureza, somente no **mundo fabricado** pelo homem, distinguimos entre objetos úteis e obras de arte; todos os dois possuem uma certa permanência que vai da duração ordinária à uma **imortalidade potencial**, no caso da obra de arte. Desse modo, se distinguem de um lado os **produtos de consumo**, no qual a duração no mundo excede o tempo de seu preparo, e de outro lado, os **produtos da ação, como os acontecimentos, os atos e as palavras**, todos em si mesmos tão **transitórios** que sobrevivem na hora ou no dia em que surgem no mundo, **se não forem conservados primeiro pela memória do homem, que a tece em relato, e então por suas faculdades de fabricação**. (Grifos nossos).

Se os acontecimentos, atos e palavras sendo produtos da ação, são em si mesmos transitórios, a sua duração pode ser alargada por sua inserção noutros *modos de expressão*. No caso da (arte), a inserção implicaria na potencial transmutação do impulso e do sentido da ação em *obra de arte*. Enquanto obra a (arte) é portadora de uma virtual eternidade.

A arte contemporânea – que em nosso entendimento não é moderna, nem pós-moderna, estando além dessas categorias - surge em meados do século XX, e vai às ruas, ocupa a cena urbana e entra em confronto com a delimitação do espaço “para a arte”. Acontecer em meio urbano, com práticas *in situ*, *happenings*, instalações, intervenções situa as obras noutra relação tempo-espacial, dado que existem enquanto duram.

Para alcançar o *status* de obra, essa (arte) *posiciona-se* em relação às condições do momento, de *modo* favorável, instável, crítico, violento, oprimido, feminista, industrial, obsoleto. Mas, para permanecerem, precisam ser registradas, documentadas, fotografadas, analisadas. Há que se *discursar* e negociar a seu respeito, complementando a sua expressão com outras linguagens.

Como contraponto à duração, temos o questionamento de Walter Benjamin (1986). Benjamin reflete sobre a legitimação de diferentes manifestações culturais, abordando as formas de dominação e, portanto, de violência que sustentam a preservação e perpetuação da obra de arte.

O sentido atribuído à cultura seria então construído pela informação, que contaminaria e difundiria a obra, ainda que em sentido oposto à sua origem.

Habermas<sup>22</sup>, em seus textos, substitui a expressão *era da comunicação* por *era da informação*. Se a primeira refere-se à *troca* ao colocar *em comum*, a segunda teria o sentido de “ordem”. Sem justificar essa substituição conceitual, Habermas demonstra como, ao longo do tempo, o sentido das coisas é alterado e muitas vezes, reconstruído pelo movimento do pensamento. Há assim, uma transitoriedade do próprio sentido das obras, mesmo que sua aparência seja tenazmente preservada.

O problema não estaria apenas na violência gerada pela informação, que não é nem *troca*, e nem permite o diálogo, mas, na aparente ebulação que preserva a reprodução cotidiana do senso comum. A informação pode então substituir a comunicação, atualizando continuamente o senso comum, *imediata* e superficialmente.

Ao tratar de “mediato” e “imediato”<sup>23</sup> Lefèvre (1995), nos auxilia oferecendo algumas chaves para se compreenderem as relações e conteúdos *versus* aparências e rótulos.

---

<sup>22</sup> Anotações realizadas em aula com o professor Rainer Randolph, apontando a distinção realizada por Habermas (1981), ao longo dos anos na produção de seus textos.

<sup>23</sup> Lefèvre (1995: 86-88; 105; 175) afirma ser impossível, no conhecimento, dissociar o direito do fato, o *valor da realidade*, a “norma” da atividade. Afirma ainda, que, a lógica seria a *arte de pensar*, analisando o movimento do pensamento através de formas e conteúdos e de etapas intermediárias entre uma coisa e outra. Já a lógica concreta deveria ser realizada sob a forma de histórias da prática social. Há que se considerar o imediato em sua validade, não limitado apenas à idéia de rótulo. Trata-se da primeira leitura de um fenômeno (processo, fato), isto é, da leitura mais abstrata.

A instituição “museu” oferece um interessante objeto para a reflexão. Submetida ao princípio da informação, a coleção abrigada por ela publiciza lugares e obras, mas oculta suas origens.

Muitas das *obras*, abrigadas em museus históricos e/ou antropológicos, foram adquiridos ilegalmente ou como fruto de guerras ou expropriações. Com freqüência, grandes investimentos realizados na formação e preservação de coleções – tratando-se, especialmente, de instituições fora do Brasil – geram prestígio e lucro, colaborando na racionalização de processos de espoliação material e imaterial.

Retomando o conceito de ação proposto por Arendt (2002) e relacionado-o com o de comunicação oferecido por Habermas, podemos encontrar um caminho para pensar a *cultura* como obra, individual e coletiva.

Na (arte), esse cruzamento de idéias adquire consistência, já que os *happenings* e *performances* nada mais são do que obras, produtos de uma ação “sensível”.

Mas, a *obra* é também (cidade). Lefèvre (2003: 44), no item 11 de sua tese sobre a cidade, o urbano e o urbanismo a apresenta estabelecendo a diferença entre *produto* e *obra*:

Entretanto, persiste a **diferença<sup>24</sup>** entre **produto** e **obra**. Ao sentido da produção e dos produtos (do domínio científico e técnico sobre a natureza material) deve-se acrescentar para, a seguir predominar o sentido de **obra**, da **apropriação** (do tempo, do espaço, do corpo, do desejo). E isto **na e pela sociedade urbana que começa**. Ora, a classe operária não tem espontaneamente o sentido da **obra**. Esse sentido se esfumou, quase desapareceu com o artesanato e a profissão e a “qualidade”. Onde é que se encontra esse precioso depósito, o sentido da obra? De onde a classe operária pode recebê-lo a fim de levá-lo a um grau superior, unindo-o à inteligência produtiva e à razão **praticamente** dialética? A filosofia e a tradição filosófica inteira, de um lado, e de outro lado toda a arte (não sem uma crítica radical de seus dons e presentes) contêm o sentido da obra.

Sem definir a *obra* com exatidão, Lefèvre interroga a possibilidade de sua manifestação como *diferença* nas novas condições urbanas e face à apropriação do tempo, do espaço, do corpo e do desejo. Para trabalhar essa questão, é necessário, primeiro, compreender *obra* através de conceitos próximos, de sua razão *praticamente* dialética, ou seja, de uma razão dialética prática, em ação, e, finalmente, da preservação da reflexão filosófica e de *toda a arte*. Na reflexão de Lefèvre, destaca-se a diferença entre classes sociais e a articulação entre obra e projeto de transformação social.

---

<sup>24</sup> Grifos meus em *diferença* e *praticamente*. A noção de prática estabelece vínculos diretos com a ação e sua constante reelaboração, como diferença.

Mais uma vez, trata-se da razão dialética colocada em prática - mediato e imediato -, ação e transformação. Sempre como diferença, que não apenas subtrai, mas pode somar e multiplicar e ser revista sempre que possível e/ ou necessário.

### 1.1.1 A *obra*

Se a *obra* envolve a apropriação do tempo, do espaço, do corpo e do desejo, podemos dizer que a arquitetura encontra-se tensionada por projetos expressivos das novas condições urbanas e, assim, intrinsecamente questionada pelos conteúdos da apropriação que favorece ou impede.

É a relação entre a teoria e a prática que estabelece a existência de coisas e objetos, numa inter-relação e essa nem sempre pode ser percebida, dado que se restringe ao âmbito onde a (obra) se manifesta, é exposta e demonstrada<sup>25</sup>. Já o discurso teórico seria de fácil acesso apenas àqueles abertos e/ ou restritos a seu campo. Talvez, também, por isso, a (arte) tenha *ido* a campo, acontecendo em meio à cena urbana.

Antes de adentrarmos algumas outras definições sobre a obra pensamos que a consulta em dicionários, os mais acessíveis, poderiam introduziriam o contato com essa temática, tornando-a um pouco mais acessível. Dentre os sinônimos de *arte* apresentados por Holanda (1986), temos: *dom, habilidade, jeito, maneira, modo, meio, forma*. Outra noção relacionada à *arte* a ser considerada, e não contemplada pelo dicionarista, é *obra*.

Segundo as definições de Holanda, *obra* é efeito do trabalho ou da ação, também podendo originar-se de trabalho manual, literário, científico ou artístico e referir-se a um edifício em construção; a produção total de um escritor, artista ou cientista, sendo compreendida como ação e/ou efeito da ação, além de ato ou efeito de obrar ou defecar.

Ou seja, há, nessa palavra o sentido da implicação humana, incorporada no esforço coletivo ou na soma de esforços que envolvem desde a digestão do conhecimento até sua materialização no objeto e no ato.

Em relação à *obra-prima*, encontramos: a melhor e/ou a *mais bem feita* obra duma época, gênero, estilo ou autor e ainda, *obra perfeita*. Há outras noções relevantes para a reflexão dos modos de fazer como *obra de arte total* (do modernismo russo, início do século XX) ou *obra coletiva* (arte contemporânea, fins do século XX) que, pertencentes a épocas

---

<sup>25</sup> Guilherme Bueno (2007) trabalha a questão da teoria se fazer a partir da prática, ser através dessa gerada.

distintas expressam a transversalidade de saberes e a complementaridade através de diferenças.

Walter Benjamin (2004:11), ao tratar da *obra de arte* na época de sua reprodução técnica, desenvolve a apropriação analítica das poucas alterações ocorridas ao longo da história da civilização e da produção artística, dos processos de reprodução, que se mantêm praticamente inalterados, em princípio, até a revolução industrial e, mais precisamente, até o advento da fotografia:

Com ela, pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, a mão se encontrará sem o encargo das **tarefas** artísticas mais importantes, as quais a partir de então ficaram reservadas ao olho na mira do objetivo.

E, como o olho sabe mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens se fez desde então num ritmo tão acelerado que ela quase segue a cadência da palavra.

O operador de cinema, filmando, fixa as imagens em estúdio, tão rápido quanto o ator que diz seu texto.

A obra, então, afasta-se do tempo exigido pela criação da ação manual - pintura, escultura, gravura *entre outras coisas consideradas inúteis* -, transferindo-se diretamente para a captação, apreensão e, ainda, para o pensamento e abstração, afastando-se também do corpo.

Entretanto, não se deve reduzir a relevância da transformação da imagem - que retorna ao *trabalho manual* através do processo de *revelação* (como nas sobreposições de diferentes imagens, nas montagens e na utilização de diferentes tipos de papel). O que se capta revela-se ao fim do processo. Hoje com o avanço das novas tecnologias *digitais* – a imagem ganha movimento para além de *zoom in* e *zoom out*, permitindo a seleção imediata. Produto e produção, obra e réplica, matéria e reflexão adquirem um novo ritmo, cada vez mais próximo do instantâneo e do fugaz.

Apesar da ausência de surpresas em relação ao conteúdo da imagem, cresce a possibilidade de sua *manipulação*, com o processo digital, ou seja, através de novas formas de se produzir coisas semelhantes. Com precisão e qualidade de resolução superior a reprodução confunde-se, cada vez mais, com a criação. Aliados a outras inovações tecnológicas, oferecidos pela internet, produtos imagéticos podem ser difundidos com maior velocidade, e em larga escala, abrindo-se a possibilidade de sua recriação em qualquer ponto dos fluxos informacionais.

Apenas com base na fotografia, cabe acrescentar o caráter revolucionário da transformação da *obra de arte* durante todo o século XX, foi efetivamente revolucionária. Trata-se de um extraordinário conjunto de mudanças, não apenas no registro de imagens, mas,

sobretudo, no olhar. Ao mesmo tempo em que se acelera a revelação e a ampliação, o olhar minucioso dirigido a imagens e coisas, desvenda características e potencialidades antes desconhecidas.

Na atualidade, aproxima-se ou distancia-se o objeto fotografado, tanto para deixá-lo mais nítido (dependendo da capacidade ou qualidade da máquina fotográfica) ou para transformá-lo noutros objetos. O movimento insere-se, assim, na criação e na reprodução da arte, banalizando-a e, simultaneamente, refazendo os sentidos de seu caráter excepcional e único, ainda que por um tempo, cada vez mais curto.

O impressionismo, iniciado por Manet, segundo Gombrich (1983:408) teve influência não apenas dos pintores que o precederam, mas também da fotografia, desde a técnica empregada, cores e luz, até as formas de apreensão e representação do *modo de vida* da época - a ida para as ruas e para os parques. Modificam-se os temas escolhidos, fugindo do estático, do interior e do tradicional: “As novas teorias não diziam somente respeito ao tratamento de cores ao ar livre (*plein Air*), mas também ao das formas em movimento”.

Rupturas espaço-temporais geradoras de novos sentidos da obra de arte, como nos impressionistas, manifestam-se até mesmo no caso de pintores considerados tradicionais como *Turner, Whistler e Monet*<sup>26</sup>, conforme destaca Gombrich (1983:406):

(...). Os objetos retirados das condições artificiais do estúdio do artista não parecem tão redondos nem tão modelados quanto os moldes em gesso de uma escultura antiga. As partes que estão iluminadas parecem muito mais brilhantes do que no estúdio, e até as sombras não são uniformemente cinzentas ou negras, porque os reflexos de luz dos objetos circundantes afetam as cores dessas partes não-iluminadas. Se confiarmos em nossos olhos, e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas **devem** parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas.

Que tais idéias fossem de início consideradas heresias extravagantes não chega a surpreender. Vimos ao longo desta **estória** da arte como todos somos propensos a julgar pinturas mais pelo que **sabemos** do que pelo que **vemos**. (Grifos nossos)

Assim, somos propensos a acreditar no que supomos saber, sobretudo numa época em que a *quantidade* supera a *qualidade*, afetando o modo de ver e retirando por completo o seu sustento em referentes fixos ou de situação (HUYGUE, 1971: 395 e 424).

Se para as, assim reconhecidas, *obras de arte tradicionais*, confusões e banalizações são comuns, as dificuldades aumentam para a (arte) e a (arquitetura) contemporâneas sobretudo quando encontram-se ausentes de condições favoráveis ao diálogo criador entre olhar e obra.

---

<sup>26</sup> Nome da exposição itinerante ocorrida no Grand Palais, em Paris e na Tate, em Londres, no ano de 2005.

Walter Benjamin (2004:15-16), ao tratar da autenticidade e da originalidade na *obra de arte*, diferencia reprodução técnica - mais independente - de reprodução de sentidos. Trata a autenticidade de uma coisa como tudo aquilo que ela contém de transmissível em sua origem - de sua duração material ao seu poder de testemunho histórico: “Como este valor de testemunho repousa sobre sua duração material, no caso da reprodução, onde o primeiro elemento – a duração material – escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – se encontra igualmente estremecido”.

Assim, a autenticidade e a originalidade da obra de arte, seriam transmissíveis, mas, não reprodutíveis. Citando *Fausto*, de Goethe, Benjamin afirma que uma encenação lamentável num teatro de interior, é superior a um filme sobre o mesmo tema, pois o filme reduz a *autoridade da coisa* (2004:17): “Multiplicando os **exemplares**, se substitui a coisa, se substitui sua ocorrência única por sua existência em série. E, permitindo à reprodução se oferecer ao receptor na **situação** onde ele se encontra, ele **atualiza** o objeto reproduzido.”

Nesse sentido, podemos dizer que uma obra não pode ser substituída por outra. A sua reprodução, *em situação*, atualiza a obra por transmissão direta e sem intermediações, constituindo outra obra. Não se trata, portanto de substituição. Essa possibilidade, em nosso entendimento, afasta-se da “reprodução ao vivo” de uma transmissão televisiva, cujo conteúdo pode ser editado e retransmitido, num processo sem começo e sem fim.

Segundo Eco (2003: 280-284), essa seria a possibilidade, ou a lógica subjacente, explorada pelo *discurso persuasivo*, que nos levaria a conclusões definitivas, que diferem da obra enquanto mensagem, integrada por discursos abertos e tentativos.

A reprodução pode ser então, reconhecida por seu caráter transmissível, podendo envolver o recorte ou a edição da mensagem original e sua repetição em série.

Retomando a reflexão sobre a (cidade) recordamos que a industrialização, segundo Lefèvre (2001:142), além da massificação do consumo, transforma e acelera a urbanização. A (cidade), na fala do autor, deixa de ser o recipiente, o receptáculo passivo, de produtos e atividades:

Proclame-se a racionalidade industrial como necessária e como suficiente e se estará destruindo o sentido (a orientação, o objetivo) do processo. A industrialização produz a urbanização inicialmente de modo negativo (explosão da cidade tradicional, de sua morfologia, de sua realidade prático-sensível). Após o que, está-se perto da **obra**. A sociedade urbana começa sobre as ruínas da cidade antiga e da sua vizinhança agrária. No decorrer dessas mudanças, a relação entre industrialização e a urbanização se transforma. A cidade deixa de ser o recipiente, o receptáculo passivo dos produtos e produção.

A (cidade), sob o impulso da urbanização genérica<sup>27</sup>, aproxima-se potencialmente da obra, em nosso entendimento, não exatamente do mesmo *modo* que as *obras de arte*, mas em sua direção, por serem frutos da *condição urbana*.

Como obra, a cidade deveria ser transmitida e não apenas reproduzida, de forma inquestionada ou equivocada, através das gerações, ultrapassando a função de receptáculo do fazer artístico, abrindo-se para a esfera da fruição, da participação e das trocas situadas através de diferentes *movimentos* – que incidem na evolução da *estória da arte*, como quer Gombrich (1983).

Na reflexão (arte) e (cidade), associamos a noção de *movimento* - conforme definição apresentada no Dicionário do Pensamento Social do Século XX (1995) -, aos diferentes modos de produção, que correspondem à articulação entre *forças produtivas e relações de produção*. Porém a experiência urbana transcende a lógica da produção, como diz Lefèvre (2001:04):

A própria cidade é uma **obra**, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos **produtos**. Com efeito, a **obra é valor de uso e o produto é valor de troca**. O uso principal da cidade, isto é das ruas e praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome produtivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro). Realidade complexa, isto é contraditória. (Grifos nossos)

Com a orientação de Lefèvre, compreendemos que tanto (arte) quanto (cidade) são tensionadas pela dialética *valor de uso/ valor de troca*. Uma tensão traduzida em discursos localizados, situados, contextualizados. Não se trata apenas de embates, mas de experiências que expressam *diferentes modos* de fazer (arte) e (cidade) e de interferir na experiência urbana.

Ao tratar da rapidez das transformações geradas pela ciência e pela máquina, René Huygue (1972: 424), historiador e crítico francês, afirma que a própria rapidez acaba por ser o maior signo da contemporaneidade, dissimulando a carência de novidades autênticas, *aquelas que dariam acesso a valores fundados na qualidade*. Ou seja, o sentido da ação acaba por se perder ou por ser esquecida onde a quantidade é favorecida de forma quase exclusiva, pela aceleração da vida coletiva.

---

<sup>27</sup> Em S,M, L, XL (referência aos tamanhos P, M,G, EG) o arquiteto holandês Rem Koolhass apresenta um texto a sobre a cidade genérica. Nele identifica formas e resultados da/ na cidade que, genéricos reproduzem espaços inquestionadamente.

Com “trucagens” que não superam a repetição - multiplicação do “mesmo”-, teríamos ausência de consciência, na ação e na intervenção.

A respeito da ordem reprodutiva inquestionada retomamos, aqui as reflexões de Eco (2003: 281) sobre o discurso persuasivo, que buscaria convencer o “outro” daquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme, tendendo a consolar suas opiniões ou convenções, ao invés de propor, desafiar e o provocar.

É nesse sentido que a *massa*, como produto da industrialização e de urbanização, pouco ou não contempla o sentido da ação. Ao sermos incluídos apenas como *massa* externa e amorfa, não há projeto e nem possibilidade de superação do “mesmo”. Existe, sim, consumo e reprodução, mas, não, criação e ação extra-ordinária.

A *obra*, em seus novos elos com as novas *condições* urbanas, propicia a aquisição daquilo que um simulador de vôo nomearia de *consciência situacional*<sup>28</sup>, ou seja, o *domínio da situação* da simultaneidade de tempos, espaços, corpos e desejos, tanto na (arte), quanto na (cidade).

A *obra*, nesse sentido, não pertence a um campo disciplinar preciso. Dentro de cada disciplina, é a exigência do direito à expressão que possibilita a sua existência. Como afirmamos anteriormente, a *obra* distancia-se da utilidade e da função. E, num mundo de especializações, e supérfluos, é sem dúvida difícil reconhecê-la.

Segundo Rossi (1995), a arquitetura, como fato isolado ou de conjunto, também pode ser considerada um *artefato*, e também ser apreciada - retomando Argan (2005) -, como *obra*, por aquilo que agrupa como *valor de uso* à (cidade).

Ao questionar o predomínio do *valor de troca*, que exige o dispêndio de dinheiro e tempo, Giedion (2004: 708) reforça o direito à expressão da imaginação, enfatizando que a interpenetração do desejo e das leis da matéria está na raiz de toda criação. O que mudaria com o tempo seria somente o modo de construir.

O título da 11ª Exposição Internacional da Bienal de Veneza de 2008 é “Lá fora: Arquitetura além do Edifício”. Mais do que construção, segundo o curador Aaron Betsky:

a arquitetura é o modo de dar forma e de oferecer alternativas críticas ao ambiente humano. Por isso, sua intenção na Bienal de Veneza foi a de apresentar a arquitetura além do mero aspecto prático da construção, aventurar-se na investigação pela experimentação e a proposição de estruturas efêmeras e de interpretações alternativas da “essência da arquitetura além, entre e fora da forma que normalmente tem: aquela do edifício”.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Definição apresentada em um simulador de vôo - a mim apresentada pelo amigo, arquiteto e urbanista Tadeu Moretti.

<sup>29</sup> Matéria de Francesco Santoro, publicada na Revista Arquitetura e Urbanismo (AU), nº176, 2008.

Mais do que nunca a experimentação, a proposição de estruturas efêmeras e as interpretações alternativas sustentam uma equação variável, que possibilita a revisão da arquitetura, para além de sua forma física, indo ao encontro do corpo humano, à percepção sensorial do espaço, sem necessariamente submeter-se aos mecanismos simbólicos que sustentam o exercício do poder.

Bourdieu (2002:16) demonstra que a (arte), como *forma simbólica* é uma estrutura estruturante, ou seja, uma estrutura subjetiva (*modus operandi*), que também pode servir como *instrumento* do poder, tanto através da violência, como no reforço do consenso, isto é, como uma sedimentação do *doxa* e na construção do mundo objetivo.

Producir uma *obra*, segundo Bourdieu (2002: 18), é correr riscos. Conforme expusemos anteriormente, a *obra*, que não necessariamente se traduz num objeto, pode superar armadilhas, relativas à própria (arte), ou não, e transcender limites pré-estabelecidos para a criação.

Essa possibilidade de reconhecer a reprodução – reconhecida por Bourdieu - nos parece pertinente à reflexão da arquitetura, sobretudo quando é superada a centralidade da forma, de seus significados e significantes.

A reflexão do simbólico como significado e como significante em relação ao espaço-tempo, possibilita diferentes leituras da (arte), no ponto de vista de linguagem. Leituras da (arte) como *substância* e/ou como *forma* de expressão podem ser locais e/ ou globais<sup>30</sup>. É, então, na linguagem que o encontro, elo ou a sobreposição de fronteiras entre campos disciplinares podem ocorrer, agregando ou não o questionamento do poder.

A experimentação de outras, novas e diferentes linguagens, parece-nos constituir o percurso apropriado para a apreensão/debate sobre a obra, em (arte), em arquitetura e em (cidade).

### **1.1.2. A ação no espaço-tempo**

Como um de nossos objetivos está o apontamento de algumas referências aos *modos de pensar* o Brasil, selecionados dentre aquelas por nós consideradas fundantes no processo

---

<sup>30</sup> Moacir dos Anjos em local/global, arte em trânsito destaca a formação artística contemporânea como processual em relação ao seu sentido identitário, referindo-se ao caso nordestino, para o qual não pode ser representada por uma identidade rígida, para um espaço que é múltiplo e em permanente construção (2005: 68).

de modernização e em estreita relação com aquilo que entendemos por ação cultural, sem afirmar determinantemente as origens do pensamento moderno brasileiro.

A relação temporal que aqui se apresenta é aquela que surge com a modernidade, com as heranças recebidas até então, cujas relações entre reflexões e *movimentos* internos, não são necessariamente congruentes. O período a que se referem diz da transição, ocorrida a partir da Segunda Guerra Mundial, por volta da década de 1950.

O movimento moderno com o sentido de causa, como apresenta Anatole Kopp (1990), propõe que o espaço físico deve favorecer condições próprias à vivência e, consequentemente, à própria construção, baseada em princípios *ideais*.

A referência ao movimento situacionista vai além de simples oposição ao pensamento moderno, posiciona-se face às condições existentes no mundo, ao mundo como ele é, procurando não a sua superação, mas ações conscientes e sem ingenuidade, e com as quais a construção do homem possa e/ ou deva ser realizada em situação *real*.

A contribuição do situacionismo, em nosso entendimento, relaciona-se ao movimento, também como noção do homem em seu cotidiano, não apenas como um coadjuvante de estruturas e arquiteturas, mas como aquele que se coloca em relação<sup>31</sup> com as coisas e com o mundo, para quem o espaço urbano é o seu lugar, o seu habitat<sup>32</sup> devendo permitir perder-se, para, então, encontrar-se.

Nem o modernismo, nem o situacionismo respondem totalmente à busca da dignidade ou da consciência perdida ou necessária à vida urbana e em sociedade, dadas as parcialidades. Esse momento da década de 1950/ 1960 é entendido como momento seminal, onde surgem diversos outros movimentos, dentre os quais o *hippie*. O retorno à noções como comunidade, compartilhamento, ambiente e natureza - com sentido de manutenção e preservação do existente – são portanto, comuns a estes diferentes movimentos .

Essas noções também presentes no movimento modernista aparecem através da preservação do território e da paisagem natural, da *tabula rasa*, não apenas em seu sentido arrasador, mas também no de mantenedor da geografia territorial, estando campo e cidade acontecendo sobrepostos e harmônicos. Dizemos que o estudo-projeto de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro pode ser entendido não apenas como um projeto que arrasa o existente, mas que privilegia a natureza do espaço em sua origem.

---

<sup>31</sup> Definição de Nicolas Borriaud no livro *Esthetique relationnelle*, Les presses du reel, 2001.

<sup>32</sup> Nossa leitura é baseada nas análises de Lefebvre em O Direito à Cidade (2001) e o *habitar* em Heidegger, ainda que saibamos que Debord era contrário tanto às idéias de Lefebvre quanto as de Sartre, conforme referencias a respeito de Guy Debord, apresentadas em Apologia da Deriva (2001) e em Anselm Jappe (1998).

Se há crise, essa se deve à ausência de compreensão daquilo que se propõe social e economicamente em determinadas épocas. O que falta talvez seja alcance. Lefèvre (2001:13), no “Direito à Cidade”, diz da crise da cidade, teórica e prática, apontando para o entendimento da vida urbana e dos modos de viver que passam a coexistir na cena urbana, a partir do próprio entendimento e leituras que serão feitos do ambiente pós-revolução industrial, sobretudo, a partir do século XIX.

A partir de então, o que ocorre no mundo, e no Brasil em particular, vai desencadear inúmeras leituras disciplinares - sobretudo da intelectualidade -, interpretações, representações que procuram abranger a velocidade e as transformações decorrentes dos processos de conhecimento e de desenvolvimento humanos (artísticos e técnicos).

Ao focarmos algumas discussões artísticas acerca da produção do espaço urbano, seja através de ações no âmbito político ou através de intervenções independentes, denominamos essas ocorrências de *conjunções situacionais*, pois abarcam muito mais do que *trabalhos de arte*.

Como dito anteriormente, a relação entre o ser (corpo) e o espaço, essencial ao debate do *ser* e do *estar*, sempre recorrente nos discursos filosóficos, históricos, sociais e antropológicos põe em evidência a ação. Ao nos reportarmos às experiências teatrais, nas quais o lugar o homem é *em cena*, poderíamos equivaler ao *status* da arquitetura e sua posição na cidade, cujo sentido pode ser negociado, como diferença, numa permente relação entre experiência e movimento (corpo-pensamento).

Para encontrar-se fisicamente o homem pode criar situações propícias para se estar em cena, daí, a configuração do teatro como arena pública, como espaço de troca com o outro e consigo mesmo<sup>33</sup>. A arquitetura e a cidade também ao serem considerados como cenários da condição humana, podem propiciar tanto o senso de sua individualidade, quanto o de sua atuação.

Na cidade contemporânea, cada vez mais, tanto o espaço natural quanto construído para o encontro, apresentam-se, quando existentes, privatizados, cercados e/ou abandonados. O entendimento do homem como o *eu*, como *ser em si*, vem atravessando a história da civilização humana, não como busca, mas como perda e também descoberta. O entendimento do homem como ser, como centro das coisas no mundo, é reiterado na modernidade, seja através do sentido em voga no Humanismo, ou na idéia cartesiana de individualidade.

---

<sup>33</sup> Uma de nossas referências a respeito dessas considerações foi tomada de empréstimo de Richard Sennet, em *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. RJ: Record, 1997 [1994].

O espaço público tem na rua sua manifestação de excelência, ao longo de, pelo menos, 150 anos na civilização ocidental, deveria ser analisado como uma conquista social e socializante, e não ser confundido apenas como espaço-vitrine, para ver e ser visto. E nesse sentido a rua (incluindo seus espaços públicos e privados) deveria, cada vez mais, ter papel essencial nesse processo.

No entanto em certas áreas urbanas o que ocorre em condomínios fechados não diz respeito a um sentido de urbanidade exigido pela rua. O que se têm nesses bunkeres é uma tentativa restrita de cidade e metáforas do que seja rua.

A rua como *forma-conteúdo* vem sendo questionada ao longo desses mesmos 150 anos, atingindo seu ápice no século XX, com uma quantidade de estudos e propostas arquitetônicas e urbanísticas que rompem ou mantêm não apenas sua configuração, mas com sua leitura. As leituras da rua, como forma-conteúdo, foram feitas, por exemplo, de forma distinta e em épocas diversas, por Le Cobusier, por Lucio Costa, pelo Team 10, pelos situacionistas na Europa e, nos Estados Unidos, por Alexander, por Jane Jacobs ou mesmo, via literatura, em Marshall Berman. Na década de 1980, essa discussão perpassa o urbanismo, a arquitetura e a arte contemporânea, em discussões sobre a rua como lugar e como contexto.

A rua não é criticada apenas por seus aspectos formais. A abrangência crítica envolve aspectos como dinâmica, ritmo, uso, freqüência, enfim, elementos que somados constituem o contexto de sua existência. Ou seja, para além de críticas formais, existem, também, críticas à ausência de percepção ampliada desses espaços, como locais dinâmicos e cuja força estaria relacionada à soma dos diferentes modos de vida coexistentes. E assim a rua poderia também, para além da arquitetura, ser entendida como o espaço entre (arte) e (cidade).

A crítica da arte contemporânea evidencia uma possível lacuna de questões sobre o limite entre (arte) e (cidade). É, então, na lacuna apresentada teoricamente por alguns críticos de arte contemporânea que estariam atuando alguns artistas cuja pesquisa tem na rua uma fonte inesgotável.

Se a crítica aponta a rua como *forma em crise*, há obras de arte que bebem dessa matriz, apontando não apenas outras leituras sobre o mesmo fenômeno, mas ações propriamente ditas. Projetos de intervenção artística, arquitetônica ou urbana, duradoura ou efêmera, têm na rua o lugar para onde esses discursos convergem e divergem.

Independentemente da discussão teórica, existe um trabalho que se relaciona com o mundo moderno. Os artistas continuam seu labor criativo, contribuindo para o alargamento do que é arte, a partir de uma prática que não só serve de base para os aspectos acadêmicos teóricos, como respalda a própria produção artística.

Os próprios entendimentos do mundo e da ciência foram, e são desnaturalizados no mundo contemporâneo, dia-após-dia. Com a arte não é diferente. A relação, entre obra de arte e rua, obra de arte e espaço construído, é constituída.

O assunto aqui tratado envolve (arte) e (cidade) em suas diferentes problemáticas e através de diferentes *modos de atuação*, quase numa redundância. Nesse sentido, a tensão lugar-totalidade, na modernidade, atravessa fases de transição e de superação, apresentando como fato singular, outras relações de uso e de troca. A permanência e, ao mesmo tempo, a mutação do que hoje entendemos como urbanidade não cabe apenas nos espaços construídos para receberem programas fechados.

## **1.2. Recorte epistemológico (conjunto conceitual) a respeito da ação e do modo em (arte) e (cidade)**

Com uma primeira equação iniciamos: (arte) + (cidade), cuja problemática tem mão dupla, pois há tanto o interesse das artes por temas urbanos, quanto da (cidade), enquanto *conjunto institucional*, em instrumentalizar-se através da arte. Não se pode imaginar uma reciprocidade simplista de interesses, mas a existência de uma troca, nem sempre justa ou ética, cujos sentidos são construídos pela ação consciente, situada espaço-temporalmemente, e, ainda, culturalmente.

(Arte) e (cidade) aparecem entre parênteses neste trabalho sob influência da leitura de uma entrevista<sup>34</sup> publicada na "Revista Item" n.º5 com o artista Milton Machado, que, ao tratar o tema de sua tese de doutorado - *After "History of the Future": (art) and its exteriority*<sup>35</sup> - exalta a exterioridade da arte, recortando o entendimento dessa noção encaixando-a não na história, mas numa estória particular:

Por que entre parênteses? Porque arte não existe, existem apenas trabalhos de arte (nossas homenagens a Gombrich, que foi quem escreveu isso aí e quem escreveu a "Estória da Arte" – "story", que não é "história", como quer a tradução brasileira). À minha maneira, digo que arte não acontece como arte. Do mesmo modo a história. Nada acontece como história, nada acontece como arte. Não fosse assim, se arte adquirisse existência plena garantida em documento de identidade, não existiriam mais trabalhos de arte, incluindo aí a **negociação de sua significação**. E existiria finalmente sua História, escrita, ponto final. **Parênteses delimitam um intervalo**, como na notação matemática. Apelo para um intervalo para falar de arte como uma apresentação, ou uma presentificação (devo estar inventando palavras), ou

---

<sup>34</sup> Entrevista realizada pelo crítico de arte e atual diretor do MAM\_RJ, Luis Camillo Osório, fev. 2002.

<sup>35</sup> Milton Machado, arquiteto de formação, é artista plástico, professor da Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da UFRJ, com mestrado no IPPUR, com o tema História do Futuro, e doutorado desenvolvido na Goldsmith College University of London, com o tema: Depois da História do Futuro: (arte) e sua exterioridade.

simplesmente para poder falar de arte em algum presente. Neste intervalo, a arte se dá, oferece-nos sua **possibilidade de construir um evento**. Penso que neste espaço e tempo delimitados, arte adquire, ou toma de empréstimo, uma interioridade. Explico: O que chamo de sua **exterioridade** é algo que o trabalho **contém**, já em si, mas como **excesso e suplemento, como potencial intrínseco de significação** (excesso e suplemento de, e não a, portanto constitutivos). É essa qualidade que abre o trabalho às interpretações diferenciadas, que fazem do objeto de arte algo mais do que ele já é e significa em sua presença dada, imediata. É essa exterioridade que possibilita falar-se **de projeções, de ressonâncias, de encontros e embates do trabalho com outros trabalhos**. Aberto à sua própria exterioridade, a toda possível **referência e relação** com o que lhe é exterior, o **trabalho se transforma continuamente**, e se torna outro diante de si mesmo. **Sua exterioridade é, do trabalho, seu mais íntimo e significativo conteúdo.** É essa qualidade que faz com que o trabalho seja, e trabalhe, para nós. Fazer de tal conteúdo uma **presença – ou melhor, um valor – é uma ação, um trabalho do trabalho de arte**. No entanto, essa presença extraordinária, esse valor que substitui a mera presença, não tem como acontecer sem a transformação deste mesmo presente. **O trabalho que significa invariavelmente projeta sua exterioridade, onde os objetos operam por meio de deslocamentos e transformações, seja dos lugares e das condições para a produção da arte, seja dos significados – do trabalho, do lugar do trabalho, da arte mesma – ativados por sua produção.** (Grifos meus)

A *obra*, na visão de Milton Machado, é um trabalho que trabalha para aquele que a realiza, não apenas e superficialmente por seu sentido de *valor de troca*, mas por seu *valor intrínseco* e pela negociação de sua significação, o que pode fazer com que seja considerada também superficialmente como *inútil*, se analisada apenas como objeto e, não, como *cosa mentale*, aberta à fruição<sup>36</sup>.

Os parênteses introduzem, portanto, sentidos suspensos e possibilidades analíticas com relação à arte, segundo Machado. Ainda *neste intervalo, a arte se dá, oferece-nos sua possibilidade de construir um evento*. Incorporamos essa reflexão e a estendemos à (cidade), como *coisa* que ao transformar-se, continuamente, pode apresentar-se como evento.

Em relação à externalidade, consideramos que somente se pode ir a sua direção mediante a internalidade, que incorpora aquilo que ela contém e também aquilo que é tomado de empréstimo e que não necessariamente lhe pertence. Caso contrário, essa enquanto possibilidade, não existe nem como negociação ou mesmo significado. Os parênteses nessa tese procuram destacar alguns elementos essenciais de arte, e também de cidade para que, então, a reflexão possa ocorrer mediante avanços e recuos epistemológicos.

Entre internalidades e externalidades estariam aparências e os conteúdos, essência e supérfluo, materialidades e imaterialidades, formas e forças, representação e conceito. É esse intervalo, essa colocação entre parêntese que possibilita distinguir os diferentes *modos* como

---

<sup>36</sup> Apresentado por Giulio Carlo Argan aparece como possibilidade, no plural (2005).

arte e cidade podem ser problematizadas, internalizadas e externalizadas, possibilitando outras “projeções, ressonâncias, encontros e embates”.

No entanto, não se pode atingir completamente as internalidades e as externalidades da arte e da cidade enquanto conceitos ou representações. Segundo Karel Kosik (1995: 20), “A distinção entre representação e conceito, entre mundo da aparência e mundo da realidade, entre *praxis* utilitária cotidiana dos homens e *praxis* revolucionária da humanidade, ou numa palavra, a “cisão do único”, é o modo pelo qual o pensamento capta a “coisa em si”.

A distinção apresentada por Karel Kosik funda-se na dialética marxista e na observação de uma *praxis* em geral fragmentária, favorecendo a construção de realidades apenas parciais. Continuemos com a citação:

A dialética é o pensamento crítico que se propõe a compreender a “coisa em si” e sistematicamente se pergunta como é possível chegar à compreensão da realidade. Por isso, é o oposto da sistematização doutrinária ou da romantização das representações comuns. O pensamento que quer conhecer adequadamente a realidade, que não se contenta com esquemas abstratos da própria realidade, nem com suas simples e também abstratas representações, tem de **destruir** a aparente independência do mundo dos contatos imediatos de cada dia. O pensamento que destrói a pesudoconcreticidade para atingir a concreticidade é ao mesmo tempo um processo no curso do qual sob o mundo da aparência externa do fenômeno se desvenda a lei do fenômeno; por trás do fenômeno a essência. O que confere a estes fenômenos o caráter de pesudoconcreticidade não é sua existência por si mesma, mas a independência com que ela se manifesta. A destruição da pesudoconcreticidade – que o pensamento dialético tem de efetuar – não nega a existência ou a objetividade daqueles fenômenos, mas destrói a sua pretensa independência, demonstrando o seu caráter mediato e apresentando, contra a sua pretensa independência, prova de seu caráter derivado.

A dialética não considera os produtos fixados, as configurações e os objetos, todo o conjunto do mundo material reificado, como algo originário e independente. Do mesmo modo como assim não considera o mundo das representações e do pensamento comum, não os aceita em seu aspecto imediato: submete-os a um exame em que as formas reificadas do mundo objetivo e ideal se diluem, perdem a sua fixidez, naturalidade e pretensa originalidade, para se mostrarem como fenômenos derivados e mediados, como sedimentos e produtos da **praxis** social da humanidade (KAREL KOSIK, 1995: 20-21). (Grifos nossos)

Com o alinhamento da dialética, mas sem pretender cumprir a totalidade de suas obrigações, procuraremos analisar algumas ações artístico-arquitetônicas que, sob a forma de acontecimentos, associam diferentes práticas e expressões artísticas na curta duração, em contextos urbanos: as intervenções efêmeras. Esclarecemos que, em nosso entendimento, a ação cultural contempla as intervenções efêmeras sem que necessariamente, o inverso ocorra.

Outros pontos de apoio de nossa abordagem teórica emergem da noção de senso comum relacionada tanto à (arte) quanto à (cidade) – enquanto estruturas estruturantes -,

assim como no discurso a elas relacionado – enquanto estruturas estruturadas<sup>37</sup> – (BOURDIEU, 2002: 16). Nesse sentido, procuramos analisar alguns discursos críticos, referidos a (arte) e (cidade) - divulgados em diferentes meios.

O recorte temporal da tese, como dito, é a partir da modernidade, enquanto movimento cultural e, não, período histórico. Quando necessários outros períodos são ativados. Em relação à periodização de seus assuntos, dizemos da contemporaneidade, refletindo-a como soma de tempos históricos até o momento presente, ou seja, até o início do século XXI. Não se trata, portanto, de um recorte temporal preciso, mas muito mais daquilo que está na superfície do tempo: a modernidade, mesmo que inconclusa – e movimentos pertencentes a ela – e algumas tentativas de sua superação ditas pós-modernas.

Ao refletirmos a ação cultural e a intervenção efêmera, procuramos observar o *modo* como essas ocorrem no país, numa ambiência que, de dentro, é construída em relação ao fora. Assim indagamos: onde (arte) e (cidade) encontram-se sob intervenção, estamos face à *obra*, em suas exterioridades, ou face ao efêmero, que mobilizaria outros espaços-temporalidades, circunstanciais, contingentes?

Em relação às diferentes dimensões das questões culturais e efêmeras, buscamos compreender como esses adjetivos são apropriados, nos embates da modernidade, como portadores da história e de transformações ocorridas desde fins do século XIX, valorizando sua complexidade e contradições, já que essas nos dizem de mediatos no sentido oferecido por Lefèvre (1975: 107) e por Sartre (1967: 75,78) ao tratarem de mediato/ imediato.

Através da decisão tomada com relação às categorias analíticas (*arte*) e (*cidade*) estabelecemos uma aproximação bastante particular com o real, sobretudo naquilo que tange ao efêmero e a idéia de cultura a ele relacionada, em seus nexos com referentes oriundos de diferentes campos disciplinares: teorias, práticas e obras.

Em A Natureza do Espaço, Milton Santos (1996) trata o *espaço* como indissociável do *tempo*, afirmando que, para a compreensão da união espaço-temporal, torna-se necessário estabelecer um método interpretativo capaz de identificar e estabelecer categorias analíticas que possibilitem a aproximação do real.

A noção de espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, apresentada por Milton Santos (1996), aponta como desafio a reunião de categorias internas e externas aos dois sistemas, afirmando, ainda, a inseparabilidade de objetos e ações e, portanto, de técnica e projeto.

---

<sup>37</sup> Na tradição estruturalista, o privilégio é dado ao **opus operatum** - estruturas estruturadas – em contraposição ao **modus operandi** - as estruturas estruturantes.

Ao considerarmos essa *inseparabilidade*, propomos também a reflexão da dissolução dos objetos, justamente pela possibilidade de recriação de sentidos, pois como fruto da ação, essa possibilidade, não pode ser negligenciada nos nexos entre (arte) e (cidade). E, aliás, é a partir dessa possibilidade que entra em cena o efêmero.

Como outros autores (Hannah Arendt, 1972; Teixeira Coelho, 2001; Lefèvre, 2001), Milton Santos, ao tratar a questão da técnica, distingue ação de fabricação. Afirma que a ação apresenta diferentes graus de *intencionalidade* e *racionalidade*, sendo que a intencionalidade seria central para a compreensão da união *ação-objeto*, conduzida pelo *movimento* incessante de dissolução e recriação de sentidos.

Os espaços da rationalidade, abrigados pelo meio técnico-científico-informacional categoria híbrida (múltipla, por nós descrita como mestiça)<sup>38</sup> desenvolvida por Milton Santos (1996) - e a geografia das redes constituem outros elementos indispensáveis à compreensão do espaço e da relação sociedade-natureza.

O híbrido de técnica e ação seria então a *fusão ampliada* de uma coisa em direção à outra. A soma, nesse sentido, como noção múltipla, *mista* ou ainda *mestiça* viria a contribuir para a compreensão da estrutura dos objetos em análise, onde ação e intervenção atravessam a materialidade em direção à sua *dissolução* e *dispersão* – enquanto efêmero e aquilo que se comprehende como cultura.

Ao tratarmos de (arte) e de (cidade) procuramos enfrentar os desafios epistemológicos propostos pelo tema da tese, apresentando um olhar que, talvez, contribua para a compreensão de tendências da contemporaneidade, transcendendo os debates ideológicos.

Assim como é sempre necessária a crítica à reflexão acadêmica, também se faz necessária a compreensão dos posicionamentos orientados pela arquitetura, pelo urbanismo, pelo planejamento urbano, pela sociologia e pela economia, no *campo*<sup>39</sup> em que é disputada a cidade, uma disputa que hoje envolve a (arte), cada vez mais deslocada para além de seus limites pré-reconhecidos. Pois, afinal, a quem pertence o conhecimento e de quem é a ação?

A civilização urbana, como conhecida, é fruto de perdas, buscas e encontros, muitas vezes, não valorizados por faltar compreensão dos seus sentidos ou por haver a recusa de se

---

<sup>38</sup> O híbrido não é apenas a fusão entre coisas que se transformam em outra, pode também ser considerado como um múltiplo. Há várias leituras do híbrido, e é importante frisá-lo também como um evento. Há controvérsias<sup>38</sup> quanto ao uso do conceito por seu resultado poder tornar-se estéril e, portanto, não reproduzível. Na tese passamos utilizar a categoria de múltiplo então como categoria similar tendo com base essa controvérsia, considerando-o mais pertinente para o caso de seus resultados, ainda que não exclua totalmente a esterilidade.

<sup>39</sup> Baseado na noção de *posição no campo*, apresentada por Bourdieu em “O Poder Simbólico”. (Originalmente publicado na França, em 1989)

ver (mediadamente) aquilo que não se comprehende (imediatamente)<sup>40</sup>. Uma incompreensão que envolve o fato de a (arte) sair do lugar a ela associado (das paredes de museus e galerias, das coleções, da moldura, do pedestal) e ir para as ruas e outros lugares igualmente inesperados.

O fato de a modernidade ter ao mesmo tempo rompido e reorganizado o sistema técnico-científico-informacional, considerando os conhecimentos artísticos existentes até então não significa apenas perda ou descompromisso com a história. Talvez a ausência de sentido de continuidade tenha favorecido certos esquecimentos e ocultamentos e, portanto sua ignorância.

Não é apenas a trajetória da (arte) em meio urbano que seja em geral desconhecida das disciplinas urbanas, mas todo o seu debate histórico alcança, no máximo, as práticas e reflexões disciplinares consideradas “de fronteira”, como se essas ocorressem sem contato com a política, as crenças, a dinâmica das relações de gênero, raciais, sociais, econômicas e técnico-tecnológicas, como ilustra Argan (1993:16), no caso das *permanências*:

Não se faz história, disse Mr. Bloch, a não ser dos fenômenos que continuam. Apenas na medida em que se acredita que a arte não seja um agregado de fenômenos sem nenhuma coerência, mas uma das linhas mestras de desenvolvimento da civilização pode-se em sã consciência afirmar que ela deve ser estudada historicamente e que, portanto, a história da arte é a única ciência possível da arte.

A dúvida a respeito da científicidade da história da arte encaixa-se no âmbito da presente crise das disciplinas histórico-humanísticas ou daquilo a que se chama conflito das duas culturas. As disciplinas técnico-científicas, às quais os atuais sistemas de poder garantem uma posição hegemônica e uma função axial, além de considerar não-científico o discurso histórico, tendem a estender suas metodologias às que outrora se chamavam ciências humanas, morais ou “do espírito”.

As duas culturas a cujo conflito Argan se refere são a arte e a cidade. E o não reconhecimento histórico-artístico e da estética pelas disciplinas técnico-científicas favoreceriam essa ignorância. A história da cidade associada à história da arte também tratada por outros autores como Françoise Choay e René Huygue, desde a década de 1960 vem contribuindo em muito para uma visão crítico-historicista com a qual planejadores urbanos deveriam saber melhor lidar.

Ao tratar o conceito de história Hannah Arendt (1972: 60) afirma que a inquietação histórica do homem em relação à natureza é exterior e interior a si mesmo. Trata-se de uma violência que emerge como singularidade, sob a forma de irrupções extra-ordinárias – ações ou acontecimentos.

---

<sup>40</sup> Hanna Arendt, sobre o conceito de História, no livro a *La Crise de la Culture*, 1972:18.

O que para nós é difícil de compreender é que as grandes **ações** e as grandes **obras** das quais os mortais são capazes, e que se tornam tema do curso histórico, não são vistas como partes de um todo que os envelopa ou de um processo; ao contrário, o acento é colocado sempre sobre casos singulares e gestos singulares. Este caso singular, **ação** ou **acontecimento** interrompe o **movimento** circular da vida cotidiana ao sentido onde a  $\beta\imath\omega\zeta$  retilínea dos mortais, interrompe o movimento circular da vida biológica. A substância da história é constituída por essas interrupções, ditas de outro modo, pelo **extraordinário**<sup>41</sup>. (Grifos e tradução nossas).

Retomando Arendt (1972: 62) e o sentido oferecido à história, a autora afirma que a única saída para a mortalidade e a finitude das coisas e do próprio homem seria a memória orientada pelo anseio da imortalidade, dado que as coisas devem sua existência, exclusivamente, aos homens e, assim, se tornam objeto da história. Mas a sociedade, por sua vez, deve à natureza a origem das coisas. Por estarmos longe da compreensão grega da relação entre natureza e história, entre cosmos e homem, as coisas começam a perecer desde o momento em que vêm à existência, contribuindo para a futilidade e o esquecimento. Assim, somente a compreensão do devir, do futuro da história, é que salvaria a ação humana da ausência de sentido.

Apenas exemplificando o caso da formação de um jovem no Brasil que tem a educação de base formal implantada largamente, cujas disciplinas que contemplam os conteúdos histórico-artístico e de *estética* vem sendo pouco ou quase inexploradas, acabam por favorecer seu ocultamento e/ ou esquecimento pela ênfase oferecida às disciplinas técnico-científicas, cabendo apenas a atividades extraordinárias, quando existem, o papel de preencher as lacunas existentes. Acabam por não favorecer nem as disciplinas ditas de humanas, nem as ditas de exatas.

Entre ação e intervenção na relação do corpo com/no espaço, como questão essencial para se diferenciar o *ser* e o *estar* - sempre presente em discursos filosóficos, históricos, sociológicos e antropológicos -, ressaltamos o encontro com certos acontecimentos, obras, eventos e interações, que por possibilitarem outras/ novas percepções, ao longo do tempo e em diferentes espaços (urbanos), permitem sua contínua transformação.

---

<sup>41</sup> Hannah Arendt (1972: 62), em citação de “La crise de la Culture”: Ce qui pour nous est difficile à comprendre est que les grandes actions et les grandes œuvres dont les mortels sont capables, et qui deviennent le thème du récit historique, ne sont pas vues comme des parties d'un tout qui les enveloppe ou d'un processus; au contraire l'accent est mis toujours sur de cas singuliers et des gestes singuliers. Ce cas singuliers, action ou événements, interrompent le mouvement circulaire de la vie quotidienne au sens où la  $\beta\imath\omega\zeta$  rectiligne des mortels interrompent le mouvement circulaire de la vie biologique. La substance de l'histoire est constituée par ces interruptions autrement dit par l'extraordinaire.

Por tratar-se de um lento<sup>42</sup> processo situar-se em relação a interioridades e externalidades seja em relação ao corpo (próprio ou não) e/ou ao lugar (singular ou plural), com objetos e idéias a questão da formação e da orientação nos parecem mais do que pertinentes, dado que ambas, ação e intervenção tem sentido e direção.

E partindo dessas considerações encontramos o *modo*, como conceito primordial para refletirmos a ação, buscando apreender a partir da *experiência*, do *movimento* e da *diferença*<sup>43</sup>, à luz do pensamento humanista, existencialista, estruturalista, situacionista e face à *modernidade* - enquanto causa, e não, como estilo<sup>44</sup> - a abrangência, a amplitude e a dimensão dos fatos, obras e/ ou trabalhos de arte e os discursos a eles atribuídos.

Segundo Arendt (2002: 16), os homens são seres condicionados e, assim, as circunstâncias interferem em sua ação naquilo que diz respeito à dimensão política. Dessa maneira, podemos compreender como em determinada condição há dificuldade de posicionamento político e, portanto, de ação, dados espaços muitas vezes reduzidos.

Que experiência, que movimento e diferença alteram o entendimento da ação, de que modo?

Apenas situando, em se tratando de diferença, Mário de Andrade, ao tratar da arquitetura modernista no Brasil, compara períodos arquitetônicos e, ainda que os trate como estilos de uma mesma ordem referencia e situa, razoavelmente, o *modernismo* no processo de uma internacionalização cultural:

Se nas obras arquitetônicas mais primitivas do gótico também se nota um tal ou qual internacionalismo: na terceira fase do estilo, o gótico alemão, o francês, o inglês, o espanhol são bem característicos. O fenômeno ainda é mais intenso com a arquitetura do Renascimento em que a pastichização da Grécia internacionalizou as culturas inovadoras de França, Itália e Espanha. Porém só no começo.

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá, fatalmente, a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo.

Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que, dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar.

Mario de Andrade tinha razões para assim dizer, pois a produção modernista arquitetônica brasileira contribuiu em muito não apenas em termos de repertório, mas em qualidade de projeto, tendo tido amplo reconhecimento, sobretudo internacional, seja sob a

---

<sup>42</sup> Referência ao tempo lento tratado por Milton Santos em Técnica, espaço e tempo, 1994.

<sup>43</sup> cf. Derrida (2005): “A Escritura e a Diferença”.

<sup>44</sup> Cf. Anatole (1990): “Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa”.

forma de publicação dos projetos no estrangeiro, seja na visitação recorrente de estrangeiros às obras no Brasil<sup>45</sup>.

Giedion (2004), refletindo sobre o esvaziamento do sentido arquitetônico, um fenômeno que ultrapassa a lógica da periodização estilística, valoriza os *modos locais* de fazer, incorporados ao movimento moderno. Esses *modos locais* estariam, em nosso ponto de vista, diretamente relacionados à noção de *habitus*<sup>46</sup> e à razão prática, e não apenas teórica, ou melhor, de uma prática incorporada à ação (BOURDIEU: 2002: 61).

Quanto à depreciação em função do indivíduo Mario de Andrade também teve razão ao se colocar dessa forma em relação ao projeto moderno, dado que a ação individualizada e sem orientação num projeto que se pretendia coletivo e social perde sua direção e seu sentido.

Anatole Kopp (1990) refletindo o *moderno não como estilo, mas como causa* diferencia o *modo* como se propõe e como se põe em prática os princípios determinados de uma época, como escolha e também como experiência, aquela que se manifesta em ação e de diferentes maneiras.

A ação não hegemônica estaria associada, a nosso ver, à experiência e à prática dos seus sentidos, através da escolha e da liberdade, que transcendem a conotação liberal de liberdade já que tem *origem na causa*.

Outros autores, nacionais e estrangeiros também tocaram em questões como monumentalidade e intimismo<sup>47</sup> e regionalismo para fazer valer a premissa do *modo* subjacente ao projeto, procurando fazer valer outros parâmetros, que não paradigmáticos até certo momento.

Ao procurarmos apreender outros sentidos de (arte) e de (cidade), oferecidos por leituras que rompem com o imediato e com o “pensamento único”<sup>48</sup>, invocamos o pensamento elaborado e múltiplo somado à vivência, à experiência e à diferença, e, portanto, aos *modos de fazer*, mesmo diante da dificuldade de eleger caminhos analíticos precisos.

É nessa direção, em relação ao sentido cultural, que certos acontecimentos podem contribuir para fazer valer as ações neles contidos, muitas vezes compreendidos como menores.

---

<sup>45</sup> Participamos algumas vezes da recepção de grupos de estudantes de arquitetura e de pós-graduações francesas, inglesas e holandesas em viagens de estudo ao Brasil, preparadas a partir de material publicado internacionalmente, e absolutamente desconhecidas de grande parte dos brasileiros.

<sup>46</sup> O *habitus* é entendido nessa tese como a incorporação de hábitos e crenças locais, que seriam fatores decisivos para a superação de formas tradicionais de reflexão da história da arquitetura, também hegemônica.

<sup>47</sup> Vide texto escrito por Sophia Telles Monumentalidade e Intimismo em de Lucio Costa, de 1989.

<sup>48</sup> A cidade do pensamento único: desmascarando consensos. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

### **1.3 Implicações conjunturais do *evento*.**

Ao analisar a relação do *ser* com o mundo contemporâneo e aquilo que emerge dessa relação Alain Badiou (1996: 13) diz do *evento*. Observando sua ontologia matemática, Badiou explicita que as categorias abordadas em O Ser e o Evento abrangeriam “do múltiplo puro ao Sujeito, constitutivos de tal ordem geral de pensamento que pudessem **ser exercidos** em toda a extensão do referencial contemporâneo” (Grifo do autor).

O fato de o pensamento ser exercido, diz da implicação do *Ser* na vida contemporânea, e em relação à própria vida:

**O complexo contemporâneo** das condições da filosofia abarca, por certo, tudo a que se referem meus três enunciados primeiros: a história do pensamento “ocidental”, as matemáticas pós-cantorianas, a psicanálise, a arte contemporânea e a política. A filosofia nem coincide com nenhuma dessas condições, nem elabora sua totalidade. Ela deve apenas propor um quadro conceitual onde possa se refletir a **compossibilidade contemporânea desses elementos**. Só o pode fazer – pois é isso que a despoja de toda ambição fundadora, em que se perderia – designando entre suas **próprias condições**, e como **situação** discursiva singular, a própria ontologia, sob a forma das matemáticas puras. É isso, propriamente, o que a liberta, e a consagra finalmente ao zelo das verdades. (BADIOU, 1996: 13) (Grifos meus)

Para o autor, essa condução da filosofia através da matemática possibilitaria a compreensão da compossibilidade ou da simultaneidade de categorias expressivas do ser (múltiplo, vazio, natural, infinito) e do evento (ultra-um, indecidível, intervenção, fidelidade), completamente atravessados pelo o que define como *procedimentos genéricos*: o amor, a arte, a ciência e a política:

São tantos os conceitos que ele cristaliza (procedimentos genéricos) que é difícil dar-lhe uma imagem. Direi, contudo, que ele se prende ao problema profundo do indiscernível, do inominável, ao absolutamente qualquer. Um múltiplo genérico (e tal é sempre *o ser* de uma verdade) é subtraído ao saber, desqualificado, inapresentável. (BADIOU, 1996: 22)

Ao renegar, então, essa *desqualificação* do procedimento genérico, Badiou (1996:23) o assimila em sua complexidade:

Na categoria do genérico, proponho um pensamento contemporâneo desses procedimentos, que mostra que eles são **simultaneamente indeterminados e completos**, porque, no furo de todas as enciclopédias disponíveis, eles certificam o ser-comum, o fundo múltiplo, do **lugar** de onde procedem.

Um sujeito é então um **momento finito** desse certificado. Um **sujeito certifica localmente**. Ele só se sustenta por um procedimento genérico, e não há, portanto, *stricto sensu*, senão sujeito artístico, amoroso, científico ou político. (BADIOU, 1996: 23) (Grifos nossos)

O que nos interessa, nesse discurso, é efetivamente a simultaneidade, e, no caso, as múltiplas possibilidades da *arte contemporânea* como procedimento genérico, indeterminado e completo. O *ser* como evento, mas, também, como lugar.

Numa tentativa de nomear ou identificar os sintomas de procedimentos genéricos, que qualificam o inominável, orientamos a tese para alguns dos possíveis sentidos da *intervenção efêmera* naquilo que tange (arte) e (cidade).

Mais além, procuramos na lógica matemática, mais especificamente na teoria dos conjuntos, com base em Badiou (1996), pontos comuns a esses um e/ou outro. Outra informação importante diz respeito à temporalidade que embasa a proposta de Badiou (1996: 22): “(...) teve lugar, no início dos anos sessenta, uma revolução intelectual de que as matemáticas foram o vetor, mas que repercute em toda a extensão do pensamento possível, e propõe à filosofia tarefas inteiramente novas”.

Essa transformação do pensamento é também reconhecida em Arendt (2002: 11-12). Segundo a autora, a revolução intelectual trouxe consigo outros processos, dentre os quais a automação, que transforma a sociedade numa sociedade operária, nivelando os homens e anulando tendencialmente o discurso e a ação:

Sempre que a relevância do **discurso** entra em jogo, a questão torna-se **política** por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político. Mas, a seguirmos o conselho que ouvimos com tanta freqüência, de ajustar nossas **atitudes culturais** ao estado atual de realização científica, adotariámos sem dúvida um modo de vida no qual o discurso não teria sentido. Pois atualmente as ciências são forçadas a adotar uma “linguagem” de símbolos matemáticos que, embora originalmente destinada a abreviar afirmações enunciadas, contém agora afirmações que de modo algum podem ser convertidas em **palavras**.

O confronto entre os posicionamentos de Badiou e Arendt nos conduz a outra reflexão sobre o discurso. Trata-se da carência de investimentos para uma apropriação discursiva mais elaborada da (arte) e da (cidade), sobretudo quando esta leitura encontra-se associada a uma lógica e/ou à simbologia mais complexa apoiada na matemática ou em novas questões científicas. Há, ainda, a ausência de palavras que expressem as novas condições urbanas de vida.

Outras linguagens fazem dessa ausência de palavras um intervalo ou uma lacuna para a criação. E, em nosso entendimento, arte e arquitetura contemporâneas, como outras linguagens com múltiplas possibilidades, podem *ampliar* seus *campos* explorando esse

intervalo, talvez em direção a outras fronteiras do conhecimento, desnaturalizando ou mesmo desvelando o senso comum.

Arendt (2002: 35) afirma que a separação entre ação e discurso, tomada como atividades cada vez mais independentes, terminaria por enfatizar o discurso e, não, a ação. Caberia ao discurso, então, o papel de refletir e **situar** a ação tanto no universo artístico quanto no mundo e na vida cotidiana, trazendo à ação maior pertinência. Mas, como fazê-lo face à carência de palavras? Talvez somente com outras linguagens...

#### **1.4. Possibilidades de Criação e Reprodução: o Híbrido, o Múltiplo e o Mestiço**

Atento ao perigo representado pelos modelos Lefèvre estabelece a distinção entre o *criar* e o *fazer*. Por ser tênue, a diferença entre criatividade e criação pode ser facilmente anulada, impedindo também a compreensão da diferença entre atividade e ação e, assim, o pensamento libertário.

Sociedades muito opressoras foram muito criadoras e muito ricas em obras, (...) a produção de produtos substituiu a produção de obras e de relações sociais ligadas a essas obras, notadamente na cidade.

Quando a exploração substitui a opressão, a capacidade criadora desaparece. A própria noção de “criação” se detém ou degenera, miniaturizando-se no “fazer” e na “criatividade” (o faça você mesmo, etc.) (LEFÈVBRE, 2001:6).

Sob o impulso do modernismo a questão do modelo foi, na arquitetura e no urbanismo, orientada para a identificação de “soluções” para os problemas estruturais de cidades industrializadas, relacionadas à dinâmica das sociedades capitalistas.

Essa dinâmica envolve as diferenças de classe, trazendo para a arte e, consequentemente para a arquitetura, a tensão e as contradições entre valor de uso e valor de troca; contradições inerentes ao material e ao imaterial, ao que envolve a longa duração e/ou o efêmero. Ao valor de troca atribuiremos considerações acerca do valor material. Quanto ao valor de uso, ele deve ser considerado à luz dos *modos de apropriação*, que implicam o *habitus* e a *praxis*, e não apenas pelo que é habitual e pelas práticas, dada a temática da ação.

Nessa relação tensa e contraditória entre (arte) e (arquitetura) estariam também, para além da duração, as questões da autonomia e da legitimidade, seja de pretensões científico-teóricas ou de experimentações e práticas na instauração de espaços, como nos diz Choay (1980).

O trabalho artístico e arquitetônico, ao ser tratado como *objeto técnico* no espaço urbano ou ainda no território dependendo do tempo e do espaço, pode adquirir outros sentidos, segundo Milton Santos (1996). A categoria híbrida de meio técnico-científico-informacional por ele desenvolvida para tratar da técnica compreendida como meio nos indica não apenas a complexidade envolvida na (arte) e na (cidade) contemporâneas, mas também as lacunas existentes entre ambas.

Ana Clara Torres Ribeiro (2006: 15) ao tratar do **híbrido** e da **hibridização** “como relevantes orientações para a atualização crítica do pensamento social” considera essas noções mais inspiradoras do que “as tão acionadas noções de **fragmentação** e **vulnerabilidade**, que facilitam o veloz enquadramento da realidade social” (grifos da autora), dado o favorecimento a uma leitura mediada.

Em “Local/Global, Arte em Trânsito” (2005: 62-63), Moacir dos Anjos diz de alguns procedimentos contemporâneos utilizados em *trabalhos de arte*, nos quais o hibridismo conceitual é observado como ajuste para lidar com problemas do presente, adquirindo o poder de tornar visível a diversidade cultural, através de “articulações que geram meios para a inserção **global** de uma produção marcada pela **diferença** frente aos códigos culturais hegemônicos” (grifos meus).

No entanto, ao lidarmos com fronteiras disciplinares, pensamos num primeiro momento em adotar o híbrido, por entendê-lo pertinente no tratamento de diferentes conceitos, dado as colocações anteriores e a conceitos como arte-ação, urbanístico-cultural, ou arte-urbanístico. No entanto, por outras razões anteriormente explicitadas, acabamos substituindo o híbrido pela noção de mestiço, por torná-lo mais humano e, ao mesmo tempo, fértil.

Ao tratar das relações entre lugar e cotidiano, Milton Santos (1996: 273) elucida que diferentes atores podem fazer diferentes usos do mesmo espaço, dependendo de suas racionalidades, contra-racionalidades e rationalidades paralelas, inscritas na ação. Ao refletir sobre o local e o global, destaca que “cada lugar é ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” e em diferentes ritmos e movimentos: o múltiplo.

Nestor G. Calclini<sup>49</sup> (2003: 26-28), ao tratar de políticas socioculturais na América Latina, levanta a questão sobre sua inserção no mundo globalizado, no qual a produção latino-

---

<sup>49</sup> Néstor García Canclini dirige o Programa de Estudos sobre Cultura Urbana da Universidade Autônoma Metropolitana do México. Tem sido um importante ator com contribuições relevantes sobre as políticas culturais para o desenvolvimento.

americana - não apenas a de bens de consumo e de produtos, mas também intelectual - não é difundida com a mesma intensidade que a hegemonia editorial, acadêmica, comunicacional e empresarial de sentido inverso, ou seja, vindo do mundo ocidental hegemonicó.

Outra questão relevante apresentada por Canclini é relativa à representação de algumas experiências latino-americanas nos Estados Unidos e Europa, realizadas e fomentadas sem políticas ou projetos de gestão nacional, e que, misturando não apenas países, mas indivíduos que produzem cultura – músicos, escritores, artistas – acabam se hibridizando para ganharem força em difusão.

Margareth Pereira<sup>50</sup> (2007), ao tratar a idéia de globalização, procura desnaturalizar o sentido de hegemonização cultural, chamando a atenção para o fato que as trocas culturais sempre aconteceram, dado que não somos nada além do que híbridos étnico-histórico-cultural-religiosos.

O problema não está na mistura, na multiplicidade, na troca ou nos intercâmbios culturais, e sim na ausência de formação e compreensão artística e intelectual, ausência de projetos nacionais que fortaleçam e invistam de fato na cultura. A grande questão está, também, na economia envolvida em transações que têm maior ênfase em interesses alheios aos da América Latina, deixando de lhe fomentar a economia interna.

A carência de disposições de compreensão artística e intelectual, cuja formação requer décadas, assim como a perda de instrumentos conceituais pela deserção escolar e a escassez de estímulos culturais complexos e duradouros, não resolvem instalando computadores em algumas milhares de escolas e predicando efeitos mágicos de internet para o restante. Rajadas de globalização não podem compensar políticas tecnicamente elitistas e, por isso, finalmente discriminatórias. (CANCLINI, 2003:29)

A dificuldade ou negação de acesso à questão cultural, que também tem bases educacionais, contribui para a própria marginalização da cultura e nesse sentido, independente da utilização de conceitos singulares ou múltiplos a ausência de sentidos permanece, e por ignorância, desconhecimento e/ ou desentendimento.

Retomando a noção de mestiço, entendido como justaposição conceitual, utilizado na fronteira entre diferentes saberes e compreensões, pode, em nosso entendimento, favorecer não a confusão dos sentidos, mas esclarecer sobre a reificação e utilização de alguns conceitos na explicitação de *ações e intervenções* inter ou multidisciplinares que aqui serão analisadas,

---

<sup>50</sup> Uma das principais equipamentos urbanos, os correios, foram implantados no Brasil Império, e desde então desempenham, assim como os portos, papel fundamental nas trocas globais. Vide o livro de sua autoria sobre os Correios e Telégrafos no Brasil, 2000.

seja em relação ao tempo, ao espaço e/ou em relação a ambos. Ressaltamos não pretender leituras acabadas ou fechadas em si mesmas, mas interpretações de alguns fatos com um olhar curioso.

A pretensão deste trabalho é tratar de um tema cujo alcance urbanístico-cultural ou arte-urbanístico – múltiplo, portanto -, num Brasil, em crescimento-desenvolvimento, se encontra em esboço e como desejo político, e onde a *diferença* pode ser tratada sob parâmetros éticos e estéticos e na qual a inter e multidisciplinariedade se inicia pela diferenciação entre a ação e a fabricação.

Na inexistência de projetos e políticas sócio-culturais e de desenvolvimento, mais especificamente no trato de ações inter e multidisciplinares, em que (arte) e (cidade) têm papel central, é que procuraremos nos atter.

Entender os elos, espaços e lacunas entre (arte) e (cidade), exige a compreensão do efêmero como mediação possível. Quanto à *intervenção efêmera*, ao ser tratada como acontecimento e não como evento, deixa de questionar o fato de seu resultado fazer parte de um projeto maior que a abrange – enquanto evento - ou apenas de uma obra isolada.

A proposta de análise dessa *figura* presente nas dinâmicas urbanas contemporâneas é a de trazer à tona uma discussão sobre possibilidades de intervenção que atuam de modo a se relacionarem lentamente, compreendendo conteúdos, sem transformações radicais das formas.

Veremos, então, a seguir, diferentes *modos* de apropriação de (arte) e (cidade), entendendo a (cidade) como ambiente urbano por excelência e a (arte) como parte desse ambiente.

### **1.5. Ação enquanto modo (etno-histórico, empírico-teórico, progressivo-regressivo)**

Entendemos *modo* como uma ação diferente. Não se trata apenas de comportamento ou de intenção, como nas palavras de Argan (2005:17), mas sim de *habitus*, fruto de uma racionalidade prática irredutível à razão teórica, como dissemos anteriormente, de uma estrutura estruturante:

É bem verdade que a arte de hoje, precisamente em suas posições avançadas, tende-se a tornar fruitiva sem a mediação do juízo, apresentado como hipótese experimental de atividade estética integrada a um novo sistema cultural não mais fundamentado no juízo histórico; mas, pelo que nos é dado ver, limita-se, por enquanto, a eliminar (ou colocar entre parênteses) o objeto e a propor, como matéria de julgamento, um modo de comportamento. Só que, agindo assim, apenas furta-se ao juízo estético para solicitar um juízo moral, quase reencontrado, dos dois, a indistinção fundamental ou a origem comum. Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, mas em relação com uma determinada situação humana. Aquilo

que se julga, quando se julga uma ação, é sempre o fato de estar ou não estar de acordo, bem como os motivos e as consequências da sua conformidade ou não-conformidade, com um status do costume social ou da cultura. Os próprios conceitos de bom e de mau, aos quais se recorre no juízo moral, como os de bonito ou feio aos quais se recorre no juízo estético, nada mais são (excluindo-se toda razão metafísica) do que fórmulas resumidoras com as quais se indicam séries de experiências positivas ou negativas, ou de juízos de valor e de não-valor. É sempre possível por fim àquelas formulas categóricas e substituí-las pelo conhecimento dos fatos. A noção global esvaziou e tornou vazio o conceito de arte, e a história da arte, como história de “poéticas”, tomou o lugar da estética, já eliminada do rol das disciplinas filosóficas. (BOURDIEU, 2002). (Negrito do autor, grifos meus.)

Se o ser é também *múltiplo* (BADIOU, 1996; ARENDT, 2002), a diferença, então, poderia ser delimitada, como na lógica matemática, por uma *conjunção diferencial*, ainda que *derivada*. Assim, em nosso entendimento o *modo* deve ser compreendido através da associação entre “como” as coisas são feitas e o sujeito da ação.

Entretanto, por sua abrangência e pluralidade, o *modo* tende a ser sintetizado ou mesmo simplificado através de fórmulas redutoras que, deixam escapar ou ignoram o leque de possibilidades e, logo, a força estruturante do modo.

Muito dessa redução, em nosso entendimento, decorre da idéia de ordem/ desordem e, também, do uso continuado das noções de tipo. Não que estas, como sistemas de classificação, sejam desnecessários. Ao contrário, são, sem dúvida, importantes para a organização da vida em sociedade; mas cabe recordar o seu poder de reduzir a complexidade e sentidos da ação e, portanto, de reduzir as escolhas e a liberdade.

O *modo*, em nosso entendimento, seria então formado, dentre outras coisas, pela soma de experiências relacionadas ao movimento e à diferença. Essa soma de sentidos implicaria, segundo Arendt (2002: 16-17), “as condições nas quais a vida foi dada ao homem”. Na experiência urbana, as condições materiais – o trabalho e seus produtos - e os artifícios gerados pelas necessidades de sobrevivência do indivíduo emprestariam permanência e durabilidade à futilidade da vida e ao caráter efêmero do tempo humano.

Se a fabricação tem como fim um produto, esse seria fruto do trabalho. A sua operação implicaria em fragmentação de funções e controle (desapropriação) da criação.

A separação das funções, e mesmo das condições de trabalho, no mundo contemporâneo - como indicado por Hannah Arendt, na década de 1950, quando da publicação de seus livros *A Condição Humana* (1957) e *A Crise da Cultura* (1954) - foi agudizada na última metade do século XX, em articulação às novas condições e formas de trabalho.

Pierre Michel-Manger (2002: 8), ao aproximar o artista do trabalhador, aponta a assimilação de formas e modos de expressão artística pela metamorfose do capitalismo:

A grande variedade de formas e **modos de expressão** artísticas testemunha: a criatividade éposta a serviço de uma **diferenciação sem limites**, é o que torna as artes infinitamente mais permeáveis às manifestações mais improváveis da invenção individual, e mais diretamente submetidas ao veredito do consumidor e aos diferentes níveis de recepção. (Tradução e grifos nossos)

A variedade de *modos de expressão*, e suas infinitas diferenças, trariam consigo uma criatividade de amplitude sem precedentes, permeando campos improváveis, antes inexplorados. Trata-se de uma criatividade relacionada ao enfrentamento de questões antes inaceitáveis, como o *gosto do consumidor*, ou seja, a obra enquanto produto e a criação como fonte para novas formas de produzir. Continuando com a citação:

É por isso que este ensaio se interessa principalmente pelas artes. Sua hipótese de partida é que, não apenas as atividades de **criação** artística não são ou não são mais o inverso de **trabalho**, mas, ao contrário elas são cada vez mais reivindicadas como a **expressão** mais avançada dos novos **modos de produção** e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatórias ou subversivas do artista, deve-se olhar, de agora em diante, o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, através da qual podem ser lidas as transformações também decisivas da fragmentação do salário, o crescimento dos profissionais autônomos, a amplitude das desigualdades contemporâneas, a medida e a valorização de competências ou, ainda, a individualização do emprego. O desenvolvimento e a organização de criação artística ilustram, hoje em dia, o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho que busca satisfazer **simultaneamente** as exigências de segmentação das tarefas e das competências segundo o princípio de diferenciação crescente dos saberes e a sua inscrição dinâmica no jogo de interdependência funcional e das relações de equipe. É no âmago dos paradoxos do trabalho artístico que se revelam algumas das mutações mais significativas do trabalho e dos sistemas de emprego modernos: forte grau de engajamento na atividade, elevada autonomia no trabalho, flexibilidade aceita e inclusive reivindicada, escolhas arriscadas entre ganhos materiais e gratificações freqüentemente não monetárias, exploração estratégica das desiguais manifestações do talento... (Tradução e grifos nossos)

Em relação às novas formas e aos novos *modos de expressão* artística, permanece a questão relativa à liberdade de criação confundida, muitas vezes, com a criatividade, cujas condições existem de fato ou aparentam existir, como no caso onde há a vinculação da obra ao mercado e aos circuitos ideológicos<sup>51</sup>.

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do

---

<sup>51</sup> Inserções em circuitos ideológicos é o título de uma série de trabalhos do artista Cildo Meirelles. Extraído do depoimento do artista registrado na pesquisa Ondas do corpo, de Antônio Manuel *Copy-desk* e montagem do Texto de Eudoro Augusto Macieira publicado no Livro "Cildo Meireles" da FUNARTE, no Rio de Janeiro, em 1981. Outro trabalho e idéias concernentes a obra desse artista serão retomados na última parte dessa tese.

objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo.

Na verdade, as "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de media que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.

As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram com dois projetos: o projeto "Coca-Cola" e o projeto "Cédula". O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.

As "Inserções em circuitos ideológicos" surgiram também da constatação de duas pláticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aqueelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. Essas práticas trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas, por exemplo). (CILDO MEIRELES, 1981)

Nos vínculos artista-galeria de arte, há a cobrança, mesmo que apenas implícita, de produção. Talvez por este motivo, a (arte) sempre procurou ocupar lacunas onde pudesse ser livre, não apenas das garras do capitalismo, uma libertação aparentemente improvável – mas, também de banalizações e naturalizações a que se encontra submetida pelo *senso comum*, observadas no depoimento de Cildo Meireles.

Diante da banalização e da diferença no entendimento de sentidos e *modos* relacionados entre consumidor e produtor, entre consumidor e público, e/ou entre artista e produtor teríamos diante nossos próprios olhos a dúvida e algumas certezas. Sem clareza fica difícil acompanhar discussões e debates disciplinares, quando o cerna da questão é a expressão, ou seja, de fundo humano.



**Figura 2**Coca-cola, da série circuitos ideológicos de Cildo Meireles, 1970.

Na produção da cidade, incluindo a arquitetura e seus *modos de expressão*, há a apropriação e a reprodução de formas, morfologia ou aparência, e também, de soluções e práticas (como as construtivas) existentes. E mesmo os *modos de produção* inovadores - técnicos e tecnológicos -, acabam por ser incorporados, copiados e/ou pirateados<sup>52</sup> (BEY: 2002; MASON: 2008).

Hannah Arendt, refletindo sobre a expressão *Vita Activa* (2002: 20), propõe a análise dos diferentes *modos de vida* existentes desde a *polis*, ou seja, um tempo longo, correspondente ao da filosofia. A *Vita Activa*, desde sua gênese, expressaria um *modo altamente seletivo* e, como indica o seu significado original: uma vida dedicada aos assuntos públicos e políticos.

Aristóteles distingua três **modos de vida** (*bioi*) que os homens podiam **escolher livremente**, isto é, em inteira **independência das necessidades** da vida e das relações dela decorrentes. Esta condição prévia de liberdade eliminava qualquer modo de vida dedicado basicamente à **sobrevivência do indivíduo** – não apenas o labor, que era o modo de vida escravo, coagido pela necessidade de permanecer vivo e pela tirania do senhor, mas também a vida de trabalho dos artesãos livres e a vida aquisitiva do mercador. Em uma palavra, excluía todos aqueles que

<sup>52</sup> A pirataria é defendida pelos autores como forma de apropriação.

involuntária ou voluntariamente, permanente ou temporariamente, já não podiam dispor em **liberdade dos seus movimentos e ações**. Os três **modos de vida** restantes têm em comum o fato de se **ocuparem do “belo”**, isto é, **de coisas que não eram necessárias nem meramente úteis**: a vida voltada para **os prazeres do corpo**, na qual o belo é consumido tal como é dado; a vida dedicada **aos assuntos da polis**, na qual a excelência produz belos feitos; e a vida do filósofo, dedicada **a contemplação das coisas eternas**, cuja beleza perene não pode ser causada pela interferência produtiva do homem nem alterada através do consumo humano. (ARENDT, 2002: 20). (Grifos meus).

A reflexão de Arendt (2002: 21-22) sobre *modos de vida* apresenta a oposição entre aquilo que é belo e livre, e o que é necessário e útil. Essa oposição marca também a *escolha* como sendo uma opção apenas daqueles que são livres em seu movimento e em sua ação. Tal diferença nos parece preservar a sua circunstância no presente, pois segundo a autora, apenas aqueles que experimentassem um *modo de vida autônomo* na *polis*, alcançariam a condição de *bios politikos*. A perda do político significa a perda do próprio sentido de cidadania, de pertencimento à cidade: “(...) a expressão **vita activa** perdeu o seu significado especificamente político e passou a denotar todo tipo de engajamento ativo nas coisas deste mundo (grifo da autora).

Dessa oposição entre inútil e útil, e entre liberdade e alienação, surge ainda, a referência à perda de presença, que é definidora da ação:

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política: mas esta pluralidade é especificamente **a condição** – não apenas a **conditio sine qua non**, mas a **conditio per quam** – de toda vida política (Grifos da autora).

Desta maneira, a reconversão entre atividade e ação é ainda a transformação de atos em palavras, ainda que essa transformação também se encontre condicionada pela fugacidade dos sentidos que marca a contemporaneidade (ARENDT, 2002: 12).

(...) mas (os homens) habitam um mundo no qual as palavras perderam o seu poder. E tudo que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido. Haverá talvez verdades que ficam além da linguagem e que podem ser de grande relevância para o homem no singular, isto é, para o homem que, seja o que for, não é um ser político. Mas os homens no plural, isto é, os homens que vivem e se movem e agem neste mundo, só podem experimentar o significado das coisas por poderem falar e ser inteligíveis entre si e consigo mesmos.

Nessa linha reflexiva, ainda surge a questão primordial da comunicação e do seu máximo sentido de troca: a difusão. Aquilo que é transmitido e apreendido por consenso ou

bom senso, entre aqueles que se comunicam através da palavra escrita, ou através do sistema mais arcaico, a expressão oral, na qual interfere o corpo, ou as oralidades do corpo, em suas entonações.

Essas entonações seriam formas de expressão, ou melhor, *modos de expressão*, apreendidos e comunicados, pela exigência de novos sentidos, não apenas pelo surgimento de novas coisas no mundo, mas pela necessidade de sua apropriação e comunicação.

Se a ação é intermediada (construída) pela palavra, não estando necessariamente relacionada à materialidade das coisas, podemos dizer que o efêmero é próprio da ação. E mais, que o efêmero para ser apreendido, precisa estar associado a um discurso pensado como registro ou documento, inclusive corporal; um registro que corresponda a uma *memória física* (espaço-temporal) da ação.

A crescente produção crítica, na esfera da arte e da arquitetura -, que tem sua maior difusão nos *eventos* promotores de palestras, *workshops*, oficinas, *performances* e sessões de filmes - e em publicações (livros, catálogos e vídeos), regista e documenta os próprios eventos, não apenas pelas obras expostas, mas também pelos corpos e suas práticas de apropriação do espaço.

Para além da ação *extraordinária*, o *ambiente* dessas *exposições* (artístico-arquitetônicas) inscreve-se no lugar, orientando a disposição/ implantação de seus elementos, com base num projeto curatorial e/ ou museográfico, e numa das formas em afirmação da arquitetura: a temporária<sup>53</sup>.

Nessa relação espaço-temporal, que alia sistemas de objetos aos sistemas de ações (SANTOS, 1996) a intervenção como fruto de decisão ou até mesmo do acaso, ocorre sob diferentes *modos de expressão*.

A expressão *modo de vida* foi utilizada correntemente no movimento moderno para tratar da maneira como viviam as pessoas na cidade - em relação aos hábitos e práticas cotidianos - e como crítica, aparecendo nas formas e projetos propostos, contribuindo para sua inovação.

Essa preocupação com o *modo de vida* está presente desde os construtivistas russos e aparece nos levantamentos realizados por Anatole Kopp (1990: 111) ocupando o centro das resoluções do Comitê Central de 29 de maio de 1939:

---

<sup>53</sup> Uma das exposições visitadas durante a pesquisa de tese e que contribuiu para uma série de análises foi a do artista carioca Eduardo Coimbra. Realizada no Paço Imperial em 2007 tinha como preocupação conceitual ser concebida em colaboração com um crítico de arte, no caso Adolfo Montejo Navas, e também de Amália Giacomini, que como arquiteta possui vasta experiência em projetos de exposição, e é também artista.

(...) fixa dali em diante os limites no interior dos quais será possível abordá-los. Esses limites se reduzem ainda mais no correr dos anos e a própria expressão “reconstrução do modo vida” logo desaparece do vocabulário arquitetônico e político.

Sabemos que a sociedade que foi realmente construída na URSS não tem relação com o projeto dos anos vinte que serviu de base aos projetos dos construtivistas. É antes o contrário das utopias de então que pode atualmente ser observado na União Soviética.

Mas nosso objetivo não é nem a exaltação do projeto social daquela época, nem a condenação da sociedade soviética. Simplesmente queríamos mostrar a estreita adequação entre arquitetura dos construtivistas e o projeto de sociedade de então. É nessa adequação, essa vontade de participar da construção social que fez com que o construtivismo soviético dos anos vinte uma **causa** e não simplesmente **estilo** como afirmaram, durante os anos trinta, seus detratores.

Não é de surpreender que os projetos comunistas, e mesmo os socialistas, tenham procurado proporcionar *modos de vida* comuns a toda a população dos países submetidos a tais regimes. Ao longo da história, mesmo os movimentos sociais estiveram relacionados à insatisfação com a condição humana, à miséria, à pobreza e à desqualificação dos *modos de vida* presentes nas cidades.

Diferentes movimentos surgiram, portanto, como tentativas metodológicas, como arma social e política e como ação propositiva ao pensamento/movimento do conhecimento, conduzindo a outras percepções e a *práticas corporais*<sup>54</sup> da sociedade:

(...) os acontecimentos políticos revelam que os projetos de vida individuais são, na verdade, determinados pelo curso da história, tornando-se ilusória a busca da liberdade num plano puramente pessoal: a liberdade é sempre vivida “em situação” e realizada no engajamento de projetos voltados para interesses humanos comunitários. Apenas o compromisso com a história pode dar sentido a existência individual (Sartre, 1967).

Antes de abordarmos o modo em si, atentaremos para o processo de aprendizagem incutido naquilo apresentado por Bourdieu como *modus operandi*, difundido através do *habitus* que retém o movimento intelectual, em nossa compreensão, no sentido da cópia, da colagem, da reprodução inquestionada.

Ao tratar de ruptura epistemológica, Bourdieu (2002: 49-50) afirma que ela “está implicada aos modos de pensamento, conceitos e métodos” e que têm a seu favor todas as aparências e o pré-construído sedimentados pelo *senso comum*.

---

<sup>54</sup> No estágio sanduíche ocorrido na França, dentre as disciplinas assistidas elegemos a de História das Práticas Corporais ministrada por Georges Vigarello, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, na cadeira de História e Civilizações. O Professor é também responsável pelas pesquisas desenvolvidas na Biblioteca Nacional da França.

A ruptura é, com efeito, uma **conversão do olhar** (...) deve em primeiro lugar “dar novos olhos” como dizem por vezes os filósofos iniciáticos. Trata-se de produzir, senão “um homem novo”, pelo menos “um novo olhar”, **um olhar sociológico**. E isso não é possível sem uma verdadeira conversão, uma **metanoia**, uma revolução mental, uma mudança de toda visão do mundo social.

Aquilo a que se chama “ruptura epistemológica”, quer dizer, o por em suspenso as pré-construções vulgares e os princípios geralmente aplicados na realização dessas construções ... (...).

É assim que pensamos então mais uma vez que, o *modo* adquire uma dimensão diretamente relacionada às noções de *movimento, experiência e diferença*. E assim também o entendimento de outros modos se torna pertinente:

**Modus Operandi:** **Modo de produção científico** que supõe um **modo de percepção**, um conjunto de **princípios de visão e de divisão**, adquirido através do **habitus científico**. É preciso construir o objeto, pôr em causa os objetos pré-construídos, e não há outra maneira de adquirir os princípios fundamentais de uma prática, que não seja a **de praticar ao lado de uma espécie de guia, treinador** que incute **confiança**, dá exemplo, corrige em situação, preceitos aplicados ao caso particular. (Bourdieu: 2002: 20)

**Modo de Produção:** De acordo com a maior parte das compreensões do Marxismo no século XX, a história pode ser dividida em períodos, conforme **diferentes modos de produção**, cada qual com sua própria **dialética interna de luta de classes**. Essa “concepção materialista” da história (...) por Marx quanto por Engels, embora nem sempre tenham usado o conceito de modo de produção dessa maneira. No século XX tornou-se o conceito central do que ficou conhecido como “materialismo dialético”, e a **adesão** a alguma versão desse **conceito** continua a **distinguir** o pensamento marxista **de outras formas do pensamento social**.

Segundo essa visão da história, a diferença fundamental entre tipos de sociedade ocorre no **modo como se dá a produção**. O “modo de produção” de qualquer sociedade consiste em **dois elementos: suas forças produtivas e suas relações de produção**. As forças produtivas referem-se às capacidades produtivas da sociedade, não apenas em sentido tecnológico, mas também em sentido social, e incluem não apenas os meios materiais de produção, mas também as capacidades humanas, **tanto físicas quanto conceituais**. As **relações de produção** referem-se às **relações sociais** sob as quais a produção é organizada: como os recursos e os trabalhos são alocados, como o processo de trabalho é organizado e como os produtos são distribuídos. É a **combinação** específica tanto **das forças produtivas** quanto **das relações de classe** em qualquer sociedade e, assim, sua **dinâmica interna**. (HIMMELWEIT, 1996: 481) (Grifos meus).

Como fruto das condições existentes, construídas e reconstruídas historicamente, assim como conceito de *modo de produção*, tanto a (arte) quanto a (arquitetura) foram e são atravessadas por ambos, *modus operandi* e *modos de produção*. Ambas operações estariam também alicerçadas pelo *habitus*, constituído tanto pelas forças produtivas quanto pelas relações sociais sob os quais se organiza.

O contemporâneo redefine o trato da (arte), seja ela engajada, fundamentada sob princípios conceituais, da arte em meio urbano ou da arte pública; da arquitetura como

construção funcional voltada para “novos” modos de vida ou da arquitetura como lugar, em sua relação com o contexto e como situação - já que ambas essas concepções arquitetônicas referem-se, assim como o modo de produção, às capacidades produtivas da sociedade, quais sejam “não apenas no seu sentido tecnológico, mas também em sentido social, incluem não apenas os meios materiais de produção, mas também as capacidades humanas, tanto físicas quanto conceituais” (HIMMELWEIT, 1996: 481).

Numa suposição, diríamos que na distância entre (arte) e (arquitetura) e entre elas e as condições sociais existentes, a (arte) teria lugar privilegiado talvez e justamente por sua escala, tamanho ou mesmo dimensão, além de seu deslocamento pelo espaço e pelo território ser mais ágil, seja enquanto obra propriamente ou enquanto exposição. Talvez, também, e por isso mesmo, banalizada e naturalizada.

Pelo senso comum, e por causa, talvez, das rupturas da/na arquitetura terem ocorrido de maneira muito mais presentes no cotidiano, por estarem mais imediatamente relacionadas às dinâmicas contemporâneas, elas continuariam a ser compreendidas apenas por sua presença fixa, e, portanto, imóvel, relacionadas imediatamente tanto aos seus aspectos interiores, quanto exteriores – pelas fachadas.

Mas o que ocorre com a (arte), de certa forma se dá também pela (arquitetura), que em sua forma temporária (*stands*, espaços e equipamentos expositivos, para feiras e eventos), e aparecer como um *subproduto* torna-se invisível ao olho nu, desprovido de ciência.

No marxismo, as classes são definidas por sua relação com o processo de produção, em particular com a produção de um subproduto. Um subproduto é produzido em qualquer modo de produção na qual nem todo o tempo de trabalho disponível é necessário para atender às necessidades diretas de consumo da população, e alguns membros da sociedade trabalham mais horas do que as necessárias para produzir seus próprios meios de subsistência<sup>55</sup> (HIMMELWEIT, 1996: 481).

Ora, tanto a produção arquitetônica quanto a produção artística contemporânea – sejam seus resultados formais, informais ou efêmeras - são realizadas com diversos fins que nem terminam em funções e nem cabem em si mesmas. Sua existência está diretamente relacionada com a propagação de seu conceito ou mensagem, por um lado presente e inerente, por outro, rompendo com os círculos mercantis, também inscritos espaço urbano.

No caso da (arte), ao compreendê-la através do modo de produção dito tradicional, há dificuldade tanto em apreendê-la quanto em difundi-la, pois além de estar relacionada a diferentes *movimentos artísticos* e encontrar-se aberta a todas as coisas e questões do mundo

contemporâneo, ao leigo não se constitui nem como experiência, nem como sentido ou valor de concordância ou de *habitus* (BOURDIEU, 2002: 285).

A (arte) contribui intelectualmente para o movimento do pensamento e para a compreensão de diferentes coisas no mundo, mas não se direciona a uma classe específica. Não estamos nos referindo apenas à arte por si mesma, propomos pensá-la com tudo que ela contém em seu fazer atual, seus sentidos distintos, que atravessam desde questões do social àquela do tecnológico, incluindo os meios materiais de produção e capacidades humanas diversas.

Na luta interna de seu próprio campo, entre artistas, o trabalho de arte, a crítica e o mercado de arte, a questão de *não-consumo* da obra teria, em nosso entendimento, favorecido seu ocultamento e afastamento da imediatez da realidade cotidiana, ainda que nela esteja presente.

Como anteriormente já dito, a obra de arte até o “período moderno” ainda era elaborada como permanente compreensão do que se vê. Já não se pode dizer o mesmo, entretanto, das condições apresentadas na chamada “era da informação”, cuja rapidez e volatilidade de dados modificam-se e trasladam-se por todo o mundo em frações de segundo. Ocorreram movimentos e mudanças tanto em forma quanto em conteúdo.

A idéia de não-consumo vem da compreensão do trabalho de arte como não-mercadoria. A indissociabilidade entre trabalho artístico e outras formas de trabalho talvez seja sua questão maior num mundo capitalista e de consumo. O trabalho artístico, inserido no sistema como ação e não como produção, deveria talvez, ter o foco noutra forma produtiva.

Segundo Manger (2002), o fazer artístico foi assimilado por outros modos de produção, mas nem por isso a (arte) e os artistas deveriam abdicar de seus meios, independente de quais sejam. O mesmo podemos dizer da inclusão da arquitetura nesse debate, que se tecnicamente seu sentido e valor vem a ser dispensável, em termos de expressão e de criação podem deixar a desejar. Teriam a expressão e a criação perdido o sentido e o valor?

### **1.5.1. Modos de ver, ouvir, sentir, fazer, criticar, analisar: movimentos do espaço/ corpo / pensamento**

Em nosso entendimento a *ação cultural* tem relação direta com o *modo*. Essa relação ao ser expressa sob a forma de uma intervenção, duradoura, física ou não, ocorre como obra e/ ou trabalho, de arte, de arquitetura e/ ou (de) urbanismo.

A história nos conta de que forma vertentes artísticas no século XX vieram rompendo com o *naturalismo*, ou com a naturalização das coisas, sem se limitarem a apenas contribuir com o *modo de ver* o mundo, em passos simultâneos aos das ciências, auxiliando na compreensão da “realidade”.

René Huygue (1971: 9), historiador francês, em seu livro “Formas e Forças” ilustra como a arte do século XX tende cada vez mais para a força e suas pulsões do que propriamente para as formas.

Ao tratar da arte como abertura que possibilita ao conhecimento jogar com todos os níveis da realidade, concreta ou espiritual, o historiador afirma que ela (arte) acontece tanto como forma, quanto como força - numa parceria universal - pois uma não é sem a outra, ainda que a primeira lute com a segunda para destruí-la.

Cada ciência, cada ramo de pesquisa deveria abrir-se a uma extensão do Conhecimento ao estudo da arte contribuindo no sentido da síntese, cada dia mais geral. Seus conhecimentos já foram dirigidos à história da psicologia e da sociologia, auxiliando a melhor compreensão da arte, e mesmo aquilo que a arte renova a cada dia. Mas a psicologia e a sociologia, na dualidade do Fundo e da Forma, esclarecem sobretudo a primeira. Já a Forma coloca problemas mais prolongados e, talvez, mais extensos.

Não apenas a Forma tem um papel fundamental em todos os níveis da realidade, concreta ou espiritual, mas ela está indissoluvelmente associada a uma parceira, também universal: a Força. Sem ela a Forma não se constitui, e portanto, sem cessar, uma luta com a outra para lhe destruir. Esse casal dialético, solidário formado pelo Espaço e pelo Tempo, persegue seu conflito desde a matéria até a arte, do átomo a Rembrandt: ignora a fronteira que os espíritos, arbitrariamente, dividiram em científicos e literários, **desejosos** em estabelecer o domínio objetivo e o subjetivo.

Oferece-se então uma chave de abertura sobre uma compreensão mais profunda não somente da arte mas da realidade como um todo. (HUYGUE, 1971:9) (Grifo meu).

Desde os primitivos até o século XX, a paisagem, as conchas, as microfotografias celulares e moleculares, foram *chefs-d’œuvre* da arquitetura, da escultura e da pintura, questionando, esclarecendo e compondo através de ilustrações *enigmáticas* e *falantes* (HUYGUE, 1971: 7).

Apresentando uma estória da arte contada pela busca humana do *conhecimento*, desejoso na descoberta de seu meio, da natureza e sua *essência (connaissance)*, para ter ciência de sua realidade, Huygue<sup>56</sup> fala da arte como uma das experiências que através da estética adquire uma nova dimensão.

Talvez esteja aí a origem do aprendizado a partir do desejo e da experiência, do exercício do olhar e de conhecer a natureza e a si mesmo, num movimento incessante de

---

<sup>56</sup> Ibidem.

pensamento e corpo (sentidos e sensações), em compreender e agir, consciente e, portanto, livremente.

Jorge Coli, em artigo publicado na Folha de São Paulo, diz dos “Modos de Ver” as formas de representação em pintura no século XVII, abordando as diferentes concepções entre a produção holandesa e a italiana. Se a primeira reproduz objetivamente o que vê, a segunda faz da reprodução uma *cosa mentale*, buscando artifícios de construção espacial nos princípios da perspectiva e em tratados como o de Vitrúvio.

O que apresentamos aqui é o que hipoteticamente entendem-se como diferenças de objetivação, procurando entender como estas duas concepções representativas, em determinado momento, foram concebidas mesmo diante distâncias territoriais e culturais. Atualmente, a dificuldade em compreender e separar tradição (quando reprodução inquestionada ao longo do tempo) de outras formas de construção do saber e da realidade é ainda mais exacerbado.

A cidade, como advento de ruptura da realidade do campo (com sentido de rural), contribuiu muito para o afastamento dessa compreensão do conhecimento humano em direta relação com as condições existentes até então. Nessa nova condição, a cidade, passa a ser explorada pelo homem com tanto entusiasmo quanto o dedicado à Natureza, como se ambas tivessem mesma origem.

Ao tratarmos da ida para a rua, tomamos como referência seu sentido inaugural, como algo que passou a ser, recentemente, o *habitat* do homem moderno ocidental. Ao haver um deslocamento, um movimento e uma manifestação associada à idéia de múltiplo, pois há nesse processo de ocupação da rua uma sobreposição de movimentos: movimento/deslocamento tanto de sentidos ou de compreensão – forças invisíveis - quanto de formas físicas – visíveis e, por vezes, simultaneamente invisíveis, pela incapacidade de enxergarmos as mudanças dessa materialidade, construída e destruída, ao longo do tempo.

Somente a desnaturalização permite, então, que as coisas adquiram um sentido de origem. No caso, a estória e/ou a História é que teriam a capacidade de dar sentido à memória não como permanência apenas, mas como movimento e mudança ocorridas no espaço, no território ao longo do tempo.

A própria apreensão da realidade a partir do modo de ver, de ouvir, de sentir o mundo confere à realidade mais alto ou mais baixo grau de sentido. No caso do espaço e do território, para as quais a relação deslocamento, movimento, manifestação ocorre em diferentes escalas, a capacidade de apreensão, ou sua ausência, é que contribuem com os sentidos.

Se a ação pode ser conferida pelo grau de liberdade com que se atua, e, portanto se movimenta, dependendo da escala com que se move maior o grau de liberdade adquirido e maiores as possibilidades dessa ação - considerando também as novas espacialidades, e realidades virtuais, ainda que estes não sejam, diretamente, assunto de nosso trabalho.

Com a noção de movimento espaço-territorial, procuramos enfatizar a idéia de mutação<sup>57</sup>, questionando as transformações ocorridas no espaço urbano e os experimentos permanentes e temporários aí desenvolvidos.

Essas diferentes leituras propõem outra *ordem* ou aparente *desordem*, e se não são inovadoras em termos analíticos/ propositivos podem, ao menos, ser consideradas laboriosas, indo para além de uma lógica formal e objetiva. Essas experimentações direcionam-se e proporcionam outras apreensões e dimensões da lógica espacial.

Ao fazermos essa afirmação, tomamos como referência o conceito *raciocínio espacial* referido a John Ruskin<sup>58</sup> e desenvolvido num artigo por Amaral (2005):

A lógica espacial difere da formal que traça um percurso linear do ponto A ao ponto B, já a espacial evoca assuntos aleatoriamente, mistura-os entre si, os sobrepõe, fala de coisas diferentes simultaneamente, o tempo nunca é linear e pode se estender conforme o interesse, evoca lembranças de espaços e tempos longínquos, brinca com as cores e com as distâncias. A percepção ruskiniana é o resultado de uma sensação incerta e dúbia o que a torna uma interpretação.

Ao falarmos de lógica espacial, o sentido adotado será considerado para além de um mero *tipo* de "percepção". Falamos do *modo* de perceber o mundo e das referências espaciais vividas, experienciadas, simbólicas, afetivas que, ao serem acionadas, podem contribuir com e para outras apropriações espaciais.

O modo associado a esse sentido espacial pode ser entendido, de maneira próxima, talvez, da chamada estética relacional<sup>59</sup> (BORRIAUD, 2001), em que os laços estabelecidos

<sup>57</sup> No campo de urbanismo o arquiteto catalão Solá-Morales definiu para o Congresso da União Internacional de Arquitetos (UIA), ocorrido em 1996 em Barcelona, o conceito de mutação. Solá-Morales relaciona a mutação às transformações contemporâneas ocorridas no espaço urbano, associadas aos vazios urbanos, obsolescência, degradação urbana e perda de funções de determinadas áreas e suas relações com o entorno próximo. Outro arquiteto, o holandês Rem Koolhaas (2002: 64), ao organizar juntamente com outros profissionais como Stefano Boeri, Saskia Sassen e Jean Nouvel, em 2000 a exposição/ livro *Mutations*, diz da necessidade de ampliação e definição de novos conceitos urbanos que lidem com problemas para além de ordens formais, que tratem não apenas das formas urbanas (morfológicas), e que proporcionem novas abordagens para a compreensão das atuais condições espaciais e, sobretudo, de suas lógicas.

<sup>58</sup> Classificado como um pré-urbanista culturalista pela historiadora Françoise Choay (1992: 121), John Ruskin dedicou-se à crítica e à filosofia da arte, concluindo com uma filosofia social que não se dissocia delas. Op cit: “A arte de um país exprime suas virtudes políticas e sociais”.

<sup>59</sup> A “estética relacional” foi defendida como teoria por Nicolas Baurriaud – *Esthétique Relationnelle*, e aparece também no trabalho *Arte Relacional en Espacio Público. Encuentros con el Lugar*, desenvolvido por SALMERÓN no Master em Arte Pública da Uni-Wiemar/ Bauhaus, em 2004.

socialmente relacionam-se às artes, à arquitetura e/ou ao próprio espaço urbano e em diferentes tempos.

A arte relacional seria uma das facetas da arte pública que, segundo Salmerón (2004), é também engajada e multifacetada, indo além da simples noção de arte interativa.

Outra questão sobre a lógica espacial diz respeito à noção de simultaneidade - em relação ao espaço-tempo -, que associada à idéia do *envolvimento simultâneo* (expresso adiante em *movimento*), pode auxiliar a apreensão dimensional favorecendo a compreensão, não apenas do tri, mas do multidimensional, por incorporar experiências e vivências, inclusive trocadas e compartilhadas<sup>60</sup>.

Mario Pedrosa<sup>61</sup> (1979: 122-125), no texto “O Naturalismo” afirma:

(...) a história da pintura européia, de Delacroix a Picasso, não é outra coisa, precisamente, senão o desmantelamento progressivo do naturalismo, e que a pintura ao ar livre liquidou com os três componentes do naturalismo: o acabado dos detalhes, a ilusão da matéria e o absoluto da cor dos objetos, atingindo gravemente a ilusão do corpóreo.

Nas formas de representação da realidade, dizemos que a ida para o ar livre, e mais ainda, a ida não apenas para a rua, mas para as ruas, para o contexto urbano, contribuiu tanto para transformar o alcance da (arte), quanto para ampliar a compreensão das coisas no mundo, seja pelo inacabado, pela desmaterialização e (se é que assim podemos denominar) pela descorporificação.

Não é novidade na história da arte o fato de as obras de artes e os movimentos a que pertencem - cubismo, futurismo, e outros “ismos” - terem rompido não somente com a compreensão da (arte) - tendo auxiliado rupturas de várias naturezas, que não apenas artística – mas também com a compreensão sobre dinâmica e espaço, enriquecendo a percepção, inclusive de termos e sentidos como ordem e desordem.

No trato e leitura sobre aquilo que excede ao controle ou à disciplina da cidade, Berenstein Jacques (2001) ao adotar três figuras conceituais, fundamentais: o fragmento, o labirinto e o rizoma, utiliza a obra do artista brasileiro, neoconcreto, Hélio Oiticica (HO) conectando-a à ordem arquitetural e sensos comuns.

---

<sup>60</sup> Vide A Partilha do sensível, de Jacques Rancière publicado - originalmente na França - em São Paulo pela Editora 34, em 2005.

<sup>61</sup> Mario Pedrosa foi importante crítico de arte, tendo escrito inúmeros artigos e publicações acerca da arte brasileira.

A autora vê na favela uma área de reserva artística, tratando da noção de movimento inerente a essas três figuras conceituais (o fragmento, o labirinto e o rizoma) através de suas lógicas e de seus significados.

Quanto aos atributos relativos ao espaço-tempo, Berenstein Jacques (2001: 47-49) afirma ser necessário aceitar as incertezas e romper com a predominância do espaço - em termos de concretude -, em sua relação com o tempo – mensurado, linear e previsível.

A obra de Hélio Oiticica, relevante pelas contribuições que trouxe para a arte, não pode ser configurada dentro de um único movimento, e sim a movimentos que incorporam a experiência, a noção de *ambiente* e o sentido de obra coletiva, trazendo o espectador, participante a tornar-se “espectador-obra” ou “participante-obra”, partindo de seu próprio percurso de vida e vivências, como a relativa à Mangueira<sup>62</sup>, no Rio de Janeiro.

Mario Pedrosa escreve em 1966 um artigo a respeito do trabalho de Helio Oiticica com o título: *Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica*<sup>63</sup> no qual faz referência à participação do espectador na obra de arte e, de certo sentido inaugural quanto a possibilidade de “experimentar”, de deixar de ser espectador para ser participador. E ainda da identificação dessa arte com o conceito de “antiarte”.

Retornando à associação entre os trabalhos desenvolvidos por HO e a estética das favelas, apresentamos nos parágrafos seguintes as três figuras conceituais - também referência situacionista – auxiliares nessa leitura e na mesma ordem na qual aparecem no livro de Berenstein Jacques: o fragmento, o labirinto e o rizoma.

No *fragmento*, o acaso e a ocasionalidade – afastando casualidades – e a inconstância, devem ser considerados em relação: ao espaço, como sendo o não-lugar, o lugar do meio, o deslocamento, o transitório, o em construção; em relação ao tempo, como o temporário, a ordem do efêmero, do inconstante e do momento.

O *labirinto* é a figura conceitual que trata dos percursos, da experiência e do deslocamento espontâneo no e do espaço urbano como outras formas de ordem, ainda que em aparente e imediata desordem. Segundo Jacques (2001: 65-66), pela ausência de projeto, comportaria e seguiria como tecido maleável o movimento dos corpos e favoreceria, como sugerem as diferentes denominações para percorrer os espaços urbanos (flanar, deriva, deambulações, errância), o perder-se, para encontrar-se.

---

<sup>62</sup> Favela da Mangueira, e também Escola de Samba, da qual foi passista.

<sup>63</sup> Esse artigo pode também ser encontrado na publicação organizada por Glória Ferreira: Crítica do Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas, publicado pela FUNARTE em 2006.

A última das três figuras, o *rizoma* trata do movimento territorialização-desterritorialização, da mudança de posição no espaço em função do tempo, responsável, nas palavras da autora (2001: 142), pelo potencial de transformação da situação, de seus possíveis “devir”, advindos do acaso, do transbordamento, do imediatamente compreendido como inculto e desordenado.

O trabalho de Paola Berentein Jacques traz preciosas contribuições para aumentarmos a compreensão da realidade urbana de nossas cidades, em suas concretudes e em estreita relação com a (arte), no caso através da *liberação* ou *libertação* proporcionada por sua experiência com a obra de Hélio Oiticica, fora do Brasil e em sua cidade de origem, o Rio de Janeiro.

Leituras como essa contribuem não para proposições de arrasamento ou de *tábula rasa* daquilo que diz respeito à (arte) e seus desdobramentos acadêmicos e tradicionais do passado, e nem para, simplesmente, romper com seus entendimentos. Sugerem que os avanços, para além de serem adquiridos através da pesquisa e da realização das coisas, podem e deveriam também, acontecer por outras e novas experiências com outras também realidades e concretudes, ainda que provisórias e temporárias.

Entendemos, inclusive, que a experiência do novo e do diferente também pode ser vivenciada em ambientes formais, por tratar-se de concretudes, e não simplesmente de arquiteturas ou por resultarem de projeto arquitetonico ou planejamento urbano.

Se, “quem se perde é sempre quem não a conhece, o não habituado, o estrangeiro, o que precisa de mapa para se guiar” (JACQUES, 2001: 65-66) basta sairmos de nosso habitat e irmos para outros lugares, bairros ou cidades ditos formais, desmunidos de mapas ou guias, sem falarmos a língua ou dialeto local para nos depararmos com a surpresa de nos vermos perdidos, desorientados e sem referência.

Mapas podem servir de guia, se, e somente se, sua imagem puder ser lida como abstração, como subjetividade e, finalmente, como representação. Também não basta saber ler a linguagem formal, é necessário interpretar, identificar códigos e símbolos, nos reconhecendo em nesses signos (estando em comum, na realidade concreta e em sua representação). O movimento em busca da compreensão é que resulta em ruptura. Às extrações artísticas, que superam conquistas anteriores, cabe, muitas vezes, ao senso crítico captá-las e esclarecê-las, e aos jovens de espírito, desbravá-las.

Nietzsche, Lefèvre e tantos outros trataram do movimento do pensamento aliado ao movimento do corpo, analisando o que seria da história do desenvolvimento humano sem o

movimento do corpo pelo espaço, pelo território, no encontro com *lugares ideais*, com lugares desejados, seja para implantação de cidades ou para o deleite de nossos olhos e espírito.

O *modo*, nesse sentido, torna ações conhecidas e/ ou reconhecidas, e as dispõe enquanto prática e como referência.

### 1.6. Modo: Movimento<sup>64</sup>, Experiência<sup>65</sup> e Diferença<sup>66</sup>

*Há maneiras e maneiras de se dizer e de se fazer as coisas.*

Dito popular muitas vezes repetido por minha mãe.

Os artistas, ao representarem o sensível, o fazem não apenas com os sentidos, mas como sentido sendo oferecido às coisas ao longo da história.

As experiências fotográficas de registro do movimento, realizadas por Étienne Jules Marray, ou as espirais ilustrando forma e força orgânica do movimento, apresentadas por René Huygue (1971: 228) sintetizam o caminho histórico até aqui percorrido e o mantém aberto a novas constituições. Seria como se estivéssemos correndo atrás de um caminho que ainda está por ser traçado, descobrindo o elo perdido, tentando decompor o já composto para compreender a essência mesma das coisas, numa análise crítica e não de crise, apenas.

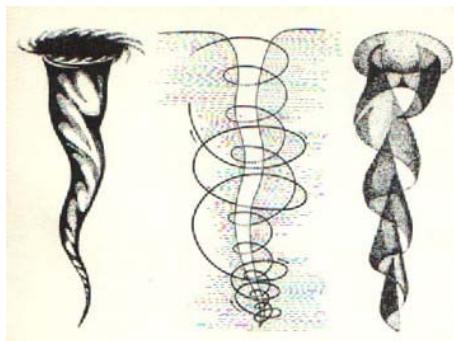


Figura 3 Ilustração de um turbilhão representando o movimento simultâneo, ascendente-descendente, e sua forma e força. Publicado originalmente em *Formes et Forces*, de L'Atome a Rembrandt, de autoria de René Huygue, 1971.

<sup>64</sup> A noção de movimento aqui apresentada vem da compreensão de seu sentido político- social, ou seja, como ação consciente.

<sup>65</sup> Tomamos aqui de empréstimo o sentido da experiência - apresentado mais adiante – com referência à Flávio de Carvalho e as experiências por ele desenvolvidas - encontradas em diversos livros publicados a seu respeito.

<sup>66</sup> A diferença aqui apresentada é referência direta de discursos críticos acerca da cultura – sejam de cunho histórico e/ ou filosófico -, como apresentado por autores como Derrida em “A Escritura e a Diferença”, e cuja expressão é denotadamente marcada pela força e significado do modo, e o como influenciou e/ ou influencia determinantemente formas e sentidos, de nossa compreensão para além da escrita.

A respeito da relação entre crítica e *obra* encontramos numa reflexão sobre a arquitetura o texto: “Arquitetura contra Arquitetura”, escrito por Roemer van Toorn<sup>67</sup> (1997). Esse autor diz que o que importa de fato não é apenas pensar como a crítica arquitetônica pode servir à arquitetura, mas como a arquitetura pode servir de meio para a atividade crítica, afirmindo em seguida a *crítica como movimento, ao invés de negação*.

Ao utilizar a arquitetura como meio para a crítica - de obras realizadas - propõe-se um posicionamento no qual, ética e profissionalmente, o discurso deveria complementar o exercício profissional. No entanto, predominante a crítica arquitetônica reserva-se ao posicionamento crítico de contemplar apenas obras de reconhecido valor e não aquelas que denigrem o seu sentido, rompendo com a possibilidade de contribuir para melhorias significativas desse tipo de produção.

Esse sentido de crítica nos interessou no desenvolvimento de nossa pesquisa naquilo que move o corpo e o pensamento, com um sentido que não se limita ao movimento em si, alcançando desvendamentos que ultrapassam a negação imediata, leitura ou discurso reiterado, nos conduzindo, assim como algumas obras de arte, ao campo, na observação da cidade.

Tomemos consciência do poder negativo que é inerente ao pensamento e que constitui seu primeiro aspecto: o entendimento destrói e nega as coisas e os seres dados; a razão nega essa negação e restabelece o real, o positivo. São dois aspectos do mesmo poder, da mesma atividade. (LEFÈVBRE,1995: 115).

A negação como parte do processo de análise e avaliação, nesse sentido, é sempre bem-vinda, pois para a construção e elaboração de um debate, discurso e/ou diálogo nos move a tomar, fazer e criar diferentes sentidos e posições.

Em consideração a essa ida a campo a idéia de percurso na cidade como forma de desvelamento, de reconhecimento e também de crítica, onde e quando conteúdos se sobressaem à imediatez através de mediações, foi obtida por experiências como aquelas realizadas por trabalhos de arte.

Ao escrever sobre o movimento como deslocamento, o crítico de arte Thierry Davila (2002: 61-62) parte da *flânerie* e segue em direção à *deriva* presente nas artes no final do século XX.

---

<sup>67</sup> Roemer van Thorn é arquiteto, professor do Instituto Berlage em Rotterdam, Holanda. Acompanhamos sua trajetória como historiador e crítico de arquitetura desde que o encontramos, em sua primeira viagem de estudo ao Brasil, com os alunos de pós-graduação daquela instituição, no ano de 1999.

Outros artistas e escritores como João do Rio, Baudelaire, Flávio de Carvalho, Guy Debord apresentam em suas obras diferentes conceitos e formas de conhecer, reconhecer, refletir e, portanto de agir como processos de conhecimento-reconhecimento do espaço urbano, do outro e de si mesmo.

Paola Berenstein Jacques (2004) ao citá-los também contribuiu para essa análise crítica da presença em situação, da reflexão sobre a idéia de ação relacionada à experiência, ao movimento e ao deslocamento do corpo entendidos como diferença.

### **1.6.1 Considerações acerca do movimento**

Ao tomarmos a palavra **movimento**, em toda sua abrangência, dentre seus significados encontrados, fomos em direção a algumas de suas definições - primeiramente as mais básicas e acessíveis, supostamente a todo e qualquer cidadão -, como a encontrada em Holanda (1986:1165-1166): *ato ou processo de mover(-se)*; deslocamento; um *determinado modo* de mover-se; afluência de gente que se move; animação, agitação; série de atividades organizadas por pessoas que trabalham em conjunto para alcançar determinado fim; evolução ou tendência, em determinada esfera de atividades; em **Artes Plásticas** aparece como a representação ou efeito de movimento; em **Física** como variação, em função do tempo, das coordenadas de um corpo em relação a um referencial, podendo ainda ser diferenciado como **movimento acelerado** - movimento em que a aceleração não é nula, podendo ser positiva ou negativa; **movimento alternativo**, que se efetua, alternativamente, num e outro sentido, opostos, como por exemplo, o dos êmbolos dos motores de explosão e das máquinas alternativas; como **movimento amebóide**; como **movimento anarmônico**, movimento periódico em que a lei de variação com o tempo não é uma função harmônica; **movimento de terra** como terraplenagem, **movimento harmônico** em *Física* é o movimento periódico em que a lei de variação com o tempo é uma função harmônica e em *Música* a progressão ascendente ou descendente de uma voz em relação a outra voz que a envolve simultaneamente (pode ser: *direto* quando as vozes seguem a mesma direção; *contrário*, quando seguem movimentos opostos; *oblíquo* quando uma voz sustenta o mesmo som, enquanto outra a envolve por intervalos ascendentes e descendentes), podendo ainda ser, em *Física*, um **movimento harmônico simples**, em que a lei de variação com o tempo é uma função seno ou cosseno.

Há ainda outros significados e sentidos dados ao movimento, em função daquilo que o acompanha: *infinito, laminar, pendular, periódico, próprio, radial, retardado, retrógrado,*

*movimentos do lago; do mar; negativos.* Há ainda o sentido *Militar*, sugerindo deslocamento de tropas ou navios, parte de uma manobra; e, novamente, na *Música* como cada uma das partes de uma composição instrumental do tipo da suite ou da sonata.

Dentre os tantos significados associados à palavra movimento, o que se tem como sua razão é a de que, ao ser associado a diferentes disciplinas ou campos do saber, comporta diferentes compreensões. Ao tratarmos de movimento, esse deverá ser visto com sentido abrangente e não restrito, dado que, no trato multidisciplinar das questões abordadas, o *movimento* é essencial enquanto noção variável e múltipla.

Ele é, então, compreendido não objetivamente como sendo político, social ou econômico. O movimento que se propõe é o do pensamento livre sobre as coisas. No que diz respeito aos movimentos artísticos, muitos acabam por ser absorvidos ou incorporados pelo sistema econômico vigente (dominante/legítimo/ legitimador), mas é o *modo* como se manifestam que nos interessa, pois, da mesma forma que no movimento harmônico musical, como dissemos anteriormente, é a idéia de envolvimento simultâneo que nos interessa.

A experimentação seria então o convite, a abertura ao posicionamento errante – como, por exemplo, o movimento voluntário pelas ruas<sup>68</sup> - no espaço e em ação. Como propõem os *situacionistas* essa *situação*, também estaria relacionada àquilo que Lefèvre afirma ser *o lugar devido*, lugar esse a ser encontrado, descoberto e/ou criado, e conquistado no momento<sup>69</sup>. A apropriação desse sentido experimental dos espaços da cidade, e, portanto, das ruas e de suas margens, foi absorvido pela arte contemporânea logo após os escritos, errâncias e derivas situacionistas (BERENSTEIN JACQUES, 2003: 35):

Logo em seguida o grupo neodadaísta Fluxus (Maciunas, Patterson, Filliou, Ono etc.) também propos experiências semelhantes; foi a época dos **happenings** no espaço público. No Brasil os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente o **Delfírio Ambulatorium** de Hélio Oiticica ( outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como, por exemplo, Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de forma crítica ou com um questionamento teórico, e, entre vários outros, podemos citar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham, O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas; eles acabavam assim mostrando outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/ experiências. (Grifos da autora)

<sup>68</sup> As diferenças entre os sentidos de *flâneur*, *promenade*, *deriva*, *deambulações* e errância, bem como suas origens, foram desenvolvidas, na nota 49, por Paola Berenstein Jacques, na introdução de “Apologia da Deriva, Escritos Situacionistas sobre a Cidade”, contendo textos sobre a Internacional Situacionista.

<sup>69</sup> Vide, também, em “Apologia da Deriva, Escritos Situacionistas sobre a Cidade”, o texto da Internacional Situacionista, de 1960, “Teoria dos Momentos e construção das situações”, p.21.

Associando à noção de movimento a idéia de *manifestação*, temos o ato ou efeito de manifestar(-se) como expressão; revelação, esclarecimento ou demonstração; expressão pública e coletiva de uma opinião ou sentimento (HOLANDA, 1986:1080-1081).

O movimento, ao ser associado à idéia de “manifestação” artística, interfere na vida da cidade, sem que possamos especificar exatamente em que proporção intervém, se sutil ou profundamente ou a que tendência(s) pertence. As manifestações atravessam as *performances*, os *happenings*, se utilizando de várias linguagens artísticas e interagem com o público (ARANHA, 1993:368).

O movimento que culmina num momento pontual pode ser interpretado como uma *intervenção*, que estabelecendo diferença entre o “antes” e o “depois”, ou criando diversidade de momentos, ou intervalos correspondentes à transição de um tempo a outro, de uma situação a outra, se posiciona face às condições do lugar onde ocorre. A ruptura decorrente da intervenção, por mais abrupta que seja, tem um tempo próprio de absorção, já que como movimento e portanto como ação não necessariamente modifica formas físicas.

Ao longo da história uma série de definições vem contribuindo, senão para uma classificação, ao menos para uma aproximação com questões concernentes aos movimentos artísticos e aos trabalhos de arte, relacionados à noções como espaço e tempo.

Dentre as definições associadas a (arte) em meio urbano, apresentamos a distinção entre *arte pública* e *arte no espaço público* oferecida pela dissertação de mestrado de Salmerón, defendida em 2004, na Bauhaus de Weimar:

**arte pública:** se refere à esfera pública, a que se pretende influenciar. **Exerce uma função social;** é uma arte rebelde que atua em uma direção diferente a estabelecida. Ou aporta uma reflexão, seja política, social, existencial, ou bem recupera o caráter perdido dos espaços públicos como lugares específicos e de relação. A palavra com a qual eu a descreveria seria ativador. A arte que não seja ativadora, em qualquer de suas diversas acepções, não é arte pública. ...contribui ao estabelecido em vez de mostrar alternativas. Fala de não ser servilista, nem deixar cair no banal.

**arte no espaço público:** todas as que se situam em espaços físicos de domínio público, como monumentos comemorativos, esculturas decorativas, denominadas também como arte-exterior (tradução minha).

O ponto onde contrapomos Salmerón posiciona-se frente a questão da função da arte. Segundo o crítico de arte Jorge Coli (1998) a arte não teria função, e, nesse sentido, concordamos com ele. Acreditamos que a arte possa ter designação, direção e objetivação, não *função social* especificamente, ainda que antes de ser artista o sujeito seja um ser político.

A função social estaria diretamente relacionada à cidade - arquitetura e urbanismo

enquanto – meios direcionados a determinados fins, assim posto pelo Estatuto da Cidade, ainda que também possa, em algumas situações, ser simplesmente (arte) – trabalho ou obra.

Dentre os objetivos do Estatuto da Cidade está o de ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e da propriedade.

Em nenhum momento a arte impede o exercício dessas funções. Ao contrário, ao intervir pode propor e provocar reações e relações com pessoas, coisas e lugares. A negação é uma delas. E nem por isso menos interessante ou importante do que outras, como vimos em consideração sobre obra e crítica – no item anterior.

O arquiteto holandês Rem Koolhaas, banaliza a arte em relação à cidade contemporânea, afirmindo o urbanismo e a cidade como procedimentos genéricos (1995: 1254) e ao dizer que “a rua está morta” e que, na tentativa de ressuscitá-la, a *arte pública* estaria por toda parte.

Mais do que (arte), *trabalho* e *obra de arte*, tem para nós sentido amplo, indo da escultura, passando pela pintura, *performance*, *happenings*, *site specific*, instalação, arquitetura, não podendo ser tratada apenas com o sentido de monumento ou de permanência.

Assim, nosso entendimento de movimento com o sentido de ação cultural parte de uma compreensão de interdependência entre ambas – arte no espaço público e arte pública -, ainda que em essência possam ser compreendidas como distintas ou contraditórias, sendo ainda, ações politizadas, independente de serem políticas, dada à consciênciaposta na ação e ao fato de poderem ser acionadas como inovação, tanto para a criação de políticas como para sua restrição.

Se Koolhaas (1995) diz que a arte pública tem a intenção de ressucitar a rua, dizemos que não se trata apenas disso, já que o trabalho de arte em si não teria intenção alguma, muito menos de ressucitar algo que, ainda, permanece vivo, mesmo que não em toda parte ou de maneira homegênea ou hegemônica. Se alguém tem alguma intenção, esse é o artista que produz o trabalho de arte e que reivindicaria, ao menos para si, a liberdade de expressão, de movimento e de ação.

### **1.6.2. De experiência e experimentos**

A palavra experiência aparece no dicionário como relação corporal, física e, sobretudo, pessoal; como prática da vida e como conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos. Se é possível aprender com a experiência do outro, então a experiência alheia

também indica outro *modo* e/ ou forma de se fazer as coisas, e, ao nos pautarmos nessa referência podemos traçar, escolher, decidir e orientar nossas próprias ações.

Com relação à experiência, casos exemplares, no trato da relação entre (arte) e (cidade) podem ser referenciados ao arquiteto-artista Flávio de Carvalho – anteriormente citado. Sua obra, exposta tanto na 1<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arquitetura, em 1973<sup>70</sup>, quanto na 23<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo, em 1996, revela multiplicidade.

Em palestra na Pinacoteca de São Paulo, em novembro de 2003, o crítico Luiz Camillo Osorio<sup>71</sup> assim, o apresenta:

Alguns artistas são muito comentados e pouco citados pela história da arte. Tornar-se historicamente inserido e não apenas comentado depende de novos olhares lançados sobre uma obra. A possibilidade desta passagem é o que dá vida às obras do passado, tornando-as abertas ao processo histórico. Trata-se de perceber o passado como indeterminado e a história como uma escrita atualizada por novas perspectivas lançadas do futuro. Alguns artistas, e Flávio de Carvalho é um caso especial na arte brasileira, optaram por uma marginalidade e uma dispersão criativa que dificultaram sua inserção histórica. Dificultaram, mas não inviabilizaram; afinal, sua atualidade vem sendo notada pelas novas gerações. Como escreveu o artista Antonio Manuel ainda na década de 1970, “Flávio de Carvalho extrapola seu tempo para encontrar-se com gerações futuras” (citação de um texto inédito realizado para a Funarte no ano de 1975).

Ele é dos poucos artistas brasileiros sintonizados, entre os anos 30 e 40, com a rebeldia poética dos movimentos dadaísta e surrealista. (OSORIO, 2003)

Essa marginalidade trata do posicionamento de Flávio de Carvalho face aos limites e fronteiras disciplinares, já que sua atuação é de transbordamento e de extração espaco-temporal - como referendado pelas palavras de Antonio Manuel- e não apenas em sintonia com o seu tempo e espaço.

Em 7 de junho de 1931, numa tarde de *Corpus Christi*, Flávio de Carvalho lançou-se de chapéu no contra-fluxo de uma procissão católica. O fato provocou revolta da multidão, que sob ameaça quase o linchou. Em suas palavras buscava desvendar a alma dos crentes e trazer a tona algo de inconsciente<sup>72</sup>.

As experiências realizadas pelo arquiteto-artista marcam a abrangência de sua obração, conforme as palavras de Osório (2001): “Suas experimentações estão sempre apostando na reciprocidade entre o estético e o ético. Seja construindo, vestindo, viajando, desenhando, é

<sup>70</sup> Após a XI Bienal de Arte de São Paulo (1971), um convênio firmado, em 24 de março de 1972, entre a Fundação Bienal de Arte de São Paulo, o Banco Nacional da Habitação<sup>70</sup> e o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), marca a ruptura da estrutura original da Bienal de Arte de São Paulo, criando a 1<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arquitetura, em 1973, com o tema “O Ambiente que o Homem Organizou: Suas Conquistas e Suas Dificuldades”.

<sup>71</sup> Luiz Camillo Osorio é crítico de arte e escreveu dentre outros livros, *Flávio de Carvalho*, publicado pela editora Cosac&Naify. O texto ora citado nos foi concedido para utilização em nossa tese.

<sup>72</sup> CARVALHO, Flávio de. *Experiência número 2*. São Paulo: Irmãos Carvalho, 1931.

a vivência integral do acontecimento artístico e a re-invenção das formas de vida, psíquica e social, que estão em jogo.”

E, dizemos, projetando, literalmente, no tempo e no espaço as suas experiências, deixando em aberto a sua recepção pelo mundo. As experiências de Flávio de Carvalho contêm um ingrediente fundamental: a invenção. Com liberdade, que é própria da criação, permite-se usar o corpo como instrumento primeiro de suas experiências. Seguem as palavras de Luiz Camillo Osorio: “A relevância dada ao corpo no processo de criação - da Experiência nº 2 ao New Look - revela o quanto a sua obra exige, daquele que dela se aproxime, um compromisso que ultrapasse o âmbito puramente formal.”

Essa relação construída entre corpo e vida, corpo e casa, corpo e roupa, de fato apresenta diversos âmbitos de seu compromisso com o mundo, desnaturalizando-o. A criação de um traje para o homem dos trópicos, que condizesse com o clima do lugar fez parte de outra de suas experiências, ao desfilar pelas ruas de São Paulo, sugerindo uma nova moda:

Por trás do traje tropical vemos o mesmo delírio funcional que motivava a sua arquitetura. Apesar de relevantes do ponto de vista da criação, o que menos importa na nossa avaliação é se de fato tanto a roupa como as casas correspondiam às metas apontadas pelas bulas. O que interessa, primeiramente, é a vontade de invenção e a potência visionária, tomando sempre como determinante a sua inserção no tempo e no lugar. Seja na casa seja na roupa, é sempre o corpo que orienta a experimentação e que determina o processo criativo. É a especificidade de uma linguagem plástica, que se desenvolve atrelada ao corpo, o que está em questão. “É a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem.”<sup>73</sup> Nada poderia antecipar melhor a proposição de Lygia Clark de que “a casa é o corpo” do que essas experimentações carvalhianas.

Em 1930, havia publicado *A cidade do homem nu*<sup>74</sup>, sugerindo a revisão da tradição através de novas contribuições para a experiência do espaço urbano. Sem se deter numa escala específica, indo da roupa, passando pela arquitetura em direção à cidade, incorpora a referência antropofágica - sugerida pelos artistas da semana de arte moderna de 1922 -, afirmando que o homem das Américas não havia herdado o *recalque trágico escolástico* e, ainda, que ele possuía elementos próprios para criar uma civilização nua, livre de repressões colonialistas.

<sup>73</sup> Flávio de Carvalho. *A grande imaginação do limite vagando pela rua*, em *Casa, homem e paisagem. A moda e o novo homem*, publicado no Diário de São Paulo, São Paulo, 4/3/1956, p.5.

<sup>74</sup> Texto publicado no Diário da Noite, em 01 de julho de 1930, apresentado originalmente no IV Congresso Pan-Americanico de Arquitetura e Urbanismo. Republicado por Luiz Carlos Daher, Flávio de Carvalho Arquitetura e Expressionismo. Ed. Projeto, São Paulo, 1982.



Figura 4: Flávio de Carvalho com traje de verão, nas ruas do centro da cidade de São Paulo, em 1957.

Há na obra de Flávio de Carvalho uma abertura confiante, intuitiva, que intervém sem medo no estabelecido, comunicando através de diferentes mensagens estéticas. O artista não apenas diz das coisas das quais ele fala, mas através do *modo* pelo qual diz: em diferentes linguagens e níveis de aproximação.

### 1.6.3. Diferença: Entre Trabalho x Obra ou quando o trabalho vira *obra*

Sobre a experiência de tocar os pés no chão, com liberdade, Hakim Bey, em Zona Autônoma Temporária (2004:18), questiona, a partir da idéia de *negação dialética* o avanço para além da destruição pela destruição e da inconclusão impulsionada pela ausência de compreensão: “estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca **experimentar** a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado, ou pelo futuro?”.

A dialética incompleta e destrutiva refletida por Bey diz de lacunas que o Estado e a sociedade seriam incapazes de reconhecer ou de refletir e, assim conduzir à ação necessária à sua superação.

Essas questões, que incorporam o espaço-tempo da modernidade, refletem a centralidade das escolhas e decisões modernas. Uma modernidade que, por um lado, deseja a universalidade, e por outro, é devorada por diferenças que não consegue abarcar, gerando inconclusão e destruição. Às características da condição moderna acrescentamos a

incompletude de preceitos que, bem, mal ou não compreendidos, foram simplesmente ignorados.

Tratando a liberdade no conhecer e pensar, sem controles políticos Bey (2004: 16-17) valoriza a substância frente a simulação. Assim, a simulação estaria para a criatividade, como a liberdade e a substância estariam para a criação, ainda que em condição de opressão, dado que só se pode *ser* livre quando se age por si mesmo. Desse modo nem a criação nem a liberdade podem acontecer a partir da ignorância ou da falta de opção.

Segundo esse mesmo autor (2004: 16), a liberdade – do pensar e do agir -, precisa ser conquistada através de levantes, denominados de “experiências de pico”, que se distanciam do *padrão normal de consciência e experiência*: “Como os festivais, os levantes não podem acontecer todos os dias – ou não seriam **extraordinários**. Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida. (...) algo mudou, trocas e integrações ocorreram, foi feita uma **diferença**.” (Grifos do autor)

Num mundo onde a divisão social e técnica do trabalho e a classificação das coisas têm a cada dia mais importância para o aumento da produtividade (instrumentos de dominação), experiências que não se encaixam na ordem dominante acabam por ser secundarizados (BOURDIEU, 2002: 16), reduzindo as oportunidades de criação.

Nessas brechas abertas e ocupadas por ações autônomas, estariam algumas das oportunidades de se exercer a liberdade, nas quais se pode mover e experienciar outra/ nova demanda e de *modo diferente*.

Seria na diferença entre trabalho qualificado e não-qualificado e entre trabalho manual e intelectual, segundo Hannah Arendt (2001), que surgiria a distinção entre criação e criatividade, ainda que toda atividade exija um certo grau de qualificação e de trabalho intelectual: “a distinção não se refere a atividades diferentes, mas apenas denota certos estágios e qualidades de cada uma delas.” (ARENKT, 2001: 101)

Para os objetivos da tese, não se trata de qualificar (ou desqualificar) ações, mas, sim, de compreendê-las, superando dicotomias. As práticas criativas, ou o mero gesto de copiar e colar, podem, como atos conscientes, tornarem-se criação. Mas, para isto, é necessário conceber o sentido da ação, assumi-lo e negocia-lo.

Dizemos do trabalho realizado por DJ's e/ou VJ's (Disc e/ou Vídeo Jóqueis) que ao remixarem diferentes músicas, sons e imagens, de autorias e origens distintas, podem inovar e transformar o sentido da música e mesmo da imagem na contemporaneidade.

Mas a relação de dependência nem sempre é negativa. Pode haver dois objetos cuja semelhança indique, sim, uma relação de dependência, sem que todavia dela resulte a nulidade ou a perda do valor. Portanto, devemos admitir que, quando o processo não é um processo de cópia, mas de aprofundamento ou de desenvolvimento da experiência, a relação é positiva. Neste caso porém, trata-se claramente de uma relação histórica que foje a averiguação e à verificação, e só pode ser reconstruída através do discurso. (ARGAN, 2005:21).

A busca por diferentes formas e valores extrapola não apenas a noção de trabalho, mas aproxima sentidos em direção ao que é ou não criação, favorecendo o discurso também enquanto ação.

Na (arte), a distinção entre criatividade e criação torna-se ainda mais difícil, pelas exigências da qualificação, de difícil reconhecimento, pela influência do senso-comum nas diferenças entre trabalho e trabalho de arte - e mesmo dentro dessa própria categoria, também plural. A idéia de trabalho reduziria, de certo modo, a idealização da arte, relacionada à valorização do sensível na produção artística e a diferenciação entre suas classificações e as tantas categorias e status de distinção – popular, naïf, clássica, moderna, contemporânea, além de outras subcategorias - algumas contemporâneas já mencionadas: *in situ*, instalação, intervenção.

Pierre Michel-Manger (2002:7) refletindo as tensas relações entre a pesquisa científica e o *trabalho*, estende sua inquietação para a atividade artística:

Seria ignorar que a figura da inovação artística se infiltra hoje em dia nos numerosos universos da produção. (...) Por contaminação metafórica seguem: os valores cardinais da competência artística – a imaginação, o jogo, a improvisação, a atipia comportamental, a anarquia criativa -, regularmente transportados em direção a outros mundos produtivos. (...). Englobando, finalmente: o mundo das artes e dos espetáculos tornou-se um setor economicamente significativo. (Tradução minha)

Em suas palavras, não apenas a produção científica, mas também a artística, permitem a articulação entre inovação e mercado e, assim, entre inovação e lucro. A tensão criada pelos vínculos entre obra e mercadoria levou diversos artistas a desenvolverem trabalhos cuja curta duração impossibilitasse a sua aquisição, compreendendo que a obra não necessariamente deve durar ou ser integralmente realizada, como ocorre na *arte conceitual*<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Segundo o vocabulário publicado em Grupos Movimentos e Tendências da Arte Contemporânea, desde 1945, é a seguinte (2003: 310): Conceitual é o termo genérico de um movimento histórico de mesmo nome, nascido na América do Norte em fins dos anos 1960, e por extensão – abusiva em alguns momentos – aplicada a todo artista cujo trabalho para além de uma investigação formal faz uma proposição analítica em si, portando os fundamentos da arte, a validade, o estatuto do objeto como da imagem em arte. Estamos freqüentemente distantes, nos dias de hoje, de suas múltiplas aplicações – por vezes contraditórias – dados nesse sentido à obra de Sol LeWitt, sabendo que *na arte conceitual, a idéia ou o conceito é o aspecto mais importante do trabalho*; tanto que Lawrence Weiner dirá: *A peça não necessariamente deverá ser realizada.* (Tradução nossa)

Alguns programas televisivos e campanhas publicitárias na atualidade acabaram incorporando as intervenções efêmeras em contextos urbanos para lançar e difundir idéias e produtos baseados em algumas experiências artísticas contemporâneas, indo às ruas numa abordagem direta com o público, no caso, consumidor e não participante. A essas experiências poderíamos adicionar o adjetivo mestiço de *subprodutos-subculturais*, pela apropriação estratégica mercadológica, rompedora portanto daqueles princípios artísticos anteriormente comentados.

Retomando o caso da arquitetura, apresentamos a discussão sob outro ângulo, no qual a situação torna-se mais complexa, por envolver não apenas o trabalho (a obra), mas também a profissão. Reconhecida como *profissão liberal*, formada/fundada nas *artes liberais*, suporia agir livremente, criando a partir do domínio da arte e da técnica. Essa concepção vem perdendo força pela ampliação das atribuições profissionais, pelos novos intuitos abrigados na obra arquitetônica, por sua íntima relação com o urbanismo (disciplina moderna) e mesmo seu duplo campo disciplinar – arquitetura e urbanismo -, aliados aos deslocamentos ocorridos para os campos da engenharia e finalmente das ciências sociais, ditas aplicadas.

Com a industrialização e as transformações da sociedade surgiram também/ ainda as condições propícias para a crescente simbiose entre destruição e construção (Lefebvre, 2001: 7): “existe, portanto, certa descontinuidade entre a indústria nascente e suas condições históricas. Não são nem as mesmas coisas, nem os mesmos homens”, sobretudo em países cuja industrialização ocorreu quase um século após a primeira de sucessivas revoluções.

Há, portanto, ruptura e descontinuidade histórica plural, resultando em diferentes e contraditórias leituras da cidade, da experiência urbana e consequentemente da própria ação arquitetônica e urbanística e artística.

Para Françoise Choay (1994) - historiadora urbana -, a cidade seria o lugar ou o suporte estático de uma tripla comunicação, relativa à troca de bens, informações e afetos, ou seja, onde a comunicação aconteceria como intercâmbio entre materialidade e imaterialidade, incluindo não apenas sentidos, mas também aquilo que é sentido. A autora diz ainda que a palavra cidade unificava aquilo que os romanos chamavam de *urbs* (território físico da cidade) e *civitas*, (comunidade formada pelos cidadãos que a habitam), num pertencimento recíproco, sendo assim experimentada uma unidade a cada dia mais distante, e até mesmo impossível.

Já para Giulio Carlo Argan (2005: 75-87) - historiador da arte -, a cidade não é efetivamente construída, mas sempre em construção. Esta construção desconsideraria cada vez mais os processos singulares, por não se tratar da cidade tradicional, na qual a presença da

(arte) era estabelecida pelo contexto e, assim, pelas relações entre indivíduo e o ambiente. O próprio advento da modernidade teria gerado a impossibilidade de pleno esclarecimento e afirmação destas relações.

O Urbanismo é uma disciplina moderna. O passado praticamente ignorou a figura e a atividade do urbanista, bem diferente da do arquiteto de cidade. As cidades desenvolveram-se de uma maneira que chamamos espontânea, mas que, na realidade, era determinada pela evidência que a figura histórica da cidade tinha na **consciência** individual e coletiva.

É perfeitamente comprehensível que a complexidade das situações urbanas atuais, a extensão e a densidade dos aglomerados, a quantidade de exigências, tornem necessária a figura do especialista, do administrador dos valores culturais da cidade. Mas este **age sempre por procuração**, em nome e segundo a profunda, ainda que nem sempre consciente e declarada, intenção da cidadania. Sua verdadeira tarefa é mais de educador do que de técnico; **sua verdadeira finalidade não é criar uma cidade, mas formar** um conjunto de pessoas que tenham **o sentimento de cidade**. E a esse sentimento confuso, fragmentado em milhares e milhões de indivíduos, dar uma forma em que cada qual possa reconhecer a si mesmo e à sua experiência da **vida associada**. (ARGAN, 2005: 240-241) (Grifos meus.)

Não devemos aceitar as palavras de Argan como pertinentes a toda e qualquer cidade, já que sua análise reflete a experiência e dizem, precisamente, respeito a cidades européias, em particular as italianas. No entanto o urbanismo é, de fato, uma disciplina da modernidade que transforma e tensiona tanto a arquitetura, como as articulações entre materialidades e imaterialidades na experiência urbana.

Noções fundamentais do Urbanismo apresentadas por Argan e Chaoy, ao serem incorporadas por outras realidades, sofreram mutações em seu significado e aplicação. Num país como o Brasil, a *consciência* urbana anterior à modernidade não surge como uma experiência coletiva, dado que não se trata nem das mesmas cidades nem dos mesmos homens. Na medida em que os fios condutores da memória são escassos e frágeis, essa tentativa consciente surgida na modernidade foi imediatamente interrompida pela ditadura. Dado a grandes perdas espaço-temporais e enorme crescimento demográfico essa retomada tende a ser árdua e muito mais profunda e complexa.

Na citação acima Argan levanta ainda a questão, extremamente relevante, da ação sobre a (e na) cidade como uma experiência sob procuração, enfatizando a possibilidade de uma relação de afetividade e reconhecimento entre aquele que age (interfere) e a cidade. Trata-se de um outro e novo percurso envolvente a ser desenvolvido e compartilhado nas tramas urbanas, tendendo muito mais ao acaso do que a casos anteriormente experienciados.

## **1.7. Outro modo de agir: *Intervenção***

A *intervenção* tem seu início datada no começo do século XX (ENSBA, 2003 : 263) mas , apenas depois da 2<sup>a</sup> guerra Mundial, em fins dos anos 1950, e ao longo da década de 1960, foi adotada como modo de agir e postura mais largamente difundida, indo contra, em alguns momentos, à institucionalização da (arte), e para além dela, trazendo, para o debate, a crítica ao modelo de dominação de produção cultural e artística, assim como o fizeram os artistas referidos como pertencentes aos movimentos da arte conceitual, do minimalismo e das práticas *in situ*.

A arte da *intervenção* não deixa de ser ação, consistindo, “para o artista, na sua projeção no espaço público, expressão de uma vontade de implicação e o recurso a uma estética de erupção. Para esse trucamento, o artista se faz ator social e perturbador, no caso fora, total ou parcialmente, equivalendo a um atelier sem paredes” (ENSBA: 2001: 263):

Como gênero artístico totalmente à parte, a intervenção nasce com as vanguardas do início do século XX (Futurismo, Dadaísmo, Vanguarda Russa). A arte da segunda pós-guerra vai recorrer sem moderação, sobretudo à partir dos ano 1960 (FLUXUS, Actionismo Vienense, certas ações do GRAV - Grupo de Pesquisa Audio-Visual - ou de resultados da Arte Conceitual). Diversas formas de presença artísticas de fora assentam então o novo perfil de um artista especializado no manejo do efeito direto, *expert* de uma cultura de impacto<sup>76</sup>. (Tradução minha)

Na intervenção, o lugar é criado (recriado) pelo trabalho de arte, diferentemente das encomendas comemorativas ou reiteradoras de pensamentos dominantes. Como ação de impacto vai para o lado de fora, onde seu alcance torna-se ampliado.

O cotidiano urbano, representado intensamente na modernidade, ao saltar para "fora da tela", inclui a ação e a paisagem urbana em *obras* que rompem com o moderno, indo em direção a chamada pós-modernidade. Se há o salto "para fora", há, na *obra*, o gesto e o movimento, como uma espécie de resistência à formalização, em seu sentido material. A *ação urbana*, denominada por Marshall Berman (1982:198) de "grito na rua", enquanto ação efêmera, *ocupa* (e cria) *lugares*.

---

<sup>76</sup> Ibidem

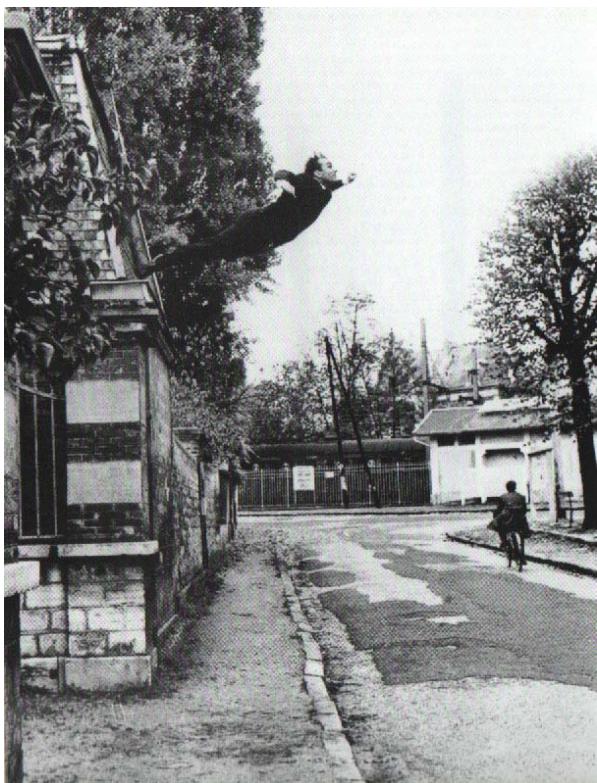


Figura 5 Afotografia como obra/ trabalho de arte. Título: Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio! 1960. "O sonho de voar é uma das mais antigas fantasias da Humanidade. Com seu *Salto no Vazio*, Yves Klein apropria-se desse sonho, dando-nos simultaneamente um retrato do seu universo artístico". Imagem de Harry Shunk.

Na arte contemporânea ocorreria, simultaneamente, expansão e dissolução, cujos limites e fronteiras, nas palavras de Marisa Flórido<sup>77</sup> (2002: 23) seriam incompletos e, logo, inconclusos: "a arte contemporânea, só iria problematizar, por exemplo, ao reivindicar a obra de arte não mais como um objeto autônomo e finalizado, não mais como o arcabouço de uma presença preexistente, mas como uma incompletude que exige a proximidade do espectador."

A problematização dos limites da (arte), insinua a ampliação de seu campo em direção às suas fronteiras, onde a ação transforma-se em hibridização e em múltiplas ações que agem pela contaminação com o *ambiente do mundo*. Prosseguindo com a citação:

Tampouco esse "algo", que talvez chamassem arte, tem limites ou constitui-se precisamente: nenhum signo possui apenas uma interpretação, nenhuma palavra se esgota em uma única designação, nenhum silêncio garante sua transparência. As fronteiras entre arte e os eventos cotidianos são fluidas, como sugeriria o nome **fluxus**<sup>78</sup>. A moldura e a base deverão ser dissolvidas, como reivindicaria a arte

<sup>77</sup> Marisa Flórido Cesar é arquiteta e urbanista de formação, e crítica de arte contemporânea. A citação, corresponde a um resumo de sua dissertação de Mestrado. *O Ateliê do Artista* (p. 16-29), publicado na Revista Arte & Ensaios, número 9, 2002, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ.

<sup>78</sup> Designa o nome de um espírito Fluxus mais do que um movimento, segundo a definição publicada em Grupos Movimentos Tendências, Paris : ENSBA, 2001 : 113

neoconcreta na teoria do não-objeto de Ferreira Gullar. A arte reclama interações, trocas, contaminações com o ambiente do mundo. Desalojada de narrativas de legitimação, perde o privilégio de qualquer unidade residual em sua produção ou o conforto de uma distinção evidente: ou todos os meios são aceitáveis, ou nada mais pode se constituir, nem a própria arte. Invadindo-se pelas exterioridades, deslocando-se para os espaços do mundo e para as contradições da vida, atravessando-se pela palavra escrita e falada, explora suas ambiguidades e perversões – a arte contemporânea amplia sua própria questão, reflete sua existência e a do mundo, encara seus conflitos, suas ausências, suas impossibilidades. (FLÓRIDO, 2002: 23) (Grifo da autora)

Ao mesmo tempo em que a arte dilui e amplia os limites de seu campo, mais próxima e mais distante se torna sua relação com as coisas do mundo, e, portanto, sua relação com a cidade e os habitantes.

Essa expansão, como tratado por Rosalind Krauss – analisado adiante -, integra múltiplas formas de expressão artística, registradas de diversas formas, sendo assim documentada a obra no caso de seu desaparecimento ou quase imaterialidade. Aliada a essa expansão, modifica-se a relação obra-espectador, de forma radical, de tal maneira que ela já não abarca a obra toda. *É preciso percorrê-la sem, no entanto, atingir seu centro*; uma obra exposta para além dos espaços convencionais, como a galeria de arte ou o museu.

Se (arte) e (cidade) estão histórica e profundamente associadas, a perda da interpretação consensual dessa associação também é uma verdade. Há tanto a representação simbólica do poder, da dominação e do conhecimento, traduzidos em belas arquiteturas e monumentos<sup>79</sup> que legitimam<sup>80</sup> representação e imagens<sup>81</sup> (retórica do olhar) - o “já sabido por todos”-, como a naturalização, a banalização ou, mesmo a ignorância dos sentidos, fundantes e fundadores, da obra ou criação.

A ampliação do conceito de monumento, nas últimas décadas, por exemplo, parte do elemento singular - escultórico e arquitetônico - para abranger a paisagem, os conjuntos urbanos, os centros históricos ou as próprias cidades. A evolução do conceito de monumento baseia-se num novo olhar que presentifica lugares, alterando a concepção de (arte) e de urbanismo, e, recoloca o patrimônio edificado na dinâmica da vida urbana. Tal conceito orienta a gestão urbana, através da reabilitação e recuperação de monumentos, tanto para

<sup>79</sup> Jeudy (1994) aborda a idéia contemporânea de monumento de modo bastante crítico, tratando justamente de questões como a monumentalização das cidades ou de sua museificação através de elementos que, por determinados períodos de tempo, são manipulados por todo tipo de interesses, sobretudo, imobiliários.

<sup>80</sup> Gilberto Velho trata da “legitimidade como conferida por uma ligação autêntica com qualquer mundo artístico estabelecido” e W. Benjamin apresenta a legitimidade questionando as formas da cultura, em “Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie” (1986).

<sup>81</sup> Perry Anderson, citando a obra de Belting Imagem e Culto (1990) diz do percurso traçado desde a Antiguidade até a Idade Média por “uma história da imagem antes da era da arte”, questionando o destino da arte – historicamente como imagem representativa da realidade - afirmando que a arte “escapou da moldura” e se inter-relacionou com o mercado, a mídia e a busca do *status*.

novos usos e funções, e também, como fator propulsor da vida na cidade contemporânea. (NASCIMENTO, 2000).

Nessas círcunstâncias, as ações ditas efêmeras, surgiriam como outros *modos*, não formais de intervenção, proporcionando novos debates e leituras da experiência urbana.

De acordo com a publicação francesa sobre Grupos, Movimentos e Tendências artísticas (ENSBA, 2003), desde o período pós-guerra (1945) emergiram diferentes concepções dos nexos (arte) e (cidade), envolvendo a arte conceitual, a *landart* ou *earthart*, as *performances*, a intervenção e as instalações. Destacando temas como globalização, mundialização, artes eletrônicas, práticas *in situ*, desobjetivação da arte e políticas identitárias, essa publicação indica lacunas relacionadas não apenas à reflexão, mas ainda, à sistematização e à crítica da ação.

Existe de fato, uma lacuna no que se refere, como indica Kosik (1995:18), à captura da *coisa em si* e da *estrutura oculta da coisa*; no caso, a ação, a sua potência e os seus sentidos. Nessa direção, cabe dizer que, entre os *movimentos* do período entre 1950 e 1960 encontra-se o dos *situacionistas*, que, de forma bastante clara, influenciaram – ainda que não intencionalmente - toda uma geração de artistas, que confrontaram a face destrutiva da modernidade e do capitalismo.

Posicionando-se contra a não-participação, a alienação e a passividade, em todos os campos da vida social, e principalmente, no da cultura: "Por um lado, os situacionistas foram um dos primeiros grupos a criticar de forma radical o movimento moderno em arquitetura e urbanismo, principalmente seus maiores símbolos, o funcionalismo separatista da Carta de Atenas e a racionalidade cartesiana de seu maior defensor, Le Corbusier." (BERENSTEIN JACQUES, 2003: 13-14)

O posicionamento, assim como o movimento, funcionalista ou não, é que estruturam a ação. E é a situação, e não apenas a localização que oferece mais do que coordenadas, por dimensionar a ação em toda a sua complexidade.

Apresentamos mais adiante alguns movimentos e posicionamentos paralelos a discursos que vêm predominando na cena arquitetônica e artística.

Na Comunidade Européia e nos Estados Unidos, o Estado tem investido e fortalecido ações e políticas urbanas que encontram na arte um apoio revitalizador. Em geral, são ações duradouras, que criticamente podem se materializar no espaço urbano.

Ao apontar os *usos sociais da arte* como instrumentalização, como se a obra de arte fosse sozinha capaz de *recuperar a cultura*, Henri-Pierre Jeudy (1999) afirma que usos como esses acabariam por se tornar motor da patrimonialização indiscriminada da cidade.

Por outro lado, as intervenções efêmeras entendidas num primeiro momento como ações de curta duração, não modificadoras das formas urbanas podem ser também entendidas como entretenimento. Como conformadoras da imagem do lugar onde ocorrem, podendo tanto ser propulsoras a desdobramentos, naquilo que se entende como desenvolvimento urbano, no sentido de justiça e eficácia (LYNCH: 1997), quanto desagregadoras e/ou gentrificadoras, nas palavras de Rosalyn Deutsche<sup>82</sup> (1996) (observações analisadas adiante), por não proporcionarem nada além do que a sua própria ocorrência.

Um show de música ou dança, em uma área pública da cidade e uma exposição composta por obras de arte em uma área degradada apresentam sentidos completamente diferentes. Não se trata apenas de ilustrar diferenças sobre os modos de intervenção efêmera, mas sim de auxiliar a ampliação de sua compreensão, através do discurso, como bem posiciona Argan a esse respeito.

Se algumas destas intervenções incorporam em sua programação debates, seminários, *workshops* orientados para a população local, além de obras participativas, ainda que muitas vezes esses recursos sejam pouco compreendidos, podem em alguns casos ultrapassar o sentido de mero entretenimento, indo em direção à ação, intervindo não apenas em seu aparato estático, mas nas dinâmicas urbanas, proporcionando debates a respeito de assuntos que por vezes não tem outros espaços e/ou tempo para ocorrerem. Deixamos claro que perante a ausência de um desses fatores (espaço ou tempo) inevitavelmente há exclusão do outro, anulando assim a possibilidade da ação.

As intervenções efêmeras podem ser acionadoras de significados e simbolismos, não necessariamente físicos, dizendo respeito não somente à aparência imediata dos espaços onde ocorrem, mas também ativando sentidos subjetivos e imaterialmente reconhecidos como registros de diversas naturezas, duradouros e, portanto, contraditórios.

Ao tratar desse tema complexo, buscamos referências em diversos campos do saber, trabalhando não somente os conceitos de (arte) e (cidade) na atualidade, mas também o que entendemos por efêmero em (arte) e (cidade). Mais do que uma simples contraposição entre permanências e transitoriedades, propomos sua soma ao entendimento de outras lógicas que operam através da mutação, da imprevisibilidade e do fugidio.

---

<sup>82</sup> Crítica de arte norte-americana essa autora traz valiosas contribuições sobre a relação (arte) e (cidade), o estatuto da arte e a produção do espaço urbano na contemporaneidade.

Procurando compreender mutações e contradições entre permanências e transitoriedades em (arte) e (cidade)<sup>83</sup> e acreditando contribuir na ampliação do conhecimento de fenômenos contemporâneos, procuraremos ir além de dicotomias ou antíteses.

Na arte contemporânea o enquadramento a determinados conceitos ou categorias continua sendo possível, assim como a retirada de sua moldura. O que existe é a coexistência entre antigos e novos preceitos, cultura erudita e cultura popular. Cada vez mais as próprias fronteiras internas da (arte) são justapostas e começam a enunciar outros diálogos possíveis. O entendimento do trabalho do outro vem se tornando possível graças à *desconstrução* de compreensões que somente se tornaram possíveis pelas lacunas abertas deixadas pelo movimento moderno, dita modernidade inconclusa.

Ter hoje, nas paredes legitimadas de um museu ou galeria de arte consagrados, a obra de um artista inserido no mercado – uma *obra de arte* legítima - ao lado de um *grafite* de um desconhecido, não corresponde simplesmente à vaga intenção chocar pela diferença, mas de trazer à tona qualidades estéticas que dizem respeito à contemporaneidade, da cor no lugar dos cinzas, da dinâmica, no lugar da inércia, do movimento, daquilo que Paola Berenstein Jacques (2006: 181) denomina de *espaço-movimento* relacionado aos diferentes *modos de vida*.

Mesmo que a (arte) não garanta integração social, com certeza contribui para o alargamento de apreensões do mundo contemporâneo, que, certamente, dificultam as formas de classificação, seja da realidade social ou artística.

A noção de híbrido (hibridismo) ou de mestiço vem contribuir para a atualização crítica de sobreposições que, banalizadas ou naturalizadas, tornam precária a compreensão dos fenômenos contemporâneos, artísticos, sociais, econômicos (ANJOS, 2004; RIBEIRO, 2006). Diríamos ainda que a noção de híbrido estaria diretamente relacionada àquela da antropofagia e do tropicalismo, associada ao sentido que desejamos ao oferecer mestiço como referencial substituto.

Ribeiro<sup>84</sup> (2006:16) diz da noção de hibridismo como inspiradora em relação àquelas de fragmentação e vulnerabilidade e de sua contribuição para o desenvolvimento de pesquisas nas fronteiras entre disciplinas.

---

<sup>83</sup>Em nossa dissertação de mestrado - Degradação Urbana: questões sobre sua permanência e transitoriedade -, tratamos o caso da zona portuária do Rio de Janeiro e indicamos alguns desdobramentos possíveis sobre temas correlatos, incluindo a questão da arte no espaço urbano e, sobretudo, em espaços estigmatizados ou mesmo degradados.

<sup>84</sup> Reflexões acerca do artigo da Ana Clara Torres Ribeiro publicado em “Sociologia de capitais brasileiras: participação e planejamento urbano. (org.) Brasilmar Ferreira Nunes, 2006.

Se por um lado o hibridismo ou a mestiçagem rompem e superam dicotomias utilizadas na análise da dinâmica urbana (asfalto x favela, formal x informal, centro x periferia), por outro incorporam supostas contradições, tornando-as *diferenças*, como por exemplo na construção da idéia de nação, nacionalismo ou nacionalidade, sobretudo em relação à clichês sobre globalização. O que está em jogo são as relações intra-urbanas, intra-humanas, intra-culturas e intra-nações, localmente.

Ainda segundo Ribeiro (2006), o reconhecimento das múltiplas mediações e negociações poderia preencher as lacunas existentes entre pólos analíticos, através de pesquisas empíricas, sobretudo porque “não há, ainda, uma reestruturação social à vista, e sim, afastamento e precários extensores entre modos e condições de vida”.

## 1.8 Tentativas de delimitação do objeto

Num primeiro momento havíamos estabelecido, como campo empírico de referência para este trabalho, três eventos<sup>85</sup> ocorridos nos últimos 10 anos - e introduzidos anteriormente na tese -: o **Arte / Cidade** (A/C) em São Paulo - Brasil, o **Lisboa Capital do Nada** (LCN), na cidade de Lisboa – Portugal e o **Le Temps d'une Marée** (LTM) – O tempo de uma Maré – ocorrido na Normandia francesa, na área portuária da cidade de Dieppe.

O “Arte/Cidade” teve lugar em São Paulo, capital, em quatro edições de certa periodicidade, mas, segundo Nelson Brissac Peixoto, seu organizador, em entrevista a nós concedida especificamente para a escritura desta tese<sup>86</sup>, não deve mais ocorrer.

“Lisboa Capital do Nada” foi organizado no bairro de Marvila (vide mapa abaixo), na cidade de Lisboa, Portugal e não aconteceu num lugar preciso, e mesmo que se diga do bairro onde se deu o evento, as propostas realizadas eram de ações pulverizadas, paralelas e múltiplas, necessitando-se fazer referência aos “lugares” e seus conteúdos.

O assunto relativo a esses dois eventos nos serviram como parâmetro para pensarmos e observarmos como a experiência a oportunidade obtidas em nosso estágio de doutorado sanduiche, de participação no projeto *Le Temps d'une Marée* realizado em 2005, sob a forma de uma exposição-percurso de arte contemporânea numa área portuária em processo de obsolescência foram determinantes para o trabalho aqui desenvolvido.

---

<sup>85</sup> Encontro ocorrido em junho de 2004.

<sup>86</sup> Polarização Mediato/ Imediato trazida por Henri LEFÈVBRE em Lógica Dialética/ Lógica Formal. RJ: Civilização Brasileira, 1995.

Em 2007, esse mesmo evento viria a transformar-se numa Bienal, reunindo arte-arquitetura-cidade como questão/ proposição e não enquanto projeto. O espaço da cidade enquanto espaço crítico-expositivo trouxe outras bases para analisarmos os *modos* de ações e de intervenções.

Como ações, os eventos, deveriam ser analisados a partir de uma base numa cronológica compilada para estudo e referencial espaço-temporal paralelo da tese – vide anexo -, sobre experiências, exposições e debates, *tipo, modelares* ou não, ocorridos em cidades "centrais", cujos *investimentos* (econômico, financeiro, infra-estrutural, espacial, social ou cultural) vieram sendo fortalecidas, ao longo do tempo, ainda que com recuos e alguns avanços.

Ao considerarmos a necessidade de aprofundar analiticamente as questões aqui propostas, como mediações<sup>87</sup> entre ações e políticas culturais, de desenvolvimento urbano, propostas de planejamento estratégico e de projetos de desenvolvimento sócio-cultural, decidimos apresentar apenas algumas questões relacionadas ao espaço e à espacialidade presentes nos dois primeiros - A/C e LCN- e aprofundar um pouco mais a experiência do terceiro - o evento francês, LTM- enquanto tempo, temporalidade e temporariedade em arte e cidade. Eis nosso estudo de caso a ser apresentado na quarta parte dessa tese.

Os debates travados nesses eventos partem da relação entre arte e cidade, em espaços que sofrem processo de degradação, que são obsoletos e/ou estigmatizados. Esses espaços ao serem abordados por ações e estratégias artísticas cuja problemática é social e política, também o são a partir de referentes como a estética do efêmero<sup>88</sup>.

Como dissemos anteriormente, desde a década de 1960 essa (arte) efêmera engajada age na direção da cidade conjugando outras categorias estéticas, como a relacional e a contextual, (BORRIAUD, 2001 ; ARDENNE, 2004) num posicionamento comunicacional entre os fatos da contemporaneidade.

Retornado aos tais acontecimentos supracitados A/C em São Paulo, o LCN, em Lisboa e LTM, em Dieppe, na França também não poderíamos rotulá-los de institucionais ou acadêmicos, como também não poderíamos nomeá-los através de palavras como “simpósio”, “seminário”, “congresso” ou qualquer outra denominação nessa esfera. Fugindo a padrões, modelos ou projetos fechados, foram construídos, ainda que para durar “uma temporada”, um mês ou alguns dias, como lugares de debate.

---

<sup>88</sup> Buci-Glucksman, assim como Gilles Lipovetski, abordam o efêmero como estética, mas também como política.

Relacioná-los à noção de *lugar* não é fácil, dado que não são projetos com duração que ultrapasse sua realização e tampouco permanecem, se fixam ou se institucionalizam fisicamente. Suas intenções são muitas e interdisciplinares, mas aqui destacamos a ação promovida como desnaturalizadora de *fatos*, principalmente relacionados às dinâmicas do contexto urbano em relação à *presença-efemeridade* da (arte).

Um *fato*, segundo Aurélio (1986), pode ser “coisa ou ação feita, sucesso, caso, feito. Aquilo que realmente existe e que é real. Com efeito, efetivamente. Realmente. Pode ser roupa, vestuário ou ainda pequeno rebanho, particularmente de cabras”. Ora, o *fato* em si, como palavra, acabou por ter o próprio sentido desnaturalizado, multiplicando-se em vários outros.

Com *lugar* não é diferente. Vamos à definição, segundo o mesmo dicionário: “Espaço ocupado; sítio. Espaço. Sítio ou ponto referido a um fato. Esfera, ambiente. Povoação, localidade, região ou país. Posição, situação. Emprego, cargo. Assento marcado e determinado. Posição determinada num conjunto, série, etc. Oportunidade, ocasião.

As nomeações de cada uma das propostas-evento falam muito a respeito dos sentidos almejados, não por se tratar de questões específicas, mas por nomearem poeticamente suas intenções, abrindo a curiosidade sobre aquilo de que tratam. Aguça o sentido por se desejar saber sobre o que, de fato, se aborda.

Falamos dessas questões semânticas por entendermos serem importantes ao entendimento da exposição a ser feita sobre os acontecimentos relacionados em parágrafo anterior, iniciadas a partir deste ponto, por breve introdução sobre a localização de cada um dos referidos acontecimentos.

O efêmero, nos acontecimentos, não está no *evento* em si, mas em suas partes ou fragmentos, nas obras de arte que fazem parte do todo. Se há um percurso a ser seguido, este é apenas sugerido. Ligar os pontos fica a critério do participante, que tem como referência, endereços, datas e horários. Precisão mínima.



Figura 6: Mapa da área conhecida como Marvila, na cidade de Lisboa em Portugal.

Nos eventos citados os exemplos de intervenções efêmeras - artísticas e culturais -, apresentam algumas inovações procedimentares em situações de enclave urbano. Esses exemplos poderão ser observados mais adiante como propostas indicativas para um desenvolvimento urbano mais duradouro. Visamos analisá-los sob uma ótica também multidisciplinar, ainda que com base na arquitetura e urbanismo, sem esquecer de nos posicionarmos frente ao seu conteúdo e resultados sócio-culturais, econômicos e políticos.

A problemática trazida para a tese fixa-se no campo de debates sobre modos e procedimentos que atualizam nossas cidades, com tempo e recursos reduzidos, ou defasados em relação ao que se observa em países centrais, e frente a questões relativas à educação, à participação e à cidadania. Trata-se daquilo que se amplia nos museus e galerias de arte, mas que também escapa ou necessita da rua e dos espaços públicos para se realizar plenamente.

Diz ainda da perda e ausência de critérios e qualidades artísticas e estéticas nas cidades contemporâneas onde a banalização desses atributos vem sendo uma constante. Que legado estamos construindo? Que ser humano? Que cidade? Que espaços públicos? Que arte?

Mario de Andrade falava, no início do século XX, de uma arte-ação. Essa problemática é considerada por Teixeira Coelho (2001:7) como “princípio de utilidade” em uma ação cultural. Talvez tenha chegado o momento em que se possa entender o que Mario

de Andrade já havia compreendido em seu tempo - não o compromisso da arte consigo mesma, mas sua potência ao ser acionada como evento e ação pública de caráter individual ou coletivo.

A duração da obra posta como questão nas décadas de 1960/1970, diferentemente do *ready-made*<sup>89</sup>, que já é, aparece, sem dúvida, numa associação entre temporariedade e efemeridade, sendo, naquele período entendida como ato crítico e conceitual na construção de novas formas de comunicação e novas relações entre o lugar e o espectador, entre (arte) e (cidade). Sua maior força é iluminar o não dito através da estética como ética e, mesmo, como política.

A saída do museu e das instituições de arte significou, de certo modo, uma resistência contra a idéia de manutenção e conservação das coisas - uma busca pela constante renovação, necessária ao avanço das coisas no mundo. A imaterialidade e a manutenção de tradições, como a oralidade, sofrem alterações com origem tanto na ação inventiva, quanto em interpretações subjetivas. Não se podem manter intactas “memórias de memórias<sup>90</sup>”.

Não podemos deixar de mencionar que, ao tratarmos aqui de intervenção artística, estaremos nos referindo à ação coletiva - como uma exposição na qual participam vários artistas, e cujas obras são ou podem ser participativas -, onde a especificidade é dada pelo contexto e pelas relações que constituem o objeto de intervenção: determinados espaços urbanos e suas características espaciais, sociais, materiais, geográficas, culturais associada à trocas – interações- e discursos.

A intervenção, dentro do que pleiteamos nesta tese, ocorre no espaço da cidade, público ou privado, e tem como princípio o trabalho de arte efêmera.

A força da intervenção não é dada no singular, mas no plural, através de visões, de proposições e decisões individuais, do artista e da (arte) em questão, somadas às do curador, à dos outros artistas, em suas relações com o espectador - muitas vezes participante da obra -, com o contexto, os agentes financiadores, os patrocinadores, com a mídia e através de reproduções e publicações.

Assim, (arte) e (cidade) transcendem cada trabalho de arte, num pano de fundo comum, que não é o da galeria ou do museu – *o cubo branco* -, mas o espaço urbano da cidade e seus problemas reais. Não mais a representação desse espaço e, sim, a atuação sobre ele, independente de sua permanência e duração.

---

<sup>89</sup> O ready-made, conceito principal na obra de Marcel Duchamp, no início do século XX, estabelece-se à partir de sua relação direta com os objetos da produção industrializada, tornados artísticos, ou anti-artísticos.

<sup>90</sup> Koolhaas, Rem. The Generic City, IN: S, M, L, XL. 1995. p. 1275.

Partindo das intervenções de arte, a cidade contemporânea será observada sob o ponto de vista de seus enclaves e problemas sociais. Com eles a ativação de seus potenciais será posta em questão a partir da ação cultural - de curta duração -, desejada efêmera e transitória.

Finalmente a decisão pela apresentação de um estudo de caso foi determinada e determinante pela experiência adquirida através da participação, enquanto integrante, do evento francês. O consideramos pertinente também por conta do acaso, já que não foi previsto inicialmente e por ter passado a fazer parte de nossas discussões teóricas e metodológicas no período, lugar e temática em questão.

Cabe ainda dizer dessa experiência como uma excelente oportunidade para repensarmos o modo como compreendemos os movimentos e as diferenças culturais, econômicas, sociais e políticas, institucionais, dos eventos e acontecimentos, em face da observação participativa no Brasil e na França – fruto de trabalhos desenvolvidos em ambos os países.

Não podemos deixar de mencionar também nossa empreitada num levantamento realizado junto à Fundação Bienal de São Paulo sobre a relação envolvida pelo tema da tese - naquilo que concerne relações entre arte e cidade, a ação cultural e a intervenção efêmera -, descartada por ser considerada extra-ordinária ao desenvolvimento do conteúdo dessa tese.

Uma das tentativas de recorte do objeto procurava situar no Brasil referências de projetos – enquanto ações culturais - cuja problemática fosse tratada diretamente a partir de intervenções efêmeras.

A Bienal de Arte de São Paulo<sup>91</sup>, compreendida como uma ação cultural que se desdobrou em várias outras, independente de ser bem ou mal sucedida, e fazer parte da história brasileira - que acreditamos pertinente não esquecê-la ou ocultá-la quando se fala em cultura, em arte e/ ou em cidade – ao longo do processo de pesquisa para a tese foi pensada como objeto de estudo.

---

<sup>91</sup> A Bienal de Arte de São Paulo (BASP), uma iniciativa modernista e modernizadora, foi fundada em 1951. Nela ocorrem, paralelamente, as exposições de Arte e Arquitetura, contemplando, durante curto período de tempo, outros segmentos como: teatro, artes gráficas - através das publicações -, design de jóias, simpósios de ciência e humanismo. Uma inclusão que, não necessariamente, levava ao debate questões coincidentes. A Bienal de Arte de São Paulo, enquanto reprodução de um modelo, no caso o da Bienal de Veneza, também reproduz um espaço que, internacional, desterritorializa, de certo modo, a própria noção de lugar e, ao mesmo tempo, permite a constatação das diferenças entre *lugares* e *modos* de ver e agir. Desde seu início a BASP acontecia como evento de Arte que incluía a arquitetura como temática interna em seus espaços expositivos. Foi apenas em 1973 que ocorreu de forma independente a 1ª Bienal de Arquitetura e que interrompida permaneceu inativa durante vinte anos, retomando suas atividades apenas em 1993.

Focar em seus desdobramentos não fazia parte de nossas intenções, mas sim em sua própria concepção, que baseada em outros modelos, foi realizada de "outro modo"<sup>92</sup>. Este outro modo - que poderia ser denominado de *híbrido* – ou *mestiço* -, tratava-se de uma espécie de fusão entre procedimentos de diversas origens, que, reelaborados, adquiriram a força do novo e do inovador - como veremos adiante ao tratarmos da *modernidade*, movimento moderno e pós-modernidade no Brasil e em outros lugares e campos disciplinares.

Apontando as relações de troca que ocorrem entre o interior e o exterior da vida pública e do compromisso do espaço edificado com a sociedade, os temas das Bienais de Arte e de Arquitetura vêm confluindo, significativamente, para aspectos que contemplam os modos contemporâneos de viver a cultura – (arte) e (cidade) – e as situações socioeconômicas no cotidiano. Por exemplo, desde a última virada de século, há uma retomada dos princípios que nortearam o estabelecimento dos ideais do modernismo brasileiro, dando a eles nova leitura, até certo ponto, antropofágica.

Corroborando a idéia, apresentamos os temas de edições ocorridas entre 1998 e 2007. Lembraemos que ambos os eventos ocorrem cronológica e independentemente intercalados e os estamos identificando nos parênteses posteriores: “Antropofagia e Histórias de Canibalismo” (Arte, 1998); “Arquitetura e Sociedade” (Arquitetura, 1999); “Iconografias Metropolitanas” (Arte, 2002); “Metrópole” (Arquitetura, 2003); “Território Livre” (Arte, 2004); “Viver na Cidade” (Arquitetura, 2005); “Como Viver Junto” (Arte, 2006); “O Público e o Privado” (Arquitetura, 2007).

Há palavras-chave que guiam nossa observação sobre as Bienais. “Metrópole”, “cidade” e “viver” têm entre si certa hierarquia e, desde fins da década de 1990, estão presentes nesses eventos. Nossa entendimento é o de que há uma revisão crítica em curso para que se avalie o sentido da atual metrópole, passando pela cidade que outrora conhecêramos e chegando à questão do modo de vida, altamente presente nas discussões do ideário modernista. Tal discussão, feita agora no Brasil, através das Bienais, seria uma revisão crítica da própria arte, não se limitando à apresentação pública de conceitos, movimentos e tendências.

---

<sup>92</sup> Paulo Sergio Duarte foi o curador da 5<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, e Moacir dos Anjos, um dos curadores convidados da 6<sup>a</sup> edição, cujo tema era Zona Franca, e na qual quatro curadores deveriam escolher até seis projetos de artistas contemporâneos. Essa edição da Bienal do Mercosul contou com a participação de 334 obras, de 67 artistas de 23 países.

Outra referência que entendemos pertinente nessa discussão é a presença na cena contemporânea brasileira da Bienal - de Artes Visuais - do Mercosul<sup>93</sup>. Este espaço expositivo, em Porto Alegre, pontua ainda outras questões, como, a do posicionamento frente a questões culturais da América Latina, as relações de fronteira, não apenas disciplinares, mas as territoriais.

Gaudêncio Fidelis, curador da exposição *Fronteiras da Linguagem* na 5<sup>a</sup> edição da Bienal do Mercosul, expõe o seguinte:

Essas exposições, a meu ver, não podem ser consideradas isoladamente. O modo de exibição desses objetos expresso na museografia, nos projetos de renovação de sítios arquitetônicos que as abrigam, nas estratégias de *marketing* composta por suas peças gráficas e promocionais e, é claro, por seus projetos curatoriais, todos propiciam elementos que falam sobre como cada um dos eventos pensou sua própria imagem refletida na esfera pública, assim como as intenções e a agenda que estabeleceram. Exposições não são, como se sabe, eventos de simples veiculação da produção. Estas o fazem lançando mão de um complexo aparato conceitual e material que tem um impacto determinante na maneira como vemos esses objetos e como nos reportamos a eles como reflexo de uma determinada perspectiva cultural que temos em mente. Representam ainda o modo como buscamos dirigir a leitura que queremos que delas sejam feitas. Contudo, exposições são também uma maneira de fazer um espetáculo, ou seja, têm vida própria, para além dos objetos que exibem e para além dos pressupostos básicos de dar visibilidade à obra. Assim, elas se tornaram um meio sem o qual a arte não mais pode existir. Sua veiculação tornou-se dependente desse mecanismo que faz com que a obra circule, seja vista, interpretada e em última instância comercializada, ainda que em muitos casos as relações de compra e venda não se efetivam de forma concreta.

Exposições são também poderosos mecanismos para a produção de conhecimento. O grande volume de informação e teoria que geram constitui por si só o que poderíamos chamar de *mais valia* da veiculação de seus objetos. Constituída como um projeto em si, a exposição possui uma autonomia capaz de ultrapassar, muitas vezes, a autonomia da própria obra de arte. (FIDELIS, 2005: 26)

A Bienal do Mercosul acontece, desde 1997, nas bordas do rio Guaíba, na área portuária, cujos galpões – que estavam em processo de obsolescência -, no entorno Usina do Gasômetro - que desde 1988 é um centro cultural -, na área central da cidade, abrigam atualmente as instalações desse evento, que atua também em rede, associando-se, durante sua realização aos centros culturais da cidade, ampliando sua ação.

A criação e adoção de estratégias de inclusão na esfera cultural e de ações em rede têm crescido na última década<sup>94</sup> em centros culturais, museus, instituições e organizações,

---

<sup>93</sup> Paulo Sergio Duarte foi o curador da 5<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, e Moacir dos Anjos, um dos curadores convidados da 6<sup>a</sup> edição, cujo tema era Zona Franca, e na qual quatro curadores deveriam escolher até seis projetos de artistas contemporâneos. Essa edição da Bienal do Mercosul contou com a participação de 334 obras, de 67 artistas de 23 países.

<sup>94</sup> Esse tipo de ação educativa, associado à representação artística, vem acontecendo em Centros Culturais e Museus, como os existentes atualmente no Rio de Janeiro: casos como o do Centro Cultural Banco do Brasil e do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), assim como é uma prática recorrente nas Bienais.

governamentais ou não<sup>95</sup>, e têm sido também constantes ações de caráter educacional com uma perspectiva de integração social. Essas ações não surgem sozinhas. Ocorrem como projetos, cuja duração varia com a programação de eventos e não podem ser compreendidas como efêmeras, mas como política institucional, constituindo-se novidades, que acreditamos pertinentes para uma discussão de fato mais ampla, sobre arte e sobre cidade.

---

<sup>95</sup> Discussão dos Seminários denominados “Estado da Arte” realizados pela FUNARTE/ RJ, ao longo do segundo semestre de 2003.

## **PARTE 2 :TEMPO-ESPAÇO**

## **2. Modernidade nas artes: relação Brasil-Mundo ocidental**

Para abordar o cruzamento entre o movimento moderno no Brasil e a presença da arte na cidade, foi necessário entendermos como ambos surgem e evoluem ao longo do século XX. O movimento moderno brasileiro, por oferecer alguma delimitação entre distintos períodos, ou seja, da passagem da modernidade àquela considerada pós-moderna, conjuga em si uma série de coisas, como por exemplo, o local e o global.

Considerando essa conjugação entre local e global, intrínseca à modernização passamos então, a observá-la como fator de relação entre arte e cidade.

O que procuramos destacar nesse debate é a cidade como lugar onde a cultura tem sua maior força de expressão e resistência, seja numa arquitetura vernacular ou erudita. Raros são os exemplares que, em tentativas muitas vezes isoladas conseguem inovar, sobretudo num país que começa a construir-se, a partir da transição Império-República, opondo-se às oligarquias latifundiárias e a tradições opressoras.

A busca por espaços e lugares que marquem outros sentidos, desejados e novos, contrários aos poucos estabelecidos até então, têm, em alguns momentos, alcances inesperados através de projetos políticos ou de iniciativas privadas, estas muitas vezes alicerçadas pelo advento recente da indústria.

Para entendermos o que se passa em termos conceituais, procuramos delineiar, neste capítulo, algumas compreensões sobre (arte) e (cidade), que alteradas e reelaboradas ao longo de todo o século XX, e por nós experienciadas – São Paulo e Rio de Janeiro -, foram também atravessadas por sentidos e noções como *obra, ação e modo* – já introduzidas -- e por categorias como *movimento, experiência e diferença*.

As instituições culturais brasileiras, no início do século XX, estão basicamente restritas à cidade do Rio de Janeiro, onde se localizam a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes - fundada pela Missão Artística Francesa -, permeadas por uma formação tradicional e acadêmica, como nos recorda Carlos Zílio (1992). Entre poucos acontecimentos relacionados à arte, estão: o Salão Anual, “cujo premiado ganhava desde uma viagem de estudos à Europa, às encomendas oficiais de monumentos, à decoração de prédios públicos e ao magistério oficial”<sup>96</sup>.

A produção cultural brasileira de então reflete a própria compreensão que se tem das *artes* em sua relação com a vida urbana. Há um claro descompasso entre “a modernidade do

---

<sup>96</sup> ibdem

ambiente urbano e a arte tranqüila e comportada”, em relação tanto à estrutura existente até então e a cidade que se constrói, “provocando um novo ritmo no cotidiano, abrindo outras relações com o espaço” (CÂNDIDO apud ZÍLIO, 1992: 34).

Outra referência importante é a de que, no período em questão, a ausência de museus só de arte e a inexistência de estudos especializados em crítica construtiva, demonstram o provincianismo de uma “arte sem angústia formal, sem rebeldia nem abismo” (CÂNDIDO, 1985: 109-138).

Numa *tentativa de definição* – focada na literatura, já que esse era o segmento artístico mais presente e consolidado no Brasil de então -, Wilson Martins (1992:11) afirma que o modernismo “foi, simultaneamente, o reflexo de uma inquietação e de uma insatisfação”.

Se o mundo ocidental urbano é recente, o Brasil urbano é ainda mais jovem. Ao abordarmos a arte aqui produzida desde o início do século XX, procuramos enfatizar seus vínculos com temas relacionados à cidade e à sociedade construídas a partir de então. A contribuição da arte para a compreensão de uma época pode ser observada no questionamento da vida cultural urbana e na atuação que tem nela, extrapolando sua função primária.

## **2.1. Passagens tempo-espaciais de (arte) e (cidade) no Movimento Moderno brasileiro**

Historicizar cronologicamente foi um dos desafios colocados ao desenvolvimento da tese, e o caminho encontrado foi o de buscar referências, tomadas e construídas, nas origens da discussão entre a cidade que se faz e aquela que se deseja, especificamente, no Brasil. Para além de rupturas epistemológicas, há neste período uma busca pela consolidação de espaços abertos ao debate e à exposição pública das *propostas* artísticas.

No caso do Brasil, acreditamos ser pertinente apontar algumas situações específicas sobre a modernidade aqui. São Paulo, estreitamente ligada à capital do país - o Rio de Janeiro -, vem desde a I Guerra Mundial - a partir de 1915 até década de 1940 -, mudando seu entendimento tanto de (arte) como de (cidade).

Se o Rio de Janeiro, por ser capital possuía uma dinâmica artística favorecida pela sua posição política, São Paulo teve que criar, à sua maneira, as benfeitorias que desejava.

De seus antecedentes é importante citar que à época da SAM, São Paulo quase não possuía espaços voltados exclusivamente para as artes, e que, das discussões advindas desse período, havia a busca de uma modernidade original, ou seja, que estivesse relacionada com as origens brasileiras, e, portanto, daquilo que somos: resultado de uma multiplicidade.

A cidade modernizada no Brasil conforma o novo ambiente urbano e as relações que aí se configuram, social e economicamente. Antes do século XX, não há nem modernização nem situação urbana, com o sentido de transformação da cidade (CHOAY, 1993: 8).

O modernismo, como movimento abrangente, reflete o processo de modernização estrutural do Brasil, e propicia o entendimento daquilo que esse processo complexo traz em ganhos e consequências, não restritos àquele momento, para a sociedade.

O Rio de Janeiro, capital do país, passa por profundas transformações e rupturas físicas e institucionais em dois momentos: o primeiro dela no início do século passado (XX) no qual seu cosmopolitismo é marcado via remodelação da vida urbana e, consequentemente, cotidiana, desde a primeira República. O segundo deles, marcado pelo episódio da mudança da capital para Brasília.

Em períodos e com sentidos semelhantes aos do Rio de Janeiro, São Paulo vem construindo seu posicionamento crítico-cultural, tendo como ápice a Semana de Arte Moderna (SAM), em 1922. E, mesmo que não se trate, efetivamente, de uma política cultural, essa é, nas primeiras décadas do século XX, certamente, uma das ações mais importantes nesse sentido.

Segundo Carlos Zilio (1992), na “primeira fase do modernismo”, há a preocupação em tornar evidente o avanço cultural demonstrado no “acontecimento” da Semana de Arte Moderna de 1922:

O aparecimento de um novo espaço plástico no Brasil ocorre dentro de um conjunto de profundas modificações pelas quais passava a sociedade brasileira. Em algumas décadas, a escravatura havia sido abolida, a República proclamada, a imigração cresceria, as indústrias surgiram e as cidades se modernizavam.

O modernismo vai ser uma expressão deste novo Brasil. O objetivo de artistas e intelectuais será o de colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento efetivo de seu país. Esse projeto ambicioso se afirmará no tempo como formador de uma nova consciência cultural brasileira.

Tal momento de formação da consciência cultural teria ainda o sentido de atualização e de projeção do Brasil.

Depois de quase um século da vinda da Missão Francesa para o Brasil, é que se retoma a reflexão sobre o que seriam a arte e a cultura brasileiras, sobre se elas existiam e de onde poderiam ser iniciadas. Naquele momento, o país desejava construir, e de fato começava a fazê-lo, a própria tradição artística brasileira.

Diz Ronaldo Brito (1983) a esse respeito:

(...) as artes plásticas na Semana de 22 continuam a ser, muito mais do que uma história, uma questão. (...)

Ou seja, um problema em aberto: para ser vivido e pensado cotidianamente. Aqueles heróicos dias de fevereiro já foram, evidentemente, bastante estudados e seguem merecendo atenção histórica e teórica. E, a cada geração, sofrem leituras um pouco diferentes, um pouco divergentes. Mas na medida em que a Semana participa da questão da modernidade, é impossível encerrá-la em limites fixos, datá-la de sentidos finais. A modernidade é o presente, o nosso conturbado e contraditório presente, e no meio dele, antes de mais nada, **somos**. O maior perigo ao falar da Semana será sempre em transformá-la num fetiche, num monumento, em algo que faça parte de uma memória passiva. Em uma palavra, academizá-la.

Ao fazermos referência à SAM procuramos resgatar a ação crítica que a conduziu e o questionamento por nós desejado, indo além de uma crítica passiva e reificadora da inadequação, construindo uma que seja ativa, viva, procurando, na *Semana- ativa-Moderna*, sua perpétua atualização, e não apenas a memória de uma memória.

Naquele momento a diferença entre a compreensão artística no Brasil e aquela produzida na Europa é inegável. A ida a outros países, ou a vinda de alguns estrangeiros, contribui imensamente, para a abertura e formulação, senão de um ideário artístico preciso, certamente de uma tentativa de compreensão sobre aquilo que se produz e que se reproduz (correntes, tendências, técnicas, sentidos).

No âmbito das artes literárias, Antonio Cândido<sup>97</sup> se refere a esse processo, chamando-o de “dialética entre o universal e o particular”, que ocorre: “entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os modelos herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão) e que têm consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual”.

Cândido afirma, ainda, que “não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore e a etnografia tiveram nas definições estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo”<sup>98</sup>.

Há nesse período, em 1917, o caso da exposição de pintura de Anita Malfatti, recém-chegada dos Estados Unidos e Alemanha, com fortes influências expressionistas.

O episódio é marcado pela crítica de Monteiro Lobato à obra de Anita Malfatti, dizendo-a européia e não brasileira, provocando, em São Paulo, o início dos debates e posicionamentos que sustentaram o que viria a ser a SAM.

Nas pinturas que chegam ao Brasil no início do século, *não por evolução, mas por ruptura*, segundo Marta Batista e Yone de Lima, autoras do livro “Coleção Mário de Andrade” – Artes Plásticas - (1984: XXXV). Alguns artistas retornam ao Brasil, depois de

<sup>97</sup> Antonio Cândido, 1985, p. 109-138.

<sup>98</sup> Ibidem.

longo período fora, como Anita Malfatti e Guignard. Mesmo muitos estrangeiros decidem se estabelecer definitivamente no Brasil, como Lasar Segall. O que surge em suas pinturas vem contribuir, inclusive, para romper com aquilo que Monteiro Lobato chama de “paranóia ou mistificação”.

Num artigo escrito por Monteiro Lobato - “A propósito da exposição de Anita Malfatti”-, o jornalista-escritor ataca violentamente os trabalhos de arte expostos - dos quais, atualmente, três fazem parte da Coleção Mario de Andrade, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: *O homem amarelo*, *O japonês* e *A estudante russa*.

Como clássico exemplo da incompreensão sofrida pela inovação e pelas novas formas de expressão, contribuindo inclusive para as discussões preparatórias da Semana de Arte Moderna<sup>99</sup>, a exposição, ocorrida na Rua Líbero Badaró, no centro de São Paulo, manifesta também a ausência de instituições públicas que acolham e permitam novas expressões.

Exposições "fora do lugar" convencional aumentam paulatinamente, e passam a ser absorvidas por locais privados.

No Rio de Janeiro, são conhecidas, por exemplo, as exposições ocorridas no hall do Hotel Palace e no edifício do Jóquei Clube, no centro da cidade. Mesmo o caso da exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, ocorre num espaço no centro da cidade que não era propriamente uma galeria de arte, marcando, também, uma das alternativas para a ausência de espaços expositivos, nas primeiras décadas do século XX.

A ausência de espaços apropriados para exposições de (arte) tornou a adaptação aos meios existentes, em geral privados, propícia às suas ocorrências e difusão, aproximando e transformando as dinâmicas e aumentando ao quantitativo desses novos lugares, não apenas urbanos, mas cosmopolitas.

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 (SAM) marca um primeiro posicionamento frente aos diferentes modernismos, procurando desvelar influências e origens, outro evento, que de certo modo, marca a ruptura *academicismo x modernismo* é o Salão de 1931 coordenado, no Rio de Janeiro, por Lucio Costa.

O Salão de 1931 organizado por Lúcio Costa se constituiu como um processo de revisão dos investimentos culturais então existentes, com o intuito de propiciar a reflexão sobre o mesmo encontro de artes tradicionais e modernas com a cidade e sua relação com a arquitetura.

---

<sup>99</sup> Op cit. 1

Na exposição do Rio de Janeiro, há um indício de compreensão da obra de arte e da arquitetura como elaborações modernas, apresentando de modo inédito, ambas lado a lado. Se a arte tradicional, acadêmica, ocupava toda a parede, a arte moderna foi exposta linearmente, mas entrecruzada.

Há neste período um inegável esforço de compreensão e de sentido no que diz respeito ao *espírito de época*, não apenas em relação ao mundo, mas àquilo que se refere à construção de um país, uma nação e de sua imagem, interna e externa.

Observando os desdobramentos dessa iniciativa, chegamos à realização do projeto do prédio do Ministério de Educação e Saúde - Edifício Gustavo Capanema, atualmente Ministério de Educação e Cultura (MEC) -, sob a influência do arquiteto franco-suíssio Le Corbusier. Sua importância não está apenas na construção do prédio em si, mas no que representa como programa de ações públicas.

Este fato, a edificação do MEC (projeto de 1936, construído entre os anos de 1937 e 1943), historicamente reconhecido como marco da modernidade, na capital política do país, à época o Rio de Janeiro, pode considerar como seu par o Museu de Arte de São Paulo (MASP, inaugurado em 1947), na cidade de São Paulo, sua capital econômica.

Naquele período, a compreensão não se dava somente através de regras e modelos pré-determinados, construía-se a partir de novas crenças e, consequentemente, de tradições questionadas. O encontro da arte com a cidade, da monumentalidade com o intimismo e os cruzamentos de fronteiras entre o espaço público e o aberto, seriam expressos através de diferentes linguagens, através dos sentidos colocados em prática.

Uma de nossas árduas buscas foi pensar as ações colocadas em prática, introduzidas no cotidiano, alterando percepções e compreensões, independente de terem ou não permanecido fisicamente. Essas ações somente podem ser alcançadas por aqueles a quem é permitido mover seu pensamento através dos espaços construídos fisicamente e não apenas cruzá-los.

Em São Paulo, o movimento de revisão das estruturas e formas atravessa dificuldades institucionais semelhantes às do Rio de Janeiro. É certo que diferentemente do Rio, São Paulo não tinha a tradição de uma República a seu favor. No entanto, vencendo as críticas de época, o compromisso com a formação de uma história associada à de espaços públicos abertos ocorre através de realizações de âmbito cultural, expressando a pluralidade de olhares e influências na constituição de uma metrópole.

Com ações significativas e significantes, tornou-se possível erigir projetos como o do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Concebido por Assis Chateaubriand – que certamente

está dentre as figuras marcantes na cena cultural paulistana -, responsável maior pela criação e financiamento desse equipamento cultural que, até nossos dias permanece como referência paulistana, brasileira e Latino Americana.

Na época em que o MASP é inaugurado em São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>100</sup> também o é. Ambos iniciam atividades num mesmo edifício, em andares distintos, sob os auspícios de Assis Chateaubriand, no edifício dos Diários Associados, projeto do arquiteto francês Jacques Pillon.

O texto de Rosa Artigas (2001), de cujo conjunto extraímos o trecho abaixo transscrito, relaciona a história dos museus um pouco com a história da Bienal de Arte de São Paulo, situando-a não apenas no âmbito dos espaços expositivos existentes em São Paulo, em meados do século XX, mas como fruto direto daquele contexto:

O **Museu de Arte de São Paulo (MASP)** foi criado, em 1947, por Assis Chateaubriand, jornalista paraibano e proprietário da primeira grande rede de comunicações do Brasil. Para construção do acervo do Museu, associou-se ao galerista italiano Pietro Maria Bardi, que deu à Instituição um caráter bastante dinâmico. Desenvolveu atividades didáticas nas áreas de história da arte, publicidade, design e construiu um dos mais importantes acervos de artes plásticas da América Latina. A formação do acervo do MASP, no entanto, não foi feita por meio de critérios críticos e técnicos de organização e sim pela oportunidade da hora e esteve sempre bastante centralizada na figura do “mecenas” e de seu principal colaborador.

Ao contrário do MASP, o **Museu de Arte Moderna (MAM)**, criado em 1948 pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, contou desde o início com a participação de representantes de todas as áreas das artes e da cultura, que traçaram o perfil e a política de aquisição e de formação do seu acervo. Cicillo Matarazzo financiou de seu próprio bolso a compra das obras para a coleção do Museu e fomentou seu posterior crescimento com o “Prêmio Aquisição” promovido pelas futuras bienais. Os estatutos do Museu previam a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. Sua sede foi instalada numa sala do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, cedida por Assis Chateaubriand.

Em 8 de março de 1949, o Museu de Arte Moderna de São Paulo foi inaugurado com a célebre exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, que reuniu 51 artistas, entre os quais três brasileiros: Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor.

Há, portanto não apenas uma sincronia entre a fundação dos dois museus a que o excerto faz referência, mas uma carga simbólica relacionada às condições da época. Se há disputa intelectual entre as propostas dos museus cremos que, o que importa - e na época também - é o embate suscitado, para além de debates, inclusive pela questão de *modelo* de museu, já naquela época, importado.

---

<sup>100</sup> O Museu de Arte Moderna de São Paulo não pára sua empreitada na instalação de suas dependências e cria, além de novas estruturas para abrigar o Museu, a Bienal de São Paulo nos moldes da Bienal de Veneza, cuja primeira edição acontece em 1951. Mas essa é outra estória dentro da História da Arte brasileira.

Sobre o acervo do MASP curado por Pietro Maria Bardi, ainda que possua exemplares da produção artística moderna, consideradas de vanguarda, representam a fase de transição entre o academicismo clássico, considerado tradicional e as produções contemporâneas. As obras adquiridas para seu acervo foram selecionadas a partir de certo sentido inaugural, manifestado em alguns movimentos artísticos como o fauvismo, o surrealismo, o expressionismo, encontrados em obras de artistas como Degas, Picasso, Vincent Van Gogh.

A disposição do acervo está sobre a rua: o interior do edifício é construído por andares superiores e inferiores em relação ao nível da via pública. Para acessá-lo e adentrar suas dependências, é necessário subir ou descer. O espaço é aberto no nível da rua, sendo conhecido como “Vão Livre”.

Portanto, não apenas o conteúdo pode afirmar sua relevância, pois a arquitetura paradigmática do Museu de Arte de São Paulo, projeto do arquiteto Lina Bo Bardi - conforme ela própria fazia questão de ser chamada, talvez, por pré-conceito de gênero, comum à época – viria contribuir para a consolidação de uma modernidade brasileira, através da fixação no tempo e no espaço de alguns preceitos, em termos conceituais, construtivos e, também, museográficos – pela disposição, inédita, de seu acervo<sup>101</sup>.

Ultrapassando a concepção de um museu, o projeto oferecia um espaço de formação e enriquecimento do olhar - em plena Avenida Paulista - marcando o encontro do pensamento popular com o erudito, e do corpo do cidadão com o corpo edificado no corpo da cidade.

Os projetos do MASP e do MEC evocam mais do que simplesmente uma imagem de modernidade, procuram afirmar valores cada vez mais difusos, numa sociedade que muitas vezes confunde ou omite o caráter público de seus espaços, gradeando ou fechando áreas ditas públicas.

Em alguns projetos arquitetônicos edificados, havendo a possibilidade de se firmarem preceitos atemporais – por exemplo, o espaço público voltado para o **encontro** com o outro, voltados para a cidade -, constituem mais do que apenas relações entre os volumes aparentes do edificado em relação à disposição de suas formas. Alcançam, também, outras dimensões: as do âmbito cultural, simbólico, local, regional, nacional e internacional.

O fazer, ultrapassando o conceito de arquitetônico, reivindica o direito de ser e de estar no espaço urbano público fundado como moderno, privilegiando relações espaciais, promovendo o encontro entre interior e exterior do corpo do edifício, proporcionando uma

---

<sup>101</sup> Sobre o assunto vide a Tese de Doutorado de Silvana Rubino Barbosa defendida na Unicamp, a dissertação de Mestrado de *Eduardo Pierotti Rossetti* defendida na UFBA, e a tese de doutorado, em andamento, por Adriano Tomitão Canas, pela USP-SP.

justaposição entre o dentro e o fora. As relações estabelecidas entre o corpo edificado e a cidade são recriadas pela concepção projetual concebida, permitindo, parcial e ocasionalmente, a utilização de suas praças cobertas/descobertas, como área para acontecimentos de encontros ao ar livre.

O *espaço* do encontro é também aquele do possível, onde a ação e a intervenção podem acontecer. A abertura, o intervalo, a lacuna, o vazio e mesmo o nada - o espaço *entre* o dentro e o fora, o antes e o depois, o espaço e o tempo - seriam próprios da liberdade e da cultura.

A implantação e a realização desses projetos podem aparentar incoerência com a época em que foram edificados, no entanto, é preciso lembrar que como base dos esforços e dos sentidos culturais então almejados, resultaram, e ainda propiciam atualmente, um alcance que não se conhece ou que não se consolida com freqüência.

## **2.2 *Igual-diferente*<sup>102</sup>: experiências do Situacionismo e do TEAM X face ao movimento moderno**

É no período entre 1950 e 1960 que acontece uma importante ruptura em relação à concepção modernista dominante de (arte) e (cidade), por não responder às necessidades do *homem real*. Sem defenderem modelos ou formas urbanas pré-estabelecidas, os situacionistas propõem *experiências efêmeras* de apreensão do espaço urbano, através de procedimentos, como a psicogeografia, e de novas práticas como a deriva.

A busca por intervenções que levassem em conta a realidade da vida urbana, e não ideários ou modelos, contrapunha-se, criticamente, aos preceitos difundidos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM's). Uma contraposição realizada, no âmbito dos CIAM's pelo grupo *Team 10*<sup>103</sup> (BERENSTEIN JACQUES, 2003 :13-14)

Os situacionistas e o Team 10 defendem naquele momento idéias semelhantes, cada qual à sua maneira: a instauração do homem real (*comum*) contra o homem ideal (concebido em bases moduladas/ *modulor*); a favor do pedestre como usuário privilegiado da cidade; contra a homogeneidade e a simplicidade ideais da cidade moderna; a favor da complexidade e da heterogeneidade da **vida cotidiana**; contra a setorização e a separação de funções e a

---

<sup>102</sup> Conceito referência ao trabalho de Carlos Vergara, analisado adiante.

<sup>103</sup> Formado por um grupo de arquitetos (dentre os quais o casal Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine, e outros) nomeados dessa forma por terem se organizado dentro do X CIAM.

favor de uma hierarquia de associações humanas e de uma nova identificação com a experiência urbana, diferenciando os sentidos de **individualidade** e de **coletividade** unificadas pelo ideal moderno; a favor da idéia de colagem, de mistura e diversidade; contra a impessoalidade e a fazer *tabula rasa* do passado e do diverso. Esta proximidade das concepções defendidas por situacionistas e o Team 10, não impedia a existência de profundas diferenças entre os dois grupos. Os situacionistas defendiam a revolução e o Team 10 a reforma de dentro dos CIAM's. (BERENSTEIN JACQUES, 2003: 27)

Ambos grupos eram formados por pessoas de diferentes nacionalidades, que acreditavam no trabalho coletivo e participavam de outros grupos e movimentos, refletindo a sociedade em que atuavam (BARONE, 2002: 107-108):

Aldo Van Eyck participou do grupo **COBRA**<sup>104</sup>, de pesquisas plásticas (entre 1948 e 1951), do **Opbown**, (delegação holandesa dos CIAM ) desde 1947), além de ser um importante representante de estruturalismo holandês e de editar a revista **Forum** ( entre 1959 e 1963).

(...)

Os Smithsons eram membros ativos do **Independent Group**<sup>105</sup> (desde 1952) e também participavam das reuniões do MARS, delegação inglesa dos CIAM (desde 1951).

O posicionamento crítico no campo de criação envolve a prática, a ação, e a reflexão interdisciplinar. As correntes de pensamento disseminadas naquele período reconheceram que a difusão de idéias não pode estar restrita a uma única linguagem<sup>106</sup>. Diferentes modos de expressão e culturas, não são apenas colocados em diálogo, mas sobretudo praticadas e experimentadas.

Havia, nesse sentido, uma confluência reflexiva, já que as concepções sobre determinadas questões de época circulavam entre ambientes conectados por buscas, até certo ponto compartilhadas.

No conjunto da produção do Team 10, podem ser identificadas três vertentes de posicionamento que se colocaram como diretrizes para a análise da pluralidade de

---

<sup>104</sup> Movimento artístico surgido no pós-guerra, cujo nome é formado a partir das iniciais de COpenhagen, BRuxelas, Amsterdam, reunindo principalmente artistas dinamarqueses, belgas e holandeses, de gerações e formações diferentes, comprometidos com um projeto que procura encontrar a espontaneidade e a virulência do ato artístico. No Brasil a exposição sobre a produção desse grupo aconteceu, em 1985, na 18ª Bienal de Arte de São Paulo, sob curadoria de Sheila Leirner.

<sup>105</sup> Criado em Londres, no Instituto de Arte Contemporânea, no início dos anos 50, com base em teorias concebidas por um grupo de artistas, arquitetos, historiadores e críticos de arte que compreendiam que a arte deveria refletir a experiência contemporânea e a cultura popular.

<sup>106</sup> Constant era participante tanto do grupo COBRA, quanto do grupo de situacionistas. (Dados obtidos sobre a Internacional Situacionista, publicado em “Grupos Movimentos Tendências da arte contemporânea desde 1945”, Paris: ENSBA, 2001: 150; Berenstein Jacques, 2003 :27)

visões entre os arquitetos, que era a mais forte característica do grupo. Essas vertentes foram: a continuidade com a tradição corbusiana, o estruturalismo em arquitetura e a linha de valorização do contexto (BARONE, 2002: 15).

O estruturalismo, a linguística, o letrismo, o situacionismo, entre outras correntes de pensamento e campos disciplinares, foram aprofundados e desenvolvidos nesse período, influenciando profundamente a produção da época, sobretudo nas artes, na arquitetura e no urbanismo.

A partir de então, surgem propostas metodológicas na arquitetura e no urbanismo que valorizam a participação coletiva e a escala local, somando diferentes abordagens, e associando, discursos inter e transdisciplinares. Entre essas abordagens, citamos: a artística, a técnica, a histórica, a antropológica, a fenomenológica, a semiótica, sociológica e a econômica.

Retorna-se à *arquitetura e urbanismo* através de proposições que incluem e transcendem o movimento moderno, em suas múltiplas vertentes. Não se trata, de fato, de um movimento homogêneo, hegemônico ou único, que obedeça ao entendimento e à tradição dos CIAM's.

A partir desse período de crítica e de rupturas internas ao movimento moderno, há a formulação de uma série de teorias e conceitos de *intervenção* que, ao sofrerem mutações, originam temas e práticas projetuais, em arquitetura e urbanismo, que procuram romper com formas estabilizadas de pensar e projetar "o (e no) espaço". Trata-se, portanto, de um processo de transição e de tentativas de ampliação do próprio campo da arquitetura e urbanismo, no qual a ação, através de intervenções, transforma as relações espaço-temporais.

### **2.3. Modernidade inconclusa: *rupturas e experimentações. Nem totalmente pós, nem totalmente moderno.***

Ao observarmos a cidade desde o século XIX no Brasil, a do modernismo, da pós-modernidade e/ ou contemporânea, podemos reconhecer os distintos tempos históricos constituídos pela sua morfologia e pelos *modos de vida*, onde se acumula uma produção infinita de coisas e objetos que nos auxiliam na vivência cotidiana e na apreensão complexa das sobreposições espaço-temporais, em mútua convivência, diariamente ao nosso alcance e não necessariamente incorporadas.

O século XIX pode ser visto, diariamente, nas ruas dos centros das grandes capitais brasileiras, tanto em corpos presentes – mendigando - quanto em face de igrejas do mesmo período.

O século XX, marcado pelo movimento modernista brasileiro, não é menos notório. No Rio de Janeiro, estão os maiores exemplares dessa arquitetura modernista. Maiores não por serem melhores, mas pelo pioneirismo. Dizemos isso por terem, em momentos tão drásticos, política e economicamente, atravessado - com classe e elegância -, ditadura e crise, características de num país de terceiro mundo e por serem tão desbravadores quanto os bandeirantes. Esses exemplares fazem parte da crença numa sociedade mais justa, maior e mais abrangente do que jamais houve na história da civilização, crença essa não apenas na quantidade, mas na qualidade do social.

Mudanças propostas naquele período continuam valendo, pois, problemas culturais e sociais (como distribuição de renda, educação e saúde) ainda são grandes entraves para condições mínimas de sobrevivência digna num mundo cada vez mais “pós-moderno”. Observamos um pós-modernismo brasileiro, e mesmo latino-americano, que não tem nada de “pós” e muito pouco de “moderno”.

A contemporaneidade brasileira – contada a partir de em torno de uma década após a saída da segunda ditadura-, em relação a termos ocidentais de pós-modernidade, pode ser encontrada nas grandes metrópoles (consideradas as devidas conurbações) e centros de médio e pequeno porte. Arquitetonicamente, restringe-se a casos isolados, e podem ser encontradas crescentemente em arquitetura de interiores, casas de classe média e alta, nas empresas onde essas classes trabalham e nos lugares que freqüentam, mas essa também não é uma premissa.

Após o período considerado o auge da produção arquitetônica brasileira (década de 1950-1960), ocorre uma ruptura em termos de produção, tanto em seu sentido edificante, quanto em quantidade e qualidade. Os exemplares escasseiam na paisagem das cidades e muita coisa é apenas construída, mantendo-se a repetição de padrões, sem a preocupação com inovações, com a qualidade ou com a beleza das formas.

Essa ruptura tem relação direta com o sentido da difusão arquitetônica, em seu sentido formador e também cultural. A maior exposição relacionada a esse respeito, a Bienal de Arquitetura em São Paulo, na capital, permanece de 1973 a 1993, vinte anos, sem acontecer.

Outro fato a ser considerado tem relação direta com a difusão cotidiana, que ao não incorporar os diferentes ângulos e níveis do debate arquitetônico contemporâneo, acaba por contribuir, e pior, difundir rótulos e estímulos relativos a esse setor produtivo.

No jornal “O Globo” (Rio de Janeiro), o caderno sobre imóveis tem se pronunciado, com ênfase, na publicação de matérias sobre a produção arquitetônica de interiores, e, quando publica alguma reportagem que se remeta a outras dimensões da produção arquitetônica contemporânea, com freqüência omite alguns dados, como, por exemplo, a autoria do projeto.

Há então, em lacunas como essas apontadas, um aumento da distância existente entre a produção teórico-conceitual e as práticas internas ao campo, seja num confronto puramente formal ou naquilo que se distingue através da realidade econômica e mesmo prático-teórica entre diferentes realidades, movimentos e configurações sociais. Distância também externa ao campo disciplinar, por aquilo que insistentemente deixa de ser incorporado.

Se, até o modernismo, a cidade, de certo modo, ainda era compreendida como permanência, a exigência de sua preservação, como projeto nacional, através do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, dirigido por Lucio Costa), foi, simultaneamente, interna ao movimento moderno e às novas transformações e estruturações industriais.

Segundo Sophia Telles, Lucio Costa, figura central nessa exigência intelectual<sup>107</sup>, trazia consigo elaborações que abarcavam desde a escala e posições relativas ao intimismo, quanto às relativas a monumentalidade, tornando-as concomitantes, ainda que aparentemente contraditórias. Talvez, por isso, tenha sido um dos maiores responsáveis pela ponte edificada entre a *modernidade* e a *preservação* no Brasil, já que esteve presente e atuante como teórico e exímio técnico das artes arquitetônicas.

Na atualidade - sob as condições apresentadas: nem pós, nem moderna - essa realidade parece vir retomando seu caminho com a intensificação de publicações, discussões e ações patrimoniais pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional (IPHAN) e pela Documentação do Movimento Moderno (DOCOMOMO), recentemente em seu 1º Encontro Regional, no Rio de Janeiro, dedicado ao tema “Panoramas do Moderno Fluminense: Presente e Futuro”.

Nesse momento atual, a lentidão excluída rapidamente do sistema, suprime o tempo necessário à apropriação, à análise, à manutenção e, finalmente, à preservação. Assim, acaba contribuindo simplesmente para a incorporação de modelos herdados, sem uma avaliação mais profunda daquilo que é, de fato, pertinente.

Aparentando perda de tempo a lentidão continua excluída, mas os resultados dos sistemas seriados como solução imediata a problemas muito mais profundos têm sido

---

<sup>107</sup> Depoimento realizado por Sophia Telles para o documentário O Risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna, 2003.

publicados sistematicamente na mídia. Não por acaso, o Ministério de Educação já foi, simultaneamente, o da Cultura e, em outro momento, o da Saúde.

No modernismo, a arte, incluindo a arquitetura, propunha-se como atributo construtor da ordem, numa retórica atualizante através da imagem. Mas essa, em seu significado *pós-moderno*, para alguns autores, como Harvey (1993) e Anderson (1989), seria potencializada pejorativamente, pois a imagem do belo pode “ofender” ou ser vista como excesso banal ao ser incorporada pelo espetáculo.

Se o pós-modernismo não é encontrado nas ruas, a imagem do belo também não pode ser tratada com o uso de uma afirmação generalizante. Ao mudar-se o sistema de apropriação da arte pela ampla difusão e diluição de conteúdos, pode-se, realmente, acabar favorecendo a predominância da imagem e não a estrutura ou experiência da forma.

O problema não estando no belo, então muitas discussões contemporâneas que se dizem críticas estariam fadadas à mera reprodução de discursos inquestionados, estando o problema no vazio espetacular, não no espetáculo propriamente dito – especialmente em seu sentido original.

A evidência da corrupção dos sentidos estaria na apropriação das formas como meio para a manutenção de outras - por exemplo, o poder econômico ou sua aquisição - e não na sofisticação. Mais uma vez : o problema não estaria em ter poder, e sim em sua utilização como discurso persuasivo, que também nem sempre é dominante, coercitivo ou simples engodo (ECO, 2003 :280-281)

A *Retórica* de Aristóteles reconhecia a importância do discurso persuasivo, e segundo Eco (2003:282) é “normal que o cidadão seja persuadido, mas deve saber de que modo o persuadimos. Só assim ele se torna livre em relação às técnicas de persuasão. (...). O importante é que eu saiba, que todos saibam como agem esses mecanismos”.

Então, no caso da existência de sofisticadas arquiteturas, o problema não está em suas formas ou elaborações, mas na ausência de discernimento, na alienação reinante e difundida pela ausência de uma compreensão histórico-cultural, e do lugar da arte e arquitetura na cidade. Talvez o fato de não termos o que comemorar, numa realidade tão bruta, possa nos dar algumas respostas.

A questão aqui apontada na relação entre a (arte) e os espaços que configura, atravessa aqueles nos quais há tanto sobreposições de obras, quanto desvelamento delas pela construção

de outras. Esse entendimento parece-nos crucial, no caso de arquiteturas construídas para abrigar diferentes *obras* ou “coleções”<sup>108</sup>

Os museus, espaços legítimos para o abrigo cultural e como lugar onde se encontra (arte), podem ser analisados não apenas como retórica ou discurso persuasivo, mas como superlativo onde a obra (arquitetônica) envelopa outras. Pensando sobre que cultura, ou a cultura de quem, esses espaços, muitas vezes monumentais, representam, encontramos respostas não condizentes com aquelas construídas pelo senso comum, mesmo que erudito.

Seja para preservar e armazenar, seja para exibir a conquista através de guerras e extermínios de outros povos, a cultura em questão é muitas vezes legitimada, preservada e iluminada por artefatos hegemônicos e tecnologias - holofotes, iluminações em fibra ótica, filtros, diceróicas e textos elucidativos sobre sua importância e dignidade. De fato, dizem respeito ao conhecimento adquirido e às conquistas do homem ao longo de seu processo de “civilização”.

Há nesse processo conformado pelo *habitus* uma série de omissões, escolhas, exclusão, seleção. Importante seria se as omissões, as escolhas, exclusão e seleção fossem realizadas com a integridade daqueles que souberam oferecer melhor forma, em alguns momentos históricos, como na modernidade brasileira.

### **3. Situando a ação e a política cultural em (arte) e (cidade)**

A (arte) no espaço urbano, por estar "fora do lugar", surge como *diferença*, podendo tanto ser incomprendida, quanto absorvida como consumo, sob a ótica de Baudrillard (1995). Essa ótica, reconhece a função social do *objeto signo* - seja o objeto de arte ou o espaço urbano -, como mercadoria na sociedade capitalista hegemônica atual, e não deveriam ser acionados ingênuas ou perversamente, pois desse modo apenas confirmariam a soma da incompreensão ao consumo e a ausência de estímulo crítico.

Mas há *obras* e obras, e há trabalhos de arte e, ao tratarem de problemáticas e críticas relacionados aos sistemas vigentes, podem tanto confundir, quanto esclarecer, justamente por não atenderem a necessidades e valores individuais, e sim, à condição de prestação social ou de significação como valor de *troca-signo*, como sugere Jeudy (1999).

---

<sup>108</sup> Coleções de Arte: realizadas por particulares, doadas a instituições, têm procedência tanto no acúmulo de riquezas alheias ou próprias, por expropriações, roubos e lucros legítimos. (BENJAMIN, 1986) Dizemos ainda, que não se restringem a isso, podem também ser formadas por meios dignos. Também não podemos nos esquecer do que é que são formadas: de conhecimento e elaboração sobre algum assunto, através de diferentes objetos ou documentos. Vide sobre o assunto: *Museus Acolhem o Moderno*, de Maria Cecília França Lourenço, publicado pela Edusp, em 1999.

Outra questão oportuna é a do *trabalho de arte*. Como citamos no início deste trabalho, a fala de Milton Machado traz contribuições a esse respeito ao dizer da exterioridade como aquilo que o trabalho de arte contém e possibilita em termos de projeções, de ressonâncias, de encontros e embates com outros trabalhos.

A clareza sobre a *diferença* entre o trabalho de arte e outros trabalhos, cada vez mais tênue, também nos é apresentada por Pierre-Michel Manger (2002: 9), ao tratar das metamorfoses do capitalismo e suas apropriações adquiridas dos modos de produção artísticos, através da experiência laboratorial da arte em sua flexibilidade com relação ao trabalho (*free-lance*), à variedade de talentos e à ausência de estabilidade – caso dos sub-empregos.

Essa análise, obtida como resultado de uma pesquisa desenvolvida na França, pode até fazer sentido em relação à questão trabalhista contemporânea, mas não em relação à questão trabalhista do artista na realidade brasileira. Não há, nesse sentido, termos de comparação, se acompanharmos os recentes debates sobre o processo de desenvolvimento do setor artístico - em pauta no Ministério da Cultura, a partir da criação da Câmara Setorial de Artes Visuais<sup>109</sup>-, em relação à própria regulamentação da profissão, não se chegando, até o momento, a uma proposta que represente consenso na área da cultura.

Mesmo a condição do arquiteto e urbanista, ainda que regulamentada profissionalmente, encontra uma série de entraves e dificuldades em relação ao campo de atuação e às atribuições profissionais, conflitantes, em alguns casos, com as engenharias e a agronomia. Também nos deparamos com a ausência de uma posição mais clara, interna e externamente, na área disciplinar, no âmbito da cultura e de sua presença nas considerações acerca da assimilação social da produção artística, ao estar relacionada apenas à questão patrimonial.

(...) os pontos considerados importantes para uma análise mais abrangente e aprofundada da assimilação social da produção nas Artes Visuais. Durante o processo de discussão, foram relacionados, aproximadamente 50 itens, posteriormente agrupados por afinidades e identidades em seis tópicos gerais: formação, fomento, direito autoral e ética profissional, patrimônio, identidade, memória e paisagem e difusão<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Essa discussão pode ser acompanhada no catálogo da FUNARTE "Seminário de Artes Visuais" (2006:53)

<sup>110</sup> Idem

Entendemos que a lacuna existente no âmbito cultural é de mão dupla: ocorre na compreensão da arquitetura como (arte) e da (arte) capaz de assimilar a arquitetura como parte de seus atributos.

Há ainda, em nosso entendimento, uma lacuna maior e mais relevante na compreensão da arquitetura e do urbanismo em relação à assimilação social de sua produção : internamente à sua área de atuação, há divergências, nem sempre superficiais. Talvez aí esteja o problema, que não é apenas de consenso ou *doxa*, mas também de *habitus* e de form(a)ção.

Outra questão referente à arquitetura e urbanismo diz respeito à difusão de sua produção, que, enquanto *informação*, só pode ser incorporada através da formação, ou seja, a partir de uma base cultural e artística consistente que permita alcançar o debate. A esse respeito, mesmo internamente ao campo, há uma lacuna histórica imensa, que pouco convidativa, por não ser pertencente ou pertinente, não permite o fácil acesso a informações da história brasileira muito menos da ocidental.

O difícil acesso está ligado à educação, e a dados e informações básicos, por exemplo, em bibliotecas públicas, inexistem espaços adequados, convidativos ao estudo, e seções direcionadas à história da arte e da arquitetura nacionais e estrangeiras.

O olho nu, não pode indentificar, por exemplo, a diferença entre uma construção e um projeto arquitetônico. O mercado imobiliário, ainda que não se possa generalizar, contribui pouco para a supressão ou subtração dessa diferença, havendo, para se chegar ao extremo da banalização, a contratação de arquitetos para desenharem fachadas de edifícios-padrão, meramente reproduzidos como caixotes de papelão empilhados pelo território nacional.

O desenho técnico com que esses projetos são feitos não é arquitetura. Não usam uma resolução formal, arquitetônica, no sentido de composição de formas (Nascimento, 2006)<sup>111</sup>:

Pode ser um dos meios de refletir sobre ela, seus elementos, sua representação ou ainda sua concepção, mas se, e apenas se, tratar de um trabalho de arte. O trabalho do artista visual Leonardo Videla tange, dentre suas múltiplas abordagens, questões sobre o mundo contemporâneo e seus espaços. Se não toca a arquitetura enquanto campo disciplinar, esboça um croqui, e o toma como desenho que representa a força expressiva dos traços marcantes e das características peculiares fornecidos pela planta de um projeto.

Em suas representações e também em seus objetos, por vezes penetráveis, o desenho é utilizado como estudo e também como matéria sobreposta, resultando numa forma de desenho escultural ou de planta-objeto.

Se arquitetura é também composição e expressão complexa, uma planta não é arquitetura. Faz parte do projeto arquitetônico e, isoladamente, nem projeto é, dado que o tal projeto arquitetônico supõe a representação em sua completude: planta, cortes, elevações, estudo de composição volumétrico e espacial.

---

<sup>111</sup> Texto por nós escrito para a exposição dos trabalhos de Leonardo Videla no Centro Cultural Sergio Porto, na cidade do Rio de Janeiro, realizada em 2006.

Já nos antigos tratados, desde Vitruvio e mesmo nos escritos de Alberti, a estruturação arquitetônica era feita por elementos compositivos de várias naturezas incluindo, entre outras, a euritmia, a simetria, a harmonia.

Voltando para o trabalho de Leonardo, as plantas que aparecem em seus trabalhos são desenhos técnicos retirados de panfletos e anúncios de empreendimentos imobiliários. Nesses, o que se divulga são plantas de apartamentos e, no máximo, uma volumetria do que será construído.

Muito bem dito por Lucio Costa, o que temos há algum tempo sendo produzido em nossas cidades trata-se de “muita construção e pouca arquitetura”.

Na reprodução inquestionada de espaços construídos, muita má qualidade é também reproduzida.

A reprodução de espaços abstratos divulgada em panfletos, aparece ainda sob a forma de fragmento de um conjunto, onde um dos vários futuros apartamentos iguais de um andar tipo, em geral homogêneo, é composto por um, dois, quatro ou mais apartamentos por andar. O apartamento pode ser, também, representado como volumetria, como “caixas-de-morar” e são produzidos em série, para as massas.

Estas representações de plantas técnicas, ditas “humanizadas”, muitas vezes com desenho do apartamento mobiliado, apresentam a delimitação de um futuro espaço, que não arquitetônico e nem urbano. Trata-se de espaço a ser construído.

Ao adotar “tipo-caixa” como o nome de um de seus trabalhos, Leonardo sugere o empilhamento e o estoque de mercadorias produzidas em massa. Ainda que o pressuposto da arquitetura moderna tenha sido fundado na idéia de estandardização, produção de massa, funcionalidade, verdade dos materiais, o que estabeleceria qualidade arquitetônica aos edifícios construídos, era o raciocínio aí empregado, por um arquiteto. O projeto arquitetônico é, ou deveria ser, também (re)presentação, (re)flexão de um pensamento elaborado.

Nos trabalhos expostos, há o desenvolvimento de um jogo. Jogo este para além de lúdico. Há uma apreensão crítica do fenômeno panfletário do mercado imobiliário em expansão a-crítica e de sua absorção pela massa.

Não se trata de atribuir valor bom ou ruim às práticas publicitária e imobiliária, mesmo considerando essa prática construtiva, e o habitar contemporâneo como algo mecânico e alienado. O que se apresenta no trabalho de arte aqui presente é uma reflexão sobre o espaço. Espaço volumétrico, suas representações e abstrações.

Outra questão explorada pelo trabalho se (des)dobra através da articulação planta-objeto, e que tridimensionalizada gera outra forma de espacialidade.

O trabalho se abre, ao longo do desenvolvimento de sua pesquisa, a reflexões sobre as relações obra-spectador, espaço e corpo, entre planta e projeto, entre casa e caixa, proporções, sobreposições, texturas e cores, materiais e acabamentos. Então, dessa forma não se trata de uma questão de certo ou errado, nem tampouco sobre o habitar contemporâneo, ou sobre a arquitetura, mas de refletir o mundo e as coisas.

Não acreditamos na possibilidade de nomear como arquitetura tudo o que se constrói, e nem de destituir de qualidade construtiva tudo o que não é arquitetura. Sensibilidade e acuidade, infelizmente, são categorias que nem sempre estão presentes no pensar e edificar o espaço.



Figura 7 Trabalho da série *Tipo-Caixa* do artista Leonardo Videla, 2006.

Refletir sobre o mundo construído nos remete a elaboração weberiana, baseada na relação de distância entre o real e o conhecimento, e os processos pelos quais se pode construir o conhecimento sobre o real, ainda que provisório e parcial, mas em progresso. Diríamos, ainda, progressivo-regressivo, através de uma razão dialética.

Ao questionarmos o peso do discurso no mundo contemporâneo, encontramos respostas diversas e dependentes não apenas da situação, do contexto ou do lugar, mas das condições, naquele sentido oferecido por Hannah Arendt (2002).

Por isso, talvez, nas últimas décadas, e cada vez mais, o discurso tenha peso e a escolha e/ou a seleção também. No caso de acontecimentos artísticos, um crítico, no papel de curador, seleciona e convida artistas e/ou arquitetos a realizarem trabalhos que integrarão a mostra, que pode ser definida por um tema, estabelecendo o conceito, ou conceitos que serão *contemplados*.

Dentre os discursos elaborados, defrontamo-nos com leituras construídas a partir de pré-conceitos ou pré-noções<sup>112</sup>, construídas à distância, sejam essas leituras críticas ou propositivas. A instituição “arte urbana”<sup>113</sup> pode ser abordada como consumo, fazendo com que o seu não consumo gere constrangimento social e cultural. Do mesmo modo, objetos de

<sup>112</sup> Vide o método indutivo e aquele sobre o conhecimento direto apresentados por Durkheim (1978) e seus desdobramentos aprofundados por Bourdieu (2002).

<sup>113</sup> A noção de arte urbana vai, de certo modo, se contrapor à idéia de arte pública e se colocar como aquela que se engaja frente às problemáticas urbanas contemporâneas, não se limitando ao monumento comemorativo.

arte não se restringem a seu valor de troca, podem também ser assimilados como valor de uso, independente do valor material.

Assim, a associação da (arte) com o espaço urbano, não pode ser ingênuo a ponto de acreditar não haver interferência no valor econômico e/ou simbólico daquela, dependendo da situação e do lugar onde ocorra a inserção. Acontecimentos artísticos no espaço urbano podem reproduzir, ainda que sem intenção declarada, a distribuição hierárquica de valores, seja prestigiando a população local, os investidores e/ou a própria cidade, já que tais acontecimentos podem ser concebidos estrategicamente para ocorrer em áreas onde há “reservas” de solo frente a uma demanda a ser estimulada.

Não se pode permitir que as aparências conduzam a conclusões definitivas, sobretudo na ausência analítico-reflexiva que se deve pressupor ao se ler a realidade. Sobre isso, Bourdieu (2002: 276-277) nos traz contribuições significativas, ao se referir ao Estado como um dos principais atores na reprodução e manutenção de mecanismos tradicionais que controlam e, muitas vezes, corrompem a real legitimidade do *corpo* através de privilégios concedidos aos consagrados.

A academia seria outra a monopolizar toda uma rede de crenças e, ao mesmo tempo, de embates internos a ela, que se reforçam e arrastam para a ruína o capital simbólico que sustentam.

De fato, o sistema cultural e artístico encontra-se atrasado e confuso em relação às inovações e atualizações artístico-culturais, no que tange à reestruturação e à revisão de sua própria deficiência, especialmente em políticas e projetos que não assumem - talvez pela própria incompreensão - as lacunas existentes. Vem num embate de conflitos internos, tentando reposicionar-se a esse respeito.

Também não se trata apenas de proposição, mas de colocar em prática aquilo que se defende, pois a instabilidade brasileira na economia e no desenvolvimento atinge a cultura de forma direta. É também um empecilho a descontinuidade de projetos, que são trocados ou interrompidos quando da troca de gestão pública.

Se a *política cultural* é uma invenção francesa, segundo a historicização de Jean-Michel Dijan (2005:9), nascida no século XVI, fruto de uma preocupação constante dos poderes monárquicos, imperiais ou republicanos, em nome duma mística nacional, de proteger o patrimônio artístico e, consequentemente, encorajar a responsabilidade política do poder público no domínio da *arte* e da *criação*, temos certamente repercussões por todo o

mundo contemporâneo dessa herança<sup>114</sup>, que não necessariamente vem acompanhada de testamento.

Assim sendo não podemos ocultar o fato de que o Ministério da Cultura francês é Ministério da Cultura e da Comunicação. Cultura e comunicação estão, portanto, entrelaçadas por uma conjuntura de ações políticas<sup>115</sup>.

No caso do Brasil, o Ministério da Cultura já esteve articulado à Educação e a anteriormente a Educação à Saúde.

A idéia político-cultural brasileira desde aquela - a que podemos nos referir - instaurada pela vinda da Missão Francesa no século XIX seria a do direcionamento da cultura à idéia de comunicação – atralada à educação – em nosso entendimento tentativamente reforçada, no século XX, pelo *movimento moderno*.

Entendemos a ruptura de relações entre esferas fundamentais do conhecimento e sua difusão, na passagem do modernismo para um modernismo tardio – no caso brasileiro - dito pós-moderno contribuiu em muito para perdas posteriores interfirindo em discussões que vem, apenas na atualidade, sendo retomadas a partir atual criação das **Câmaras Setoriais**, em vários Ministérios.

Foi, em nossa experiência na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)<sup>116</sup> - concebida como *espaço político* – que tivemos acesso a esses debates como outra fonte sobre a produção política atual.

Dentre as experiências realizadas pela FUNARTE o programa Rede Nacional de Artes Visuais criado pela Direção do Centro de Artes Visuais da Funarte, entre os anos de 2004 e 2007, foi outro importante instrumento, tanto para fazer circular pelo Brasil, país de dimensões continentais, a arte contemporânea, quanto ampliando a lógica deste tipo de mapeamento/ levantamento.

Com esse sentido desbravador e revelador foram também desenvolvidos alguns levantamentos na década de 1970<sup>117</sup> pela Bienal de Arte de São Paulo, através das Bienais

---

<sup>114</sup> Segundo o autor, a França dispõe de mais 400 estabelecimentos escolares e 150 institutos ou centros culturais, aos quais se deve somar um milhar de alianças francesas e uma rede de TV francófona (TV5), uma rádio internacional (RFI) espalhadas por todo o mundo. IN: Politique Culturelle: la fin d'un mythe. Paris: Gallimard, 2005, p.126).

<sup>115</sup> Há que se pensar a amplitude do entendimento que o Estado, francês, possui da dimensão cultural ao relacionar esferas, aparentemente distintas, como a da comunicação e a da cultura.

<sup>116</sup> Criada em 1975 - no período da ditadura militar - vinculada ao Ministério da Cultura e ser o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo<sup>116</sup>, e que tem dentre seus objetivos principais o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa e a formação de público para as artes no Brasil.

Nacionais, além de outros mapeamentos, criados no início do século XXI. De modo semelhante outros projetos nacionais de fomento à produção artística têm se destacado na cena contemporânea : como as ações do “Centro Cultural Itaú de Artes Visuais”, através do Projeto Rumos; o prêmio Marcantonio Vilaça e o Prêmio Sergio Motta, ambos financiados através de leis de incentivo.

Ações como essas têm fins diretivos e de reconhecimento institucional e também relativo aos modos de produção de um país que se deseja desenvolvido, também em termos culturais.

Sobre a experiência realizada pela FUNARTE, no texto de apresentação do catálogo, escrito por Xico Chaves, diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte, na época da criação do programa Rede Artes Visuais, é esclarecida a concepção e o como foi realizado, aquilo que denominou *ação direta em territórios de transição* (2006 : 8-9):

Ao lançar o olhar e a reflexão sobre o Brasil com seus microclimas culturais, o que se considerou chamar de diversidade, em toda sua complexidade de formação étnica e produtiva, surgiu uma nova concepção de rede que pudesse conectar um ponto a outro, sem obedecer a uma estrutura estática. Ligar uma realidade à outra. Em um país de dimensões continentais torna-se um desafio sedutor a realização de um projeto de intercomunicação. Como fazer circular esta arte contemporânea e de que forma se daria este contato imediato em pouco espaço e com poucos recursos ? Alguns programas parecidos já haviam sido testados, em outro contexto histórico, como o Projeto Arco-Iris, da Funarte, nos anos 1970. Alguns outros projetos de mapeamento da produção atual haviam visitado capitais e estados em busca de artistas conectados com a produção contemporânea. No entanto, era necessário algo mais consistente. Um projeto que interagisse com as várias realidades que se encontravam isoladas de um contexto nacional, que pudesse representar um deslocamento em relação ao eixo financeiro e consumidor de arte, centrado no Rio e São Paulo, com extensões a alguns outros estados do Sudeste do país.

Coube ao MinC e à direção da Funarte, ambos em fase de reconstrução, apoiarem projetos de circulação da produção artística e nacional. Os altos custos de itinerância de exposições e o suporte técnico exigido para isso inviabilizavam projetos mais abrangentes. Então, a proposta do Centro de Artes Visuais foi a criação de um programa de circulação de artistas, críticos, documentaristas, de intervenções artísticas, produção de imagens, idéias, construção de um site para difusão das atividades e a produção de um suporte didático sobre as artes visuais no século XX, em formato de CD-ROM, para distribuição gratuita. Este foi o núcleo básico do projeto que se constituiu na Rede Artes Visuais. Era necessário rearticular o setor de artes visuais com o país. O próprio Ministério e a Funarte se encontravam disjuntados das representações regionais, estaduais e municipais. Paralelamente, deu-se início, ainda, à reocupação das galerias da Funarte, através dos editais e comissões de seleções e da implantação de um projeto editorial.

A Rede surge como alternativa estratégica, como um modelo referenciado na ação direta, confiando na experiência de formatos de produção gerenciados e conhecimento das realidades brasileiras, com sua multiplicidade, supressiva.

Teríamos que chegar às regiões, conhecer os campos de atuação, mapear a produção artística, identificar as necessidades prioritárias e as relações políticas e

---

<sup>117</sup> Vide as experiências realizadas no âmbito das Bienais Nacionais, em especial a edição de 1974, organizadas pelo jornalista Olney Kruse. As viagens de levantamento da produção artística nacional procuravam ampliar, através de uma atuação transversal, à multiplicidade as expressões artísticas reconhecidas até aquele momento.

institucionais com o meio artístico. Verificar os diferentes níveis de articulação entre as áreas de atuação locais e nacionais nos aproximaria dos pólos de irradiação, como as universidades, grupos artísticos, museus e centros culturais, galerias, produtores e Secretarias de Cultura. Ao contrário do que poderia ser um trabalho de prospecção e levantamento de dados e questões, a rede propôs uma série de atividades diretas. Os artistas, críticos, palestrantes e documentaristas, realizariam este trabalho através do Centro de Artes Visuais da Funarte, viajando pelo país, ministrando oficinas e palestras, partindo de diversos pontos do território nacional, formando uma rede interpessoal de contatos e difusão da arte contemporânea.

Mais do que ações diretas, as intervenções efêmeras decorrentes do programa Rede Artes Visuais, desenvolvido pelo Centro de Artes Visuais da Funarte, foram, naquele momento, cruciais para o desenvolvimento de uma estratégia de difusão, e ao mesmo tempo, para ampliar o olhar, trazendo para perto a observação dos chamados microclimas culturais, e daquilo que se convencionou chamar de diversidade.

Como afirmado anteriormente as experiências realizadas na década de 1970, citadas acima por Xico Chaves, haviam sido criadas pela Bienal de Arte de São Paulo, como estratégia de conhecer e levantar dados sobre a produção de arte nacional.

Desse modo, a itinerância proposta por esse projeto da FUNARTE vem a ocorrer através da movimentação de conteúdos humanos e não apenas de obras, resultado de mapeamentos. Esses movimentos nos parecem essenciais como meio de romper com a naturalização das coisas, não apenas da produção artística, mas sobretudo com determinados modos de vê-las e apreende-las.

Já a criação das Câmaras, por um lado recorta e classifica a atuação governamental, por outro, prevê a participação organizada, permitindo que haja alguma abertura por parte das solicitações e interpretações políticas e institucionais.

### **3.1. Observando lacunas institucionalizadas**

Inicialmente, com o intuito de reestruturar e dar novos sentidos à política cultural, o Ministério da Cultura reconheceu a precariedade e insuficiência de seus meios e a diversidade daquilo que ainda não domina profundamente, realizando, em 2005, um “Seminário de Artes Visuais”, voltado para a organização preliminar da “Câmara Setorial de Artes Visuais”, criada juntamente à Fundação Nacional de Arte (Funarte). Abaixo, apresentamos as duas experiências em andamento no Governo Nacional.

Entre os anos de 2003 e de 2005 o Ministério da Cultura criou seis câmaras setoriais nas áreas de música, teatro, dança, artes visuais, circo, livro, literatura e leitura, priorizando suas implantações:

Se na área da cultura a experiência representa uma inovação, em outros campos já é um modelo (especialmente na esfera do Governo Federal). Historicamente, é um conceito consagrado, a partir dos anos 80 e 90, principalmente pela ação do Ministério da Agricultura, Desenvolvimento e Indústria e Comercio, campos nos quais hoje existem centenas de câmaras setoriais.

A partir da estratégia de focar as cadeias produtivas e, através delas fomentar o desenvolvimento nacional, alguns ministérios organizaram segmentos através de representações de associações, cooperativas, federações, sindicatos, em câmaras setoriais nacionais ou regionais. Tinham como principal objetivo conquistar essa representatividade nacional para determinado setor, que pudesse mediar as relações, buscar incrementos, superar dificuldades, tanto no plano do legislativo, do judiciário, do próprio Governo Federal, quanto junto ao próprio mercado e às relações entre entidades privadas. ("Seminário de Artes Visuais", 2006:47)

Ao Centro de Artes Visuais da Funarte ficou a incumbência de dar prosseguimento ao processo de implementação da Câmara Setorial de Artes Visuais:

Ao receber do Ministério da Cultura a missão de dar continuidade à implantação das Câmaras Setoriais, a Funarte recebeu também orientações e formatações já articuladas pelo MinC em sua primeira fase. Segundo a orientação básica, o encaminhamento da Câmara Setorial de Artes Visuais deverá passar por um processo similar às metodologias utilizadas para a implantação das Câmaras de Musica e Dança, já estabelecidas. Este processo compreende primeiramente a maior participação possível dos segmentos representados por cooperativas, sindicatos, grupos, setores da cadeia produtiva, especialistas, críticos, artistas e outros profissionais<sup>118</sup>.

No seminário, procurou-se não apenas diagnosticar nacionalmente a amplitude dos problemas e lacunas existentes, mas levantar dados sobre com os quais se possa atualizar, definir e comunicar a abrangência do campo das Artes Visuais e se esboçarem “*diretrizes de um planejamento estratégico, a ser elaborado gradativamente*”, nas palavras do então presidente da Funarte, Antonio Grassi.

Este seminário foi o primeiro impulso e caberá à Funarte/ MinC, junto aos representantes da sociedade civil, através da Câmara Setorial de Artes Visuais, ajustá-lo e formular uma política permanente, capaz de traduzir a extrema versatilidade que caracteriza as artes visuais, correspondente à dinâmica e à diversidade da expressão cultural brasileira<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Idem, p.13

<sup>119</sup> Idem, p.9

Da mesma forma em que há a relevância em melhor compreender as Artes Visuais, seja pelo estado, seja pela sociedade, é necessário, que as decisões tomadas permaneçam sendo realizadas de forma consequente e, como dissemos, num tempo pertinente, em que a dimensão, amplitude e consistência não sejam confundidas com versatilidade:

(...) a reestruturação da Funarte e de seus centros, embora seja um processo recente, mostrou uma necessidade imediata, a de se reconstituir o diálogo com a classe de forma geral, nas diferentes regiões do país. Sem essa conversa não haveria informações que servisse de referência para um mapeamento de artes no Brasil<sup>120</sup>.

O momento de recondução da política e reconstrução das bases da cultura nacional é evidenciado nas palavras de Xico Chaves - Diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte à época do seminário da Câmara Setorial de Artes Visuais - e nos projetos que foram implementados, por exemplo, a publicação de livros<sup>121</sup> sobre arte e crítica contemporâneas e a criação do Rede Artes Visuais.

A proposta de montagem da Rede Nacional das Artes Visuais foi a primeira a iniciativa do Ministério da Cultura para tentar identificar pontos de interlocução com a comunidade e com a sociedade civil, para dar início ao processo da Câmara Setorial das Artes Visuais. O levantamento realizado entre 2004 e 2005 foi defendido por Xico Chaves não só por ter atingido os objetivos iniciais como também por municiar a Funarte de informações preciosas para uma atuação nacional<sup>122</sup>.

O projeto Rede Nacional de Artes Visuais, também denominado por Xico Chaves como “ação direta em territórios de transição”, ao mapear as artes visuais brasileiras, além de levantar dados sobre a produção artística nacional contemporânea, conseguiu enxergar de perto realidades distantes, invisíveis ou imperceptíveis, dada a dimensão continental do país: “Tivemos a consciência de que o Brasil não é dividido apenas em cinco regiões, mas em centenas e talvez milhares de regiões. Esses microclimas culturais fazem parte da complexidade cultural que vemos representada nesse debate<sup>123</sup>”.

A partir da estrutura montada para o projeto Rede Nacional de Artes Visuais, percebeu-se que equipamentos e infra-estrutura utilizados pelo Estado, mais do que abandonados, estavam simplesmente esquecidos. Também se constatou a existência de grupos

---

<sup>120</sup> Idem, p.39

<sup>121</sup> Como o caso da retomada do projeto “Arte Brasileira Contemporânea” (ABC), criado por Paulo Sergio Duarte em fins da década de 1970.

<sup>122</sup> Op.cit. 120

<sup>123</sup> Idem, p. 40.

e movimentos fora dos grandes centros urbanos, além de capacidade elaborativa e discussões profícuas inseridas em diferentes realidades e condições.

Além dos registros colhidos, o percurso pelo país permitiu o mapeamento dos espaços disponíveis para as atividades culturais e artísticas. No Acre, a equipe da Funarte teve a surpresa de visitar galpões para o desenvolvimento de projetos de linguagem nas artes visuais. Belém do Pará foi outra revelação. A cidade dispõe de infra-estrutura bem organizada, que o estado oferece para acolher projetos da rede de artes visuais. Em Tocantins, o governo se propôs a abrir até um Museu de Arte Contemporânea<sup>124</sup>.

Por mais que se toque na questão da cidade e se solicite das artes visuais, através da Câmara Setorial, projetos sociais e de desenvolvimento econômico, de difusão, de arte-educação, de arte pública, de incentivos para a utilização de museus e galerias oficiais como espaço de debate cultural, a arquitetura, propriamente dita, é parcamente citada:

Representando o Instituto dos Arquitetos do Brasil, Carlos Fernando Andrade justificou sua participação como convidado do seminário: “Eu vim aqui brigar um pouco pela presença da arquitetura e pelo seu reconhecimento como expressão artística. Ainda somos uma arte não reconhecida como tal, embora a arquitetura seja uma expressão cultural de todos os povos e talvez a mais cotidiana. Ainda assim, não conseguimos ter nem o nome arquitetura inscrito, por exemplo, no segmento das leis de fomento à arte<sup>125</sup>”.

A arquitetura permanece, portanto, fora das discussões culturais, sem um espaço próprio, já que não está inserida nas artes visuais, continuando sem lugar noutros espaços institucionais. Apenas o IPHAN abarca a arquitetura, assim mesmo olhando-a depois de pronta, sem considerá-la como projeto. A existência de uma série de outros órgãos de classe, que não se sintonizam entre si, mostram o panorama em que está a questão arquitetônica.

Nas propostas apresentadas pela Câmara Setorial de Artes Visuais, no tópico relativo ao patrimônio, mesmo havendo referência a questões da arte em relação ao espaço construído, não aparecem mencionados, em momento algum, a arquitetura ou o urbanismo (2006: 84):

#### TÓPICO QUATRO – Patrimônio:

- 4.1 Pesquisa e documentação das artes visuais
- 4.2 Preservação do patrimônio material e imaterial
- 4.3 Incentivo a publicações de História da Arte no Brasil
- 4.4 Fomento para criação e conservação de acervos museológicos de arte contemporânea, a partir de critérios estabelecidos
- 4.5 Preservação e conservação da arte pública
- 4.6 Incentivo à criação de acervos de artistas brasileiros e exposições
- 4.7 Incentivo fiscal à produção de monumentos e à utilização de obras visuais em construções comerciais e residenciais.

---

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> Idem, p. 65.

Não havendo defesa da arquitetura e do urbanismo como saber, nascido de um movimento, não apenas de classe, mas social, a lacuna permanece aberta e sem previsões para seu preenchimento.

Em arquitetura e urbanismo, há classes diversas dentro da própria classe: o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), nacional e regionais, o Sindicato dos Arquitetos, a Associação Brasileira de Escritórios de Arquitetura (ASBEA), a Associação Brasileira de Entidades de Ensino de Arquitetura (ABEA) – que orienta as decisões acerca do ensino da Arquitetura e Urbanismo nacionalmente. Também existem as entidades de pesquisa dentro e fora da Universidade.

Em relação à cidade, a aprovação da Lei nº 10.257, conhecida como o “Estatuto da Cidade”, em vigor desde 10 de outubro de 2001, vem consolidar um movimento multissetorial e de abrangência nacional:

(...) na luta pela inclusão no texto constitucional instrumentos que levassem à instauração da função social da cidade e da propriedade no processo de construção das cidades.

Retomando a bandeira da Reforma Urbana, este movimento reatualizava, para as condições de um Brasil urbanizado, uma plataforma construída desde os anos 60 no país. As tentativas de um marco regulatório a nível federal para a política urbana (...)

Atualmente, o Ministério das Cidades vive o processo de implantação dos conselhos e a criação dos setores que comporão suas câmaras: a de habitação, de saneamento ambiental, de transportes e mobilidade urbana e a de planejamento territorial. Observa-se, no entanto, a inexistência de um debate esclarecedor que estabeleça o campo de atuação e o papel da arquitetura na sociedade contemporânea e dentro de cada um desses setores.

A revisão sobre a presença da arquitetura nos processos de reforma urbana – de transformação e benfeitorias - também deve ser observado em relação aos entendimento que a própria sociedade civil tem dessa atribuição, pois a atuação profissional deve visar o interesse social e humano e ter como palavras de ordem a parceria e a participação (Agenda 21, 2004).

A questão da participação, posta pelo Estatuto da Cidade indica a necessidade de capacitação da população para que o debate e a parceria entre diferentes instâncias possa, de fato, acontecer em sentidos horizontais e transversais, incluindo não apenas as técnico-científicas, mas também culturais. E a isso somamos a real e necessária parceria entre profissionais do sistema CONFEA/ CREA, que nas atuais condições não acontece.

Recentemente a realização do DOCOMOMO Rio de Janeiro (2008) trouxe para o debate a produção arquitetônica moderna, da arquitetura como legado, documento e

patrimônio, abordando questões a respeito dessa produção e, ainda, reivindicando essa como saber técnico, artístico e como conhecimento a favor de melhores soluções estéticas, qualitativas e quantitativas, simbólicas, conscientes, inclusive em soluções democráticas e como instrumento de inclusão.

A arquitetura, dentre outros saberes, surge também reivindicada no “Manifesto Fome Zero Cultural” – Cabeça Vazia Não Enche Barriga – escrito pelo Imaginário Periférico, no Rio de Janeiro – grupo que atua na pesquisa artística inserida ao contexto sócio-cultural contemporâneo, sobretudo na baixada fluminense.

Reivindicando a distribuição da riqueza cultural, concentrada em menos de 30.000 doutores, entre os 52 milhões de famintos de comida e os 100 milhões de famintos de cultura afirma que: “O Fome Zero Cultural vai mostrar arte. O Fome Zero Cultural quer a engenharia, a arquitetura, a medicina, as telecomunicações, a informática e a telemática para os 100 milhões de famintos culturais.”

A arquitetura aparece como cultura reivindicada nesse manifesto artístico, mas não surge coerentemente em órgãos ou setores correspondentes à sua classe e ao campo disciplinar, seja interna ou externamente a ele, como fronteiras e limites.

Cada uma das instituições procura defender e manter aquilo que imediatamente diz respeito aos interesses institucionais e aos de sua classe ou setores correspondentes, sem mediação ou intermediação clara, visível ou contundente entre elas e para elas, naquilo que de fato deveria importar: a qualidade e as condições prático-teóricas e de trabalho e em detrimento da quantidade.

## IMAGINÁRIO PERIFÉRICO

O grupo Imaginário Periférico atua na pesquisa artística inserida no contexto sócio-cultural contemporâneo

### VISÃO PERIFÉRICA

O Imaginário Periférico, dentre outras propostas, coloca em questão o "Meio de Arte no Rio". Qual a importância de pertencer e estar no "meio" da população artística e, por consequência, se existe geograficamente um local propício para que esta produção artística aconteça de forma efetiva.

Essa reflexão sobre os espaços de produção e os locais de apresentação de obras artísticas é uma das marcas principais do Imaginário Periférico:

O Imaginário Periférico foi originalmente formado pelos artistas: Deneir de Souza, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares; estes artistas vivem, têm ateliê ou possuem importantes ligações com as localidades de Nova Iguaçu, Piaçabuçu, Fragaço e Miguel Couto. Desta relação surgiu a proposta de ampliar o conceito de "meio de arte" e estender a produção artística para além do centro do Rio.

Devido à proposta do grupo de buscar ampliar o enfoque da produção artística contemporânea, a cada ação existe uma renovação e um acréscimo de artistas participantes; dando ênfase às propostas inovadoras, originais e oriundas de localidades da periferia do Rio, onde diversas pesquisas são desenvolvidas, consequência da riqueza cultural característica da formação do Rio de Janeiro. É dado destaque aos espaços da periferia, onde exposições são produzidas no intuito de quebrar a rotina das apresentações no centro da Capital.

É importante salientar que alguns artistas destas exposições desenvolvem a carreira artística com grande reconhecimento profissional nos "meios tradicionais" e sua presença contribui para referendar estes espaços embora, as mostras do Imaginário Periférico dispensem uma curadoria "institucional". A participação é aberta a todos que, segundo seus próprios critérios, se consideram artistas. Não existe uma proposta de confronto entre áreas e regiões distintas. O trabalho é a busca de uma compreensão da diversidade cultural característica da formação do estado do Rio de Janeiro, responsável pelo surgimento de um sincrétismo da cultura nacional, pouco reconhecido e estudado. Sua existência e resistência reclamam cada vez mais, o seu merecido reconhecimento.

Desenvolver uma visão crítica sobre as transformações que vêm ocorrendo na Baixada é uma das propostas dos integrantes do Periférico. Os trabalhos a serem pesquisados pelo grupo refletem a multiplicidade dos meios e dos processos relacionais característicos da contemporaneidade, que a todo momento pode ser percebida no contexto social. A proposta do Imaginário Periférico não é fazer uma produção regionalista ou outro perfil específico. O grupo busca com ações efetivas ampliar ainda mais o sincrétismo cultural, atraindo as trincheiras do preconceito, enquanto vai ampliando o circuito de arte contemporânea.

## M A N I F E S T O Fome Zero Cultural CABEÇA VAZIA NÃO ENCHE BARRIGA

Assim como a riqueza está concentrada, no Brasil, em poucas famílias, as artes, as ciências e as tecnologias estão concentradas em menos de 30.000 doutores. Arte, ciência e tecnologia para o povo.

Cerca de 52 milhões famintos de comida. Cem milhões famintos de cultura. As artes, os artistas não existem só na Zona Sul do Rio, de São Paulo e da Bahia, do Ceará, do Paraná, do Mato Grosso, do Acre ... Estão, mas não aparecem.

O Fome Zero Cultural vai mostrar arte. O Fome Zero Cultural quer a engenharia, a arquitetura, a medicina, as telecomunicações, a televisão, a informática e a telemática para os 100 milhões de famintos culturais.

Cabeça vazia não enche barriga.

Redistribuição urgente do capital intelectual nacional!

Pela criação de canais de circulação da produção cultural marginalizada!

Pelo fim da exclusão digital!

Pela obrigatoriedade do ensino de Artes Visuais, Música, Dança, Rádio, Teatro e Televisão no Ensino Fundamental!!!

Pelo florescer dos talentos em qualquer área de saber e em todas as faixas etárias!

Pela ocupação das direções dos órgãos públicos da Cultura por artistas, críticos e teóricos das Artes.

Pelo estudo do impacto sociocultural nas populações dos locais de sua implantação para os empreendimentos de maior escala!!!

Pela participação dos artistas no planejamento de inovações urbanísticas (visuais e sonoras) no Plano Diretor dos municípios!!!

Pela implantação de centros culturais e de artes nas comunidades e periferias das cidades grandes e médias!!!

Pelo pagamento das dívidas culturais com as etnias não-brancas.

Por investimentos na manutenção de manifestações artísticas ou litúrgicas regionalizadas e globalizadas-locais: indígenas, camponeses e culturalmente específicas: Samba, Jongo, Hip Hop, Funk, Condo, Maracatu beat..

Figura 4 Manifesto Periférico, Fome Zero Cultural, panfleto escrito e distribuído pelo coletivo Imaginário Periférico, 2006.

O Ministério da Cultura, através do Setor de Arte Visual, não contempla a arquitetura, tão pouco o Ministério da Cidade o faz. Portanto, a questão da assimilação social da produção arquitetônica permanece imprecisa, sem lugar, contexto, sem propostas ou projetos no e para um mais amplo desenvolvimento da cultura nacional, contribuindo para a manutenção de preconceitos e pré-noções referentes à sua materialidade e a ações que correspondem à imaterialidades.

#### **4. 1972\_marco do pós-modernismo para quem, cara pálida? Ou algumas relações (pós) modernas na constituição do espaço urbano**

Se em 1972, com a demolição do projeto moderno de Pruitt Igoe nos EUA, o movimento moderno é dado por finalizado, o que temos no Brasil é o início de mais uma lacuna.

Dentre os fatores que apresentaram interesse para nossa pesquisa encontra-se a questão da multidisciplinaridade, pois, desde a *I Bienal de Arte de São Paulo*, ocorrida em 1951, até a sua 11<sup>a</sup> edição, em 1971, a arquitetura atuou como coadjuvante, em discussões internas e paralelas. Em 1972, como dito anteriormente, ocorre a 1<sup>a</sup> Bienal de Arquitetura, que mal tornada exclusiva, deixa o cenário paulistano e nacional vazios no debate, num processo que vai durar 20 anos.

O primeiro ano em que as duas Bienais acontecem separadas e dá início à 1<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arquitetura é 1973. As duas frentes que resultaram dessa subdivisão – “Bienal de Arte” e “Bienal de Arquitetura” foram previstas para acontecerem de forma intercalada de 2 em 2 anos.

Após a XI Bienal de Arte de São Paulo (1971), um convênio firmado, em 24 de março de 1972, entre a Fundação Bienal de Arte de São Paulo, o Banco Nacional da Habitação<sup>126</sup> e o

---

<sup>126</sup> Texto publicado no catálogo da I Bienal Internacional de Arquitetura, em São Paulo, na qual o BNH teve uma sala especial dedicada a expor projetos financiados pela entidade (BNH, 1973: 245-246): O Banco Nacional da Habitação, órgão da Administração Pública Federal, ao qual compete a gigantesca tarefa de definir, disciplinar, orientar e coordenar a Política Habitacional e de Desenvolvimento Local integrado do País, através do Sistema Financeiro da Habitação, não poderia ficar ausente de iniciativas que têm por objetivo o aprimoramento das técnicas de construção de habitações e da organização das comunidades, mediante o estudo e a pesquisa dos problemas, tendo por base o planejamento integrado.

É o que se vem realizando através das Bienais de São Paulo, com a organização de Salões de Arquitetura onde, na oportunidade do lançamento de Concursos de Projetos, de âmbito nacional e internacional, subordinados a temas que emprestam enfoques amplos e atualizados a problemas de arquitetura e urbanismo, vêm prestando valiosas contribuições, arquitetos, urbanistas e estudantes universitários das Faculdades de Arquitetura e Urbanismo. Daí a presença do BNH nas Bienais de São Paulo, emprestando todo seu apoio aos referidos eventos, a partir da IX Bienal, levada a efeito no ano de 1967. No corrente ano, com a realização da XI Bienal, promovida, mais uma vez, pela Fundação Bienal de São Paulo, tendo à sua frente, na presidência do mesmo órgão, a incansável figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, pudemos contar com mais um Salão de Arquitetura, tendo por base a exibição dos trabalhos resultantes de um Concurso Latino-Americano de Escolas de Arquitetura, subordinado ao tema “Projeto para solução de problemas da paisagem que o homem organiza na era industrial”. A este certame compareceram doze Faculdades de Arquitetura sediadas em Estados das diferentes regiões do Brasil, e mais quatro Faculdades de outros países latino-americanos. O tema escolhido enquadra-se, com grande oportunidade, na era que atravessamos, cujo desenvolvimento industrial desordenado, somado aos inconvenientes de uma crescente urbanização sem planejamento, tem levado o homem a uma existência prejudicada, onde quer que ele viva. Os resultados desse Concurso, decorrentes de amplos e profundos estudos realizados pela juventude das Faculdades de Arquitetura e Urbanismo de países latino-americanos, despertam, portanto, ao BNH e à sua direção, sob a presidência do Sr. Rubens Vaz Costa, o maior interesse, pelas vinculações que encerram com as atividades do Banco.

Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), marca a ruptura da estrutura original da Bienal de Arte de São Paulo, criando a 1<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arquitetura, em 1973, com o tema “O Ambiente que o Homem Organizou: Suas Conquistas e Suas Dificuldades”.

Dos parceiros institucionais dessa empreitada estavam o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto Brasileiro do Desenvolvimento Florestal (IBDF). Das diretrizes que nortearam essa primeira mostra independente, estava a denúncia do abandono de determinações do velho código de obras que deixaram de ser contempladas, como por exemplo, a implantação dos edifícios em relação à insolação.

A exposição, dividida em dois âmbitos, apresentava o de produção e o de projeto, contemplava, além da arquitetura, o urbanismo, o desenho industrial e a comunicação visual, compreendendo planos e projetos, unidades produtivas representadas pelo setor industrial ligado à construção civil, ao transporte e aos bens de consumo, e serviços voltados para o atendimento urbano e rural: órgãos de Governo, Autarquias, Empresas Estaduais e Privadas.

No que concerne à evolução da arquitetura no Brasil, essa separação em plena ditadura militar, e a conseqüente interrupção da Bienal de Arquitetura - significou a perda de relevantes elementos da dimensão crítico-reflexiva da disciplina, e também do seu maior espaço expositivo e de debate.

Configurando-se como falta de liberdade de expressão, a ausência de um espaço crítico sobre a produção do espaço urbano é um cerceamento da ação. De 1969 a 1976, também o Congresso Brasileiro de Arquitetos, existente desde 1945, permanece sem ser realizado. Cabe ressaltar que ambos os eventos – a Bienal e o Congresso - eram organizados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB)<sup>127</sup>, órgão de classe independente, fundado em 1921.

A ação independente do IAB continua sendo absolutamente louvável e não se pode negar que as parcerias com instituições públicas e privadas, por parte desse Instituto, têm

---

<sup>127</sup> Texto retirado do site do Instituto – <http://www.iabpj.org.br/wp-content/uploads/2008/08/resolucao-cd-22-hotel-santa-teresa.pdf> : O Instituto de Arquitetos do Brasil foi fundado em 1921, sendo uma instituição de livre associação dos arquitetos e urbanistas, congregando hoje, no Departamento do Rio de Janeiro aproximadamente 6.000 sócios de um universo de 12.000 profissionais da categoria, em exercício, no Estado do Rio de Janeiro; Nestes 87 anos de trajetória, o IAB tem se destacado em seu papel técnico, político e cultural através da manifestação de interesse de seus associados, em defesa dos direitos da categoria, da cidade e dos cidadãos. O foco de suas preocupações está sempre centrado na questão do planejamento e gestão do espaço urbano, na questão ambiental e de preservação do patrimônio, na promoção do debate cultural, em especial no que diz respeito à conscientização da ARQUITETURA COMO EXPRESSÃO CULTURAL DE UM POVO. Através de todas estas temáticas, o IAB tem afirmado seu posicionamento político sobre questões de interesse geral da coletividade, aspecto que sempre exerceu com independência em relação a todos os poderes públicos constituídos, em que pese o respeito e a cordialidade essenciais à convivência democrática.

procurado garantir, dentro do possível, a qualidade da produção dos espaços urbanos e da reflexão prático-teórica.

Somente em 1993 a Bienal de Arquitetura retoma sua posição, ressurgindo como um evento internacional, em contraposição ao que ocorreu com a Bienal de Arte de São Paulo, cuja realização em nenhum momento foi interrompida, ainda que acontecendo muitas vezes, sob protestos.

Para falar de pós-modernidade no Brasil, entendemos ser necessário fazer um recuo temporal, sintético, mas não simples. Iniciamos o tema a partir da noção de *dimensão*. Ela designa uma relação com o tamanho dos objetos e coisas em termos físicos, e também trata da profundidade analítico-conceitual, imprecisa ou mesmo difusa, dado que seus parâmetros são subjetivos e não materiais. Dimensão, assim como domínio, pode ser expressa fisicamente através do conhecimento e, assim, retomamos a linguagem como modo (substância ou) - de expressão.

Esse raciocínio parte do pressuposto de questionar o como e o porquê de certos conhecimentos serem expressos historicamente através de formas construídas fisicamente e de como é possível que diferentes linguagens expressem razões semelhantes.

O domínio do conhecimento arquitetônico vem ao longo do tempo sendo expresso através de suas dimensões, e, notoriamente, através de seus marcos, os monumentos. Ora, a monumentalidade como expressão do conhecimento veio sendo marcada pelo domínio, como poder efetivo e simbolicamente expresso, transformando pensamentos e idéias em coisas reais.

Se esse entendimento se dá na antiguidade clássica, sua compreensão somente volta a ter sentido numa sucessão lenta ocorrida no período medieval: na transição do período Românico para o Gótico e, com ênfase, no Renascimento. A passagem por diferentes estágios, marcada pela arquitetura de época e por textos, tornam-se escrituras sólidas, representantes de um dos mais altos graus de elaboração abstrata, expressas fisicamente através do pensamento e do fazer humano.

Em termos históricos, o período moderno inicia-se no momento denominado de Iluminismo, quando a arte tem um papel fundamental. Huygue (1971) em *Formes et forces – de l'atome a Rembrandt* se dedica a explicar como a arte, a partir do momento em questão, tem, de forma crescente, o designio de abertura para a construção do conhecimento.

Esse autor também enfoca como a forma estabelece uma ponte entre a consciência e a compreensão do universo, pois, a cada passo, mais nos distanciamos de sua imensidão. Se o domínio do conhecimento não ocorria separadamente, dado que se difundia e se diluia entre o

que, hoje, entendemos como distintos campos do saber, ao se complexificar, torna-se, *praticamente* inevitável a sua separação sistemática.

O entendimento do mundo, através das descobertas que avançam sem cessar, torna transitório, e mesmo disperso, os sentidos dados às coisas, e a arte como base de fundamento para o conhecimento também se fragmenta e se separa. O homem não pensa mais a si mesmo, ao mundo e às coisas com a liberdade necessária à descoberta da compreensão.

A expressão deixa de ser instrumento do saber e do poder relacionado ao cotidiano ou aos conhecimentos empíricos. Deixa, também, de se relacionar ao arcabouço teórico, dominado pela religião (fortemente a cristã) e *vinculado* ao poder do estado. A arquitetura, como mãe das artes, passa a ser valorizada para além de sua construção física, posto que é representada e representante.

O conhecimento somente pode ser construído a partir de uma soma de domínios - empíricos e teóricos -, e seu alcance é exclusivamente oferecido aos iniciados em *práticas* de leitura, de compreensão e de ação. Lembramos que o *ensino* público como educação formal passa a fazer parte dos direitos e deveres do povo somente no século XIX. Como forma de multiplicar e difundir o conhecimento sem comprometer **o domínio do saber, a técnica surge como meio fundamental, que, ao ocupar o lugar que outrora era do ofício, gera perdas irreparáveis, sobretudo para aqueles que, ainda, permanecem alheios aos domínios** e às linguagens em questão.

Naquele momento de passagem entre os séculos XIX e XX, o meio que se tem é o da apropriação técnica de um fazer histórico do homem, que produz e reproduz ao longo do tempo um saber processual. Ao decompor e sistematizar esse saber, rompe-se com sua natureza. Se a base da produção, até então, era o fazer humano, essa agora é o produzir mecânico<sup>128</sup>. Ao retira-se a acumulação do gesto, o processo de conhecimento é descartado, estabelecendo defasagens e superações no modo de vida, assim como no texto escrito para a exposição organizada por Carlos Vergara<sup>129</sup>, em 1972.

---

<sup>128</sup> Idéia excetada do trabalho desenvolvido para a disciplina “Economia e Território”, durante o curso de Doutorado.

<sup>129</sup> Foi na exposição “Situações: Arte Brasileira Anos 70”, organizada por Glória Ferreira e Paula Terra, em 2000, que conhecemos o artista Carlos Vergara. A exposição recolocava o debate entre Arte e Política – já ocorrido no Brasil no período da ditadura - novamente em pauta, tendo como base de referência a produção cultural de uma época em que eram censurados os modos de expressão que fugiam aos padrões considerados inerentes a uma discussão artística - forma, cor, suporte – e extrapolavam limites ao abordarem condições sociais e políticas da época. Trabalhamos e pesquisamos a obra de Carlos Vergara para a organização de seu arquivo-acervo entre 2000 e 2002.

#### **4.1. Sobre a lentidão: em direção e sentido à cultura**

Ao apresentar a teoria como projeto Guilherme Bueno (2007) traz contribuições para pensarmos o conhecimento produzido, inclusive o não materializado, apreendidos como prática, documento e legado.

O projeto enquanto idéia concebida deixa de ser descartada por oferecer subsídios a respeito de *obras* realizadas, mesmo que não materializadas fisicamente.

Essa não-materialização, também reconhecida como valores imateriais, tangíveis e/ou intangíveis, como fala Bourdieu (2002) na análise da vida social, ao ser acionada pela Unesco nos últimos anos (WORLD HERITAGE, 2003, nº 32) passou a ser tratada no âmbito de políticas de preservação de patrimônios.

Na cidade contemporânea, a questão fundamental não se refere à demanda de tais valores, porém de outros *modos de vida, de produção, de expressão e de compreensão* da multiplicidade e da diversidade, a partir de dinâmicas distintas, que dizem aos tempos lentos, nos quais o conhecimento é construído num ritmo do humano e não no das máquinas

Na modernidade, a velocidade e os tempos rápidos foram gradualmente substituindo as dinâmicas lentas presentes na vida urbana, que foram rejeitadas e/ou ocultadas ao longo do tempo. Com a chamada crise da modernidade, a associação dessas dinâmicas – tempos lentos – aos *modos de vida*, que procuram resgatar certas qualidades perdidas, foram de encontro também à produção realizada por essas dinâmicas. A associação entre os ritmos do humano em relação ao lugar e à temporalidade daquilo que se mantém, contrária a dos artifícios, também passa a levar em consideração o tempo necessário ao conhecimento, à sua incorporação.

Canclini (2003: 29), ao apresentar questões referentes ao conhecimento na relação espaço-temporal os associa aos processos de aprendizagem, afirmando o seguinte:

A carência de disposições de compreensão artística e intelectual, cuja formação requer décadas, assim como a perda de instrumentos conceituais pela deserção escolar e a escassez de estímulos culturais complexos e duradouros, não se resolvem instalando computadores em algumas milhares de escolas e predicando efeitos mágicos de internet para o restante. Rajadas de globalização não podem compensar políticas tecnocraticamente elitistas e, por isso, finalmente, discriminatórias.

A relação tempo-espacó, propícia ao conhecimento, seria concernente à qualidades contrárias à noção de quantidades. Não se trata, portanto, “do ter”, mas “do ser” que se constrói e das condições oferecidas. Essa abordagem, ou a retomada dessa qualidade tempo-

espacial da lentidão, não deve ser considerada apenas contrária, mas complementar às condições rápidas da esfera urbana, que acabam por predominar.

A existência no presente de uma abertura cultural para novas propostas, orientadas por uma espécie de ação coletiva ou comunitária é indicada por Marshall Berman (1986:329). O autor traz para cena “a luta entre formas opostas de modernismo”, descritas simbolicamente como “mundo via expressa” e “um grito na rua”. A primeira, referente às transformações hegemônicas, como o “desejo de remover tudo o que tenha vindo anteriormente (... )” e que “possa ser um verdadeiro presente” (1986: 313-314); a segunda, como questionadora da primeira, criados por artistas, pensadores e ativistas e suas intervenções “marginais”, através de diferentes *modos de produzir* cultura.

Esse embate de posições, para além de antíteses, é considerado por Berman (1986:315) como oposição envolvida num duelo dialético. A diminuição da força dinâmica do capitalismo, ocorrida na década de 1970, fez com que se perdesse a capacidade de banir para longe o passado, o que originou a busca daquilo que havia sido enterrado, mas que não estava morto.

Ao falar de uma abertura relacionada à complexidade e à soma, que incorpora a diferença Baudrillard (1995) diz do acionamento de outros códigos culturais e fenomenológicos, sem homogenia ou linearidade.

Ao buscarmos elucidar a importância do conhecimento (erudito) tanto para a afirmação de interesses particulares, quanto para a criação de instrumentos democráticos, procuramos não desqualificar o lugar da (arte) e da (arquitetura) ou o pensamento empregado em ambas, inscrito em objetos do cotidiano, pinturas, desenhos, projetos, esculturas, livros, instrumentos e documentos.

A criação e a adoção de estratégias de inclusão têm crescido na esfera cultural, na última década<sup>130</sup>. Centros culturais, museus, instituições e organizações, governamentais ou não<sup>131</sup>, têm criado ações de caráter educativo ou formador com uma perspectiva de integração social. Ainda que tais ações venham intensificando suas ocorrências com projetos de curta duração ou efêmeros e, não, como política cultural. Apresentam uma inovação, já que se propõem como implementadoras e difusoras de um olhar cultivado.

---

<sup>130</sup> Este tipo de ação educativa associado a representação artística vem acontecendo em Centros Culturais e Museus, como os existentes atualmente na região metropolitana do Rio de Janeiro: casos como o do Centro Cultural Banco do Brasil e do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC).

<sup>131</sup> A inclusão social foi uma das questões tratadas nos seminários denominados “Estado da Arte”, realizados pela FUNARTE/ RJ ao longo do segundo semestre de 2003.

Sobre a questão de *outros modos* na condução de propostas evocamos Françoise Choay (1985 [1978]: 319), em texto de sua autoria, produzido para encerrar as discussões sobre a regra e o modelo, com o tema "Abertura: das palavras às coisas", ao referir-se ao legado elaborado no *Quattrocento* e ainda atual em nossos dias:

As ciências históricas e antropológicas como a arte contemporânea nos permitem hoje tomar certa distância desse espaço perspectivo que dá forma à nossa percepção e a nossas construções. Conhecemos o trabalho de abstração e sistematização do qual ele é resultado. Sabemos, em particular, o privilégio que ele concede à visão em detrimento de outros sentidos. Parece indicar-se a tarefa atual de desconstruir o meio elaborado no Quattrocento. Em contrapartida, caberia a nós então desenvolver uma apropriação corporal e uma "experiência emocional do espaço" que passam também, sem dúvida, por uma reapropriação emocional do tempo. Somente a esse preço é que será dado talvez um conteúdo, depois um referente, aos conceitos de lugar, paisagem, patrimônio, conceitos usados de que a moda se apropriou e manipula em vão sem se aperceber de sua presente vacuidade.

Mas se importa libertar-se de estruturas espaciais do Renascimento das quais Alberti contribuiu para estabelecer a teoria e afirmar a influência, não importa menos libertar-se do primado do espaço reinante desde então, isto é, aprender a pensar de outro modo o valor e o poder que lhe atribuímos. Mudar o estatuto do espaço construído exige então uma série de reavaliações e reajustes locais. O passo para um espaço diferente – emblema de uma sociedade diferente – requer a integração laboriosa e subversiva de parâmetros que se chamam particularmente, o corpo, a natureza, a técnica : corpo a reapropriar e a reintegrar no espaço de seus percursos ; natureza a reinvestir e a repreender, através do corpo precisamente ; técnica a desmistificar, a libertar das ideologias que a incensam ou a condenam sem nuança ou alternativa, ao passo que, instrumento fundamental de um novo construído, suas inovações devem ser expostas a todas as modulações e, particularmente, abertas às aquisições da tradição como ao trabalho prospectivo da ciência.

Revocar o antigo primado do espaço não seria, portanto, desconhecer a complexidade do construir que deve continuar a figurar, a fim de que a idéia não possa apagar-se de nossas memórias, a imagem redescoberta e poderosamente utilizada por Filareto para escandir a ilustração de seu tratado, a imagem do labirinto, símbolo da complexidade particular que o ato de edificar tem o privilégio de realizar.

Os caminhos que a decifração dos textos instauradores tiver assim indicado não são nem retilíneos, nem simples, nem destacados do passado. Enveredar por eles poderia ter como resultado uma edificação jamais realizada, desmistificada e que escapa doravante à hegemonia da regra como o totalitarismo do modelo. Assim estaria assegurada a substituição legítima dos antigos mitos de fundação.

Choay fala de experiências mediadas pelo desejo e pelo afeto e de como elas podem ser incorporadas com diferentes sentidos e direções. Não se trata de desnaturalizar o lugar e/ ou o espaço, mas de uma relação temporal na qual o *modo* possa ser intermediado - mediato e imediato, por diferentes tempos - temporalidades e temporariedades -, incluindo a efemeridade.

## **4.2. Sobre tempos de aproximação: a experiência do outro e os problemas urbanos**

Pensar os problemas da cidade contemporânea sem percorrê-la a pé é o mesmo que criticar Le Corbusier por seus projetos e desenhos com “vista de pássaro”, ou a partir da observação da cidade, da visão que se tem do céu, seja da janela um edifício ou de um avião. A diferença, talvez, seja o nível de aproximação físico-perceptiva, já que muitos estudiosos passam ou atravessam de carro muitas das áreas que costumam estudar.

O movimento do pensamento à distância pode ser coerente, somente se considerar diferentes pontos de vista sobre o objeto de análise. No entanto, tratar de temas e projetos sem tê-los, de fato, analisado *in locu* deixa a sensação do insatisfatório.

Dentre os lugares propícios ao encontro com outros pontos de vista, e, consequentemente, com outros modos de ver e compreender as coisas, um dos mais (ou o mais) privilegiado seria a *exposição*, porque, através do posicionamento do outro, podem ser identificadas determinadas congruências, oferecendo a elas sentido epistemológico.

As linguagens, os repertórios e o vocabulário, por acompanharem as mudanças ocorridas, ao longo do tempo, tanto na sociedade, quanto espacialmente, é que deveriam ter a capacidade de auxiliar a leitura da cidade, tanto para a liberdade quanto para a manutenção de movimentos e de sentidos. Françoise Choay, no texto *Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX* (1993: 09), escrito para o catálogo da exposição *Art et la Ville* (1994), aponta a relação manutenção x mutação como mais uma das problemáticas da contemporaneidade:

(No entanto,) ao longo de pouco mais de um século, o que ocorreu não foi uma evolução banal, mas uma mutação, mascarada pela permanência das palavras e dos topônimos. Para se apreender a natureza, a amplitude e a história desta mutação basta, em nossa “civilização da imagem”, visualizá-la em seqüência.

A abordagem da questão urbana contemporânea, nesse sentido, implica não apenas observações que falem da concretude da cidade e seus *modos de vida* urbanos, mas também outras sobre suas imaterialidades, invisibilidades, subjetividades, percepções e imaginários.

A cidade, então, ao ser vista não apenas como campo de investigação e/ou como um suporte de estabilidades, mas também como campo de ação e intervenção, como aquilo que envolve dinâmicas e instabilidades que fazem parte de sua estrutura fixa, deveria ser considerada por uma lógica do momento e por análises relativas a esse campo móvel e movente.

O arquiteto holandês, Rem Koolhaas, reitera a afirmação de Choay, numa entrevista para uma revista canadense realizada por Eric Sadin em 2001, ao dizer sobre a necessidade de se desenvolver um vocabulário que dê conta dos problemas atuais, trabalho a que vem, efetivamente, se dedicando desde 1996, numa pesquisa denominada *Project on the City*, desenvolvida juntamente com alunos da Harvard Design School.

Não se trata apenas de denominar novas coisas e ocorrências, e sim uma tentativa de mapeamento e classificação formal e informal, micro e macro-sócio-econômicas, e também heterotópica – envolvendo as diferenças locais (de lugares e modos de vida), num mesmo espaço, ampliando a capacidade de descrever o existente, as condições da arquitetura e aquelas do urbanismo, que, inadaptadas, acabam por reproduzir equívocos e lacunas.

Marcuse (1977) e Saskia Sassen (1991), ao tratarem dos aspectos da *mobilidade* financeira em relação aos novos espaços urbanos em cidades globais como Nova York, Londres e Tókio (também denominadas de metrópoles pós-modernas) abordam essas formas de *reprodução* inquestionada em cidades por todo o mundo e os aspectos negativos (gentrificação, homogeneização, hegemonização) geradas por essas mudanças, baseadas em abstrações numéricas, quantitativas e numa estética aleatória, alienada e alienante.

A exposição “Mutations organizada por Rem Koolhaas com a participação cenográfica do arquiteto francês Jean Nouvel em 2000 apresentava a realidade de várias cidades situadas em países em desenvolvimento, as quais perderam o ritmo de controle e organização espacial, fruto de um crescimento exponencial. Cidades como Lagos (Nigéria), São Paulo (Brasil) apareciam em imagens e discursos que procuravam analisar e compreender o intervalo criado entre tempos e espaços urbanos.

O projeto expositivo procurava não apenas retratar e difundir diferentes realidades através de uma pluralidade de visões e leituras procurava, também, retratar os diferentes *modos de ver* e registrar aquelas realidades, através de diferentes *modos de expressão*: fotografias, filmes, discursos (incluindo entrevistas, como a de Raquel Rolnik sobre a cidade de São Paulo), além da publicação de um imenso catálogo ilustrado, contendo textos de vários autores, como Saskia Sassen<sup>132</sup> e Stefano Boeri<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Autora de vários livros de abordagem urbano-sociológica é conhecida por suas análises dos fenômenos de globalização e de migração urbana, e por ter cunhado o termo cidade global. É atualmente professora na Universidade de Chicago.

<sup>133</sup> Arquiteto e Urbanista italiano, Boeri é editor-chefe da revista italiana Abitare, coordena o seu próprio escritório de arquitetura e urbanismo, é fundador do projeto Multiplicity (<http://www.multiplicity.it>), além de ser professor visitante de desenho urbano em várias Universidades como do Politecnico di Milano, no Berlage Institute em Rotterdam, da Columbia University, MIT, e da Harvard University Graduate School of Design.

A exposição, ao organizar e apresentar tanto o olhar de seu autor quanto outros olhares sobre diferentes lugares e realidades destacavam pontos de contato entre suas diferenças, servindo tanto para aproximar realidades, quanto para excluir pré-conceitos. Apresentava ainda a deficiência do Estado naquilo que seria tarefa sua regular: a relação tempo-espacó urbano e as soluções exigidas pelas necessidades do momento.

Se há *manipulação* ou *orientação de olhares*, há também de *interesses simultâneos*, tanto particulares, quanto mais amplos. Para compreendê-los, cabe observá-los criticamente, criando e transformando essas realidades com o uso de outros/novos instrumentos democráticos.

Se a participação é um desses instrumentos para a ação urbana, como nos proporciona o Estatuto da Cidade, no Brasil, cabe capacitar a população para que possa, de fato, escolher e decidir de que modo e quais transformações e intervenções cabem e são próprias a cada lugar.

#### **4.3. Panorama sobre a Cúpula: movimento do pensamento, estrutura e linguagem**

As experiências tempo-espaciais desenvolvidas ao longo da história, podem ser não apenas de diferentes formas, mas também compreendidas e mesmo utilizadas com fins diversos e incorporadas também de distintas maneiras, pois, o que é imediatamente visto, pode ser também aparentemente analisado. Se algumas experiências fracassaram em determinadas épocas, talvez a falha não esteja no acontecimento em si, mas na ausência de preparo para sua apreensão.

Nas feiras universais, a experiência dos dioramas mantinha o espectador fora de qualquer tempo, tiveram um papel de destaque como instrumentos que favoreciam outras dimensões para além da visão, deslocando a relação espaço-tempo (PUENTE: 2000: 14):

Esses deslocamentos de tempo e espaço geram uma crise de percepção diante da quantidade de informações que não pode ser absorvida. O espectador oscila diante do que vê, não se situa e se vê expulso do mundo ilusório da exposição para a própria realidade da qual depende: a própria cidade. A população não vai às exposições universais para receber estímulos intelectuais das novas invenções e descobertas, mas apenas para ser entretida e surpreendida diante do que lhe é apresentado.

Seria nesse momento, então, que as exposições teriam tomado a dimensão da multidão e quando teriam sido iniciadas as atrações voltadas “para”, e não “por”, ela. Continuamos a citação:

A entrada para este mundo irreal paralelo é cobrada. São compradas entradas para viagens imaginárias que podem distanciar os visitantes de uma realidade exterior. Assiste-se a uma viagem ao redor do mundo, mesmo que seja fictícia, reservada até então às elites sociais. Sob uma desejada democratização da viagem, acentua-se a luta de classes, evitando que algumas entrem em contato direto com o **exótico**, este trocado pelo sucedâneo. (Grifo nosso)

A tal crise de percepção acaba sendo, então, favorecida não por instrumentos que operam coletivamente, mas através de seleções que excluem determinados conteúdos considerados impróprios ou inadequados às massas. A exclusão do *exótico*, daquilo que escapa ao domínio da visão, por pertencer, justamente, ao domínio das externalidades, deixaria de oferecer outros sentidos e, de ser incorporado.

Num recuo temporal, apenas ilustrando, outro modo de construção sistematizada da história contada simultaneamente por três cenas paralelas pode ser observado na tapeçaria de Bayeux<sup>134</sup>, bordada em linho entre 1070 e 1080. Esta tapeçaria foi produzida sob encomenda do bispo Odo de Bayeux.

A disposição dos bordados em três faixas procurava narrar a história da conquista normanda (francesa) da Inglaterra. Na faixa central, estavam questões históricas mais proeminentes, batalhas, viagens, conquistas, e acima e abaixo, nas bordas, estão as cenas que sugerem o *enquanto isso*, através de uma arte cotidiana, numa temporalidade própria para se contar e elaborar estórias, sobre o lugar e seu tempo.

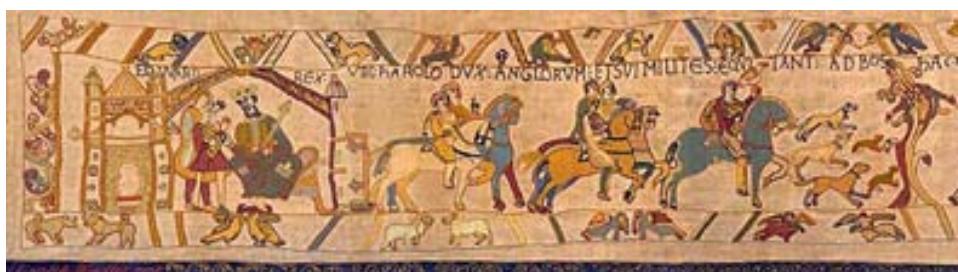


Figura 9 Imagem da primeira cena da tapeçaria de Bayeux, séc. X.

O tempo-espacço que ocorre *enquanto isso*, nem sempre aparece nas histórias oficiais, e são, muitas vezes, ocultadas ou esquecidas, e simplesmente porque não foram exaltadas acabaram ocupando lugares secundários.

A questão que se apresenta inicialmente a respeito da cúpula recorre ao humanismo por procurar identificar algumas pessimas sobre o ponto de vista da (arte) pelo e para o ser

<sup>134</sup> A estória dessa tapeçaria me foi contada por Luiz Paulo Baravelli, quando trabalhei como sua assistente, em 1993.

humano/ urbano. A partir de consonâncias entre a escrita e os modos de expressão das linguagens, apresentamos, o debate de alguns teóricos e práticos, ou ainda, de prático-teóricos o tema e a idéia de cúpula, iluminado por diferentes pontos de vista.

A cúpula, também compreendida como abóbada<sup>135</sup>, foi passível de diferentes formas e tipologias arquitetônicas ao longo do tempo. Possui forma curva e côncava, a qual tem origem no deslocamento ininterrupto de um ou mais arcos ao longo do espaço que recobre. Superfícies e elementos constituintes da abóbada, bem como espaços compreendidos por essa, recebem denominações especiais. O plano horizontal que separa a abóbada dos pés-direitos denomina-se *plano das impostas*. A superfície que marca seu início é chamada de *nascença*.

Na cúpula estariam, portanto, os sentidos de permanência e da estabilidade e simultaneamente, a transitoriedade – devido a possibilidade de mudança em sua forma – que inclui o movimento e o deslocamento.

Retomando a discussão sobre o humanismo, diz-se que dentre suas tarefas estariam a superação do mundo das letras e o seu eco em outros campos, como na construção dos edifícios e cidades. Uma referência exemplar do período renascentista seria a cúpula<sup>136</sup> realizada por Brunelleschi para a catedral de Florença, que, segundo Brandão (2005: 29-30) ultrapassaria a dimensão estética e adquiriria funções éticas, cívicas, pedagógicas e políticas mais proeminentes.

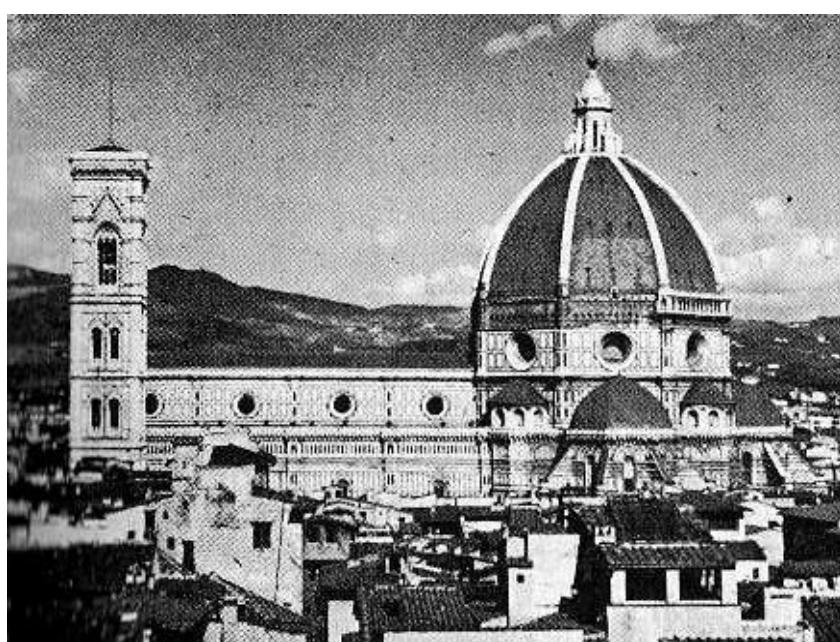


Figura 10 Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, também conhecida como Duomo.

<sup>135</sup> Ibidem, p.3.

<sup>136</sup> Encontramos o seguinte em **Cúpula**: Abóbada cuja forma é gerada por um arco que gira em torno de um eixo, de modo que tenha sempre seção horizontal circular. Foi utilizada na cobertura de alguns prédios suntuosos, como igrejas e teatros. (ALBERNAZ; LIMA, 2000: 194)

Esse mesmo autor afirma ainda que a atividade humanista, ao ultrapassar o mundo das letras, se estenderia aos outros campos do saber e das artes, tencionando e enfrentando as contingências e riscos da vida, fazendo emergir a vitalidade do intelectual, do cientista e do artista.

Fala-se ainda de um humanismo “ativo” e “político” a perpetrar um ideal e uma ética da ação no mundo público, e que seria, no mundo, público. Nele o homem encontraria o ambiente favorável para desenvolver potencialidades, construir sua liberdade e aperfeiçoar as relações com seus concidadãos e instituições, valores e hábitos comuns, compartilhados.

Esse Humanismo relaciona o mundo clássico e das letras do século XV e aos outros campos do conhecimento. Um Humanismo que não apenas recebe a Antiguidade, mas que a interpreta lá no seu tempo e a coloca em função do presente, **de modo a construir** neste uma **forma superior**, um ser humano melhor que, com a **ajuda da educação**, encontre a liberdade de desenvolver suas potencialidades e alcançar a máxima nobreza e plenitude. Por tentar conceber essa forma mais alta do “humano”, trata-se de um Humanismo que, além de ativo, carrega também uma componente utópica indissociável. Essa utopia, realizada na cúpula do Duomo florentino, funciona como um pólo a **votorizar as ações humanas, inclusive as técnicas e construtivas das ars illiberalis ou mechanica**. É ela o que expõe nas **cidades ideais** do período, projetadas para fornecerem a imagem da harmonia pretendida não só para a cidade enquanto corpo físico, **urbs**, mas também enquanto corpo político, **polis**. (Grifos meus)

O humanismo, então, ao incluir as ações humanas, as técnicas, das artes liberais ou mecânicas, pretendia projetar e fornecer uma imagem em função do tempo e do espaço. Ressaltamos que, nessa associação tempo-espacial, as ações liberais e mecânicas deveriam ser orientadas para virem a ser uma forma superior do ser e do estar.

Françoise Choay (1993) trata as artes liberais como fusão entre ciência e literatura, e que a arquitetura, então, seria sua mais alta expressão.

Essa mesma autora ao apresentar-nos a definição de cidade<sup>137</sup>, ultrapassa sua dimensão populacional, e a reafirma como o lugar ou suporte estático de uma tripla comunicação, concernente à troca de bens, informações e afetos, onde estariam portanto a (arte) e, conseqüentemente, a Arquitetura.

Como concepção, a cidade unificaria aquilo que os romanos chamavam de *urbs* (território físico da cidade) e *civitas* (comunidade dos cidadãos que a habitam). A relação entre ambas não estaria fundada sobre a revolução social, mas sobre a evolução das técnicas (com ênfase naquelas desenvolvidas pela indústria).

---

<sup>137</sup> Destinos da Cidade Européia: séculos XIX e XX, texto publicado originalmente como prefácio do catálogo da exposição multidisciplinar sobre a cidade moderna \_ La Ville: art et architecture en Europe; 1870-1993 \_, escrito em 1993 para a exposição realizada em 1994 no Centro Georges Pompidou. Texto traduzido por Ana Fernandes para a revista Rua, nº6 (p. 8-21).

Choay, ao indicar como ruptura o divórcio entre *urbs* e *civitas* na cidade, constituída ao longo da história até chegar na modernidade, aponta as mutações e permanências ocorridas em ambas, tanto em termos físicos e materiais quanto conceituais e etimológicos. Entendemos, assim, que a linguagem como questão fundamental, teria alavancado, dentre algumas consequências, a falta de sentidos, sobretudo pela ausência de significados e de informações e afetos, e por não acompanhar os ritmos, predominantemente, associados às técnicas.

Dizemos ainda da distância entre o ritmo e o surgimento de um novo vocabulário para expressar tais técnicas e linguagens e mesmo o próprio entendimento sobre as transformações pelas quais as condições, a cidade e a sociedade passaram ao longo do tempo<sup>138</sup>.

Noções como modelo e função, ao serem repetidas pelo urbanista como fórmulas fixas, ou seja, reproduzidas inquestionadamente, acabariam por definir e transformar o discurso em objeto, ao invés de torná-lo sistemas de relações, criando estruturas flexíveis, pré-sintaxes abertas a significados ainda não constituídos (CHAOY, 1992: 55).

Nos pródromos do período moderno, na Renascença, que recebe a nomeação por aquilo que ocorre na Itália, em relação à compreensão do pensamento e da ação intelectual que “retomam e superam” pressupostos anteriores naquilo que se refere “à mudança da natureza do trabalho artístico e suas relações com outras atividades humanas” (BENEVOLO, 2003: 401) temos:

---

<sup>138</sup> Curiosamente, em nossas pesquisas nos deparamos com o discurso inaugural apresentado no catálogo da II Bienal de Ciência e Humanismo - evento paralelo à X Bienal de Arte de São Paulo, também conhecida como Bienal do Boicote (à ditadura militar) - proferido pelo Professor Miguel Reale (1969: 13-15) – Jurista, filósofo e escritor, que foi duas vezes reitor da Universidade de São Paulo, teve a missão de iniciar a construção da Cidade Universitária e implantar a Reforma Universitária e fundou a Revista Brasileira de Filosofia. Sem adentrarmos profundamente em discussões sobre a Bienal de Arte de São Paulo, apenas destacamos o trecho a seguir, colocando ênfase nas questões pautadas desde fins da década de 1960, também no Brasil: “A sociedade da abundância, fruto maduro da civilização industrial, será uma sociedade feliz? Ou, ao contrário, há nela algo de inquietador, a denunciar a urgência de medidas capazes de preencher o vazio que a sua plenitude material não oculta? De qualquer forma, quisquer que sejam as providências aconselháveis, é indispensável que nos aparelhemos para tomar consciência do problema e dele participar, num processo de comunicação compatível com o estágio atual do mundo. Eis aí como o tema da **linguagem e comunicação** brotou, espontaneamente, do desenvolvimento do discurso. É todo o problema da compreensão e da intersubjetividade que se perfila diante nossos olhos, não apenas como uma das componentes da imagem atual do homem, mas como um instrumento de perdição ou de salvação, pois, quanto mais se mecanizam os meios de comunicação entre nós, invadindo nossos lares e a nossa solidão, mais se põe em risco a subjetividade. Compreende-se, agora por que a parte final deste simpósio se volve à meditação da **criatividade científica e artística**, isto é, ao estudo da consciência criadora. É uma volta ao foco da consciência, à raiz do espírito, entendido como poder de síntese autoconsciente, sem o qual as realidades artísticas, literárias e mecânicas não só não teriam sido possíveis, mas não possuiriam qualquer significado. A atualidade do discurso proferido pelo Prof. Reale aponta não apenas a separação, cada vez maior, entre distintos campos do saber, mas seu deslocamento do sentido humanista, então apresentado sob um novo olhar”.

Dos artistas não se exige que inventem novos organismos urbanísticos ou de construção, mas o acabamento e o aperfeiçoamento qualitativo dos já existentes.

Os artistas da nova geração que trabalham no início do século XV – Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Paolo Uccello, Masaccio – levam a termo as obras iniciadas pelas gerações anteriores (...); porém sua contribuição adquire um valor novo, autônomo e universal: é uma proposta válida para todos, e que de fato será adotada, nos próximos cem anos, em todo mundo civil, como alternativa para a tradição medieval.

Ao mesmo tempo se modifica sua posição profissional; eles já são especialistas de alto nível, independentes das corporações medievais e ligados aos comitentes por uma relação de confiança pessoal. Tornam-se agora especialistas autônomos, desligados da comunidade da cidade, e aptos a trabalhar em qualquer local aonde sejam chamados.

Há três entradas diferentes para a citação acima: a primeira diz respeito às solicitações exigidas aos artistas, de completude do inacabado; a segunda, à autonomia, não disciplinar, mas de ação; e a terceira, à mobilidade e ao deslocamento, tanto do indivíduo quanto de saberes, pelo território.

A partir de uma nova estrutura de concepção espacial, surgem prerrogativas que filtram e orientam o olhar para se analisar e criticar o existente, abrindo a discussão e fornecendo proposições para aquilo que servia e aquilo que viria a servir como base e referência posteriores.

A noção estrutural do pensamento e do modo como construímos o mundo é, então, modificada, passando por uma transformação.

Outra observação importante no trato das relações espaciais fala dos elementos constitutivos da obra arquitetônica (colunas, arcos) – “na moldura típica formada por estes elementos” - e *seus acabamentos* (pinturas, esculturas, etc.), que Benevolo (2003: 408) ainda que supondo complementaridade, distingue como obras autônomas e desvinculadas da arquitetura, ou seja, a arquitetura como moldura é entendida como lacuna, para a qual se exigiria a completude através das obras de arte.

#### **4.3.1. A Cúpula por Argan<sup>139</sup>, Derrida<sup>140</sup> e Eisenman<sup>141</sup>**

Ao afirmar que a *arte* é “atividade tipicamente urbana”, Giulio Carlo Argan (2005)<sup>142</sup> remete e amplia a discussão histórica sobre a produção da cidade como *artefacto* e da arte

---

<sup>139</sup> Arquiteto e Historiador. Argan foi também prefeito da cidade de Roma.

<sup>140</sup> Filósofo estruturalista.

<sup>141</sup> Arquiteto denominado como desconstrutivista, também reconhecido como estruturalista.

<sup>142</sup> Ex-prefeito de Roma, historiador e autor de A História da Cidade como a história da arte, ao retomar os estudos e apontamentos de Alberti em *De re aedificatoria*, no período do Renascimento.

como fato histórico na compreensão da própria cidade<sup>143</sup>. Sem nos esquecermos de suas inter-relações e desdobramentos.

A imagem desacreditada, às vezes contaminada por associações ou combinações ingênuas, às vezes por confusões banais, por assonância, com outras imagens latentes na memória, é o documento de uma cultura de imagem difusa, um “significante” ao qual podem-se atribuir, como às palavras da linguagem falada, diversos significados. (ARGAN, 2005[1984]: 53)

Essa relação entre as palavras e as coisas<sup>144</sup>, nas condições existentes, onde a fragmentação do conhecimento acabou por opor e separar significantes e significados outrora, senão semelhantes, ao menos próximos, como por exemplo o significado de/ da cúpula. A cúpula em questão é aquela exemplar realizada por Brunelleschi em Florença, na Itália, surgida “quase que por milagre, mas por um milagre da inteligência humana” (ARGAN, 2005: 96).

Dizer que a cúpula “erguia-se acima dos céus” era sem dúvida uma figura literária, mas não um contra-senso; ao contrário era dizer exatamente a mesma coisa que um século depois Vasari dirá. Falar de céus, em vez de céu, era, para um literato como Alberti, mais do que natural; contudo, isso não exclui o fato de que, no plural, céus compreenda, se não propriamente as esferas da escolástica, o céu físico e o céu metafísico. Uma vez que este último não tem limites, erguer-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo e representá-lo e, já que o céu metafísico compreendia o físico, representar o espaço em sua totalidade.

Essa relação entre distintas esferas co conhecimento, materiais e imateriais e/ ou subjetivos tinha como intenção estabelecer parâmetros para além de questões meramente físicas, assim como a compreensão, a definição e a representação.

Quanto às questões materiais desse espaço (da cúpula), Argan (2005: 97) apresenta a questão estrutural como uma grande “forma representativa” em relação direta ao “horizonte visível das colinas e com a abóbada do céu”, a qual, inicialmente, se opunha ao sentido habitual de “composição de elementos portantes, combinados de maneira a suportar pesos muito maiores que o da própria estrutura e a exercer um empuxo, e não apenas transmitindo ao solo o peso da construção – a palavra faz alusão a uma função de suporte exercida através de um fator dinâmico”.

A representação, segundo as palavras de Alberti foram definidas pelo tratadista Alberti, de dois modos: “a pintura (e, por afinidade de problema, o baixo-relevo), que

<sup>143</sup> Não me refiro aqui apenas à relação entre arte e museu, ainda que o Museu seja objeto artístico, precisamente arquitetônico, no espaço urbano, elaborado para acolher as artes, mas à amplitude da relação entre arte e cidade.

<sup>144</sup> Vide Michel Foucault.

representa através da projeção perspética de uma realidade em três dimensões no plano de duas dimensões; e a escultura, que representa um objeto em três dimensões com outro objeto tridimensional”.

A cúpula é uma representação porque visualiza o espaço, que por certo é real, ainda que não seja visível; mas ela é justamente a representação do espaço em sua totalidade e não de algo que acontece numa porção de espaço. (ARGAN, 2005: 96)

A idéia de totalidade e unidade da cúpula como objeto espacial se contrapõe à idéia de espaço fragmentário, tendo na objetivação, de distinção e ao mesmo tempo de simetria, entre objeto e sujeito, sua maior força.

Ao tratar da *força* e do *significado* na edificação do pensamento Derrida (2005) faz alusão à **abóbada**, como uma compreensão estruturalista, afirmado que a história aborda, nos atos e nas instituições dos homens, a imensa região do sonambulismo, do *quase-tudo*, que não é a pura vigília, acidez estéril e silenciosa da própria questão, o *quase-nada*.

Essa alusão nada mais é do que uma análise que parte tanto da relação espaço-tempo, edificada historicamente, quanto dos saberes institucionalizados que também o foram. Ao mesmo tempo em que essa edificação se torna mais segura, institucionalizada, mais cega torna-se, dado que a forma fascina quando já não se tem a força de compreender, a força mesma de seu interior, a força da criação.

Em relação a esse pensamento estruturalista, ao abordar a crítica literária, Derrida (2005:15) esclarece que, na estrutura, não há apenas a forma, a relação e a configuração. Há também a solidariedade e a totalidade, que é sempre concreta. A força da nossa fraqueza consistiria no fato de a impotência separar, desvincular, emancipar. A partir, de então se perceberia melhor a totalidade e seriam possíveis outras realizações tais como o panorama (anteriormente citado, no trecho a respeito das Exposições Universais) e a panorografia.

Essas invenções humanas, além da escritura, possibilitariam outras formas de perceber e conceber o espaço. A estrutura do panorógrafo, inventado em 1824, tinha como finalidade, segundo Littré, seu autor, “obter imediatamente, numa superfície plana, o desenvolvimento da visão perspectiva dos objetos que rodeiam o horizonte” (DERRIDA, 2005:15).

Através do recorte e da representação seria possível repensar forma, estrutura e sentido:

Graças ao esquematismo e a uma espacialização mais ou menos confessada, percorre-se no **plano** e mais livremente o campo abandonado pelas suas forças. Totalidade abandonada pelas suas forças, mesmo se for a totalidade da forma e do sentido, pois então se trata do sentido repensado na forma, e a estrutura é a unidade formal da forma e do sentido. Poder-se-á dizer que esta neutralização pela forma constitui um ato do autor antes de ser o ato crítico e pelo menos e certa medida –

mas é de medida que se trata – esta afirmação é correta. Em todo o caso, hoje declara-se mais facilmente o projeto de pensar a totalidade e um projeto como este escapa também por si próprio às totalidades **determinadas** da história clássica. Pois é um projeto de as superar. Deste modo o relevo e o desenho das estruturas tornam-se mais visíveis quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, se encontra neutralizado. Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte (...). Cidade não mais habitada mas também não simplesmente abandonada; antes assombrada pelo sentido e pela cultura. (2005: 15) (Sublinhado nosso).

O posicionamento sobre a edificação do pensamento estruturalista e das leituras possíveis que ocorrem em função dos recortes pode ser retomado tanto em relação à descrição da cúpula - como forma gerada por um arco que gira em torno de um eixo -, quanto da abóbada – cobertura côncava que tem pelo menos uma de suas seções, vertical ou horizontal, em linha curva, e cuja forma tem sua origem no deslocamento ininterrupto de um ou mais arcos ao longo do espaço que recobre.

O pensamento que se estrutura e se edifica intelectualmente ao longo da história da humanidade, se edifica espacialmente e se reconta, também, a partir do espaço construído e vivenciado cotidianamente. Se esse se deforma ou se destrói, Derrida fala da consciência estruturalista como sendo catastrófica, simultaneamente destruída, destruidora e *desestruturante*, como, supostamente, seria todo movimento de consciência, como algo que para ser entendido necessita ser desmontado para então, ao remontar, oferecer sentidos.

Percebe-se a estrutura na instância da ameaça, no momento em que a iminência do perigo fixa os nossos olhares na abóbada de uma instituição, na pedra em que se resumem a sua possibilidade e sua fragilidade. Pode-se então ameaçar **metodicamente** a estrutura para melhor a perceber, não só suas nervuras mas também nesse lugar secreto em que não é nem ereção nem ruína, mas labilidade. Esta operação denomina-se (em latim) **preocupar** ou solicitar (*sollus*, em latim arcaico: o todo, e de *citare*: empurrar). A preocupação e a solicitação estruturalista, quando se tornam metódicas apenas ganham a ilusão da liberdade técnica. Reproduzem na verdade, no registro do método, uma preocupação e uma solicitação do ser, uma ameaça histórico-metafísica dos fundamentos. É nas épocas da **deslocação** histórica, quando somos expulsos do **lugar**, que se desenvolve por si própria esta paixão estruturalista que é ao mesmo tempo uma espécie de raiva experimental e um esquematismo proliferante.

Essa deslocação, essa expulsão do lugar, em relação ao estruturalismo, seria também relativa a uma consciência catastrófica, simultaneamente destruída, destruidora e *desestruturante*, como, supostamente, seria todo **movimento**, não apenas de consciência, mas do indivíduo e de saberes, enquanto internalidades (BENEVOLO, 2003: 401).

Mesmo o posicionamento psicogeográfico de Guy Debord, no movimento situacionista, trata da desnaturalização das coisas e do mundo a partir do mapeamento de trajetórias e percursos, numa relação dialética, com o caminho, a ser ou já percorrido.

Esse ir, em relação ao vir, esse movimento progressivo-regressivo, oferece múltiplas posições e visões sobre uma aparente mesma trajetória, dado que o acaso está sempre presente. As coisas não se repetem com a mesma exatidão. A presença é, nesse sentido, a própria experiência a oferecer o inusitado.

Já o arquiteto Peter Eisenman<sup>145</sup> apresenta sobre a visão uma interpretação pós-estruturalista que não necessariamente é contrária à estruturalista, mas que avança, num certo sentido, sobre a percepção imediata, ligando o ato de ver ao de pensar, o olho ao pensamento, apresentando como referência, o sistema de projeção de Brunelleschi, desenvolvido no Renascimento e algumas de suas consequências:

Na arquitetura a visão diz respeito a uma categoria especial da percepção relacionada com a visão monocular perspectivada. A visão monocular do sujeito permite todas as projeções do espaço se resolvam em uma única superfície planimétrica. Por isso não surpreende que a perspectiva, com sua capacidade de definir e reproduzir a percepção da profundidade em uma superfície bidimensional, encontre na arquitetura um meio disponível e insuficiente. Muito menos surpreende que a arquitetura desde cedo tenha começado a se adaptar a essa visão monocular racionalizadora, em sua própria materialidade. Qualquer que fosse o estilo, o espaço foi constituído como um constructo inteligível e organizado em torno de elementos espaciais, tais como eixos, lugares, simetrias e outros. A perspectiva é ainda mais virulenta na arquitetura que na pintura devido às exigências imperiosas do olho e do corpo para se orientarem no espaço arquitetônico por meio de processos de ordenação racional perspectivada. Assim, não foi por acaso que a invenção por [Filippo] Brunelleschi da perspectiva linear (com um ponto de fuga) tenha ocorrido em uma época de mudança de paradigma, quando a visão de mundo teocêntrica e teológica foi substituída por uma visão de mundo antropomórfica e antropocêntrica. A perspectiva tornou-se então meio pelo qual a visão antropocêntrica se cristalizou na arquitetura subsequente àquela mudança de paradigma.

Mas o sistema de projeção de Brunelleschi teve um efeito bem mais profundo que todas as mudanças estilísticas subsequentes, pois validou a visão como discurso dominante na arquitetura desde o século XVI até o presente. Assim, apesar das inúmeras mudanças de estilo que ocorreram com freqüência desde o Renascimento até o Pós-Modernismo, e a despeito de tantas tentativas no sentido contrário, o sujeito humano dotado de visão – monocular e antropocêntrica – ainda é o termo discursivo principal da arquitetura.

Eisenman trata da tradição da projeção planimétrica na arquitetura sob a influência da perspectiva, originada na Renascença, afirmando que essa experiência espacial, entendida também como experiência estética, teria validado e ainda influenciado outras tentativas consistentes em demonstrar qualidades problemáticas inerentes à visão, realizadas em outras

---

<sup>145</sup> Artigo: “Visions” Unfolding: Architecture in the Age od Electronic Media”, publicado, originalmente, na revista italiana *Domus* nº734, Janeiro de 1992 (p.20-24).

disciplinas: “desde [Gottfried Wilhelm] Leibniz, talvez, e desde [Jean-Paul] Sartre, certamente -, mas na arquitetura a relação entre o ato de ver e o ato de pensar permaneceu intocada no discurso dominante.” (EISEMANN, 2006: 602).

Entendemos que há uma busca por parte desse arquiteto, em não esquecer a relação entre os sentidos da arquitetura como (arte), em relação ao seu próprio campo disciplinar e ainda em sua relação com as condições historicamente construídas e as existentes.

Eisenman (2006: 602) cita ainda um texto de Norma Bryson<sup>146</sup>, texto ao qual não tivemos acesso, mas que, por seu título “O olhar no campo expandido”, estaria diretamente relacionado ao de Rosalind Krauss - “A escultura no campo expandido” -, que introduz a idéia de contemplação: “contemplação como devolução, pelo outro, do olhar.”

Essa devolução do olhar analisada como uma perturbação teria, segundo o arquiteto, avançado com a perspectiva, a partir de múltiplos pontos de fuga, desenvolvida por Piranesi: “Ele fraturou o sujeito monocular quando criou visões perspectivadas, com múltiplos pontos de fuga, de modo a impedir-lhe de integrar o que podia ver em um todo unificado”.

Essa visão, ao associar o ponto de vista do outro – no plural -, implicaria necessariamente a idéia de uma compreensão múltipla. Eisenman (2006: 603) avança a discussão ao trazer para o debate sobre a arquitetura a importância da questão cubista e os deslocamentos por ela desenvolvidos em termos estruturais e de problemáticas, inicialmente, da pintura:

Analogamente, o cubismo tentou defletir a relação entre o sujeito monocular e o objeto. O sujeito não podia mais dar à pintura uma estrutura significativa mediante a perspectiva. O cubismo explorou uma situação de perspectiva não monocular: achatou os objetos pelas bordas, virou-os de cabeça para baixo, minou a estabilidade do plano pictórico.

Eisenman afirma, ainda, algumas tentativas da arquitetura em fazer deslocamentos semelhantes, como nas experiências realizadas pelo construtivismo russo, mas ainda ali, segundo o arquiteto, “o sujeito continuava atrelado a uma estabilidade antropocêntrica de fundo, confortavelmente vertical e posto sobre uma superfície plana ou tabular” (2006: 603):

Não havia qualquer mudança na relação entre sujeito e objeto. Se o objeto parecia diferente, não deslocava o sujeito da visão. E, embora os edifícios fossem às vezes conceitualizados, por projeção isométrica ou axonométrica e não por perspectiva, não se operava qualquer deflexão substancial do sujeito.

---

<sup>146</sup> Pesquisador teórico em Cultura Visual, professor de História da Arte na Universidade da Califórnia, em San Diego nos EUA.

Se a arquitetura como campo disciplinar não avançou nessas questões, Eisenman torna a referir-se ao campo artístico, mas agora levantando questões colocadas pela escultura, trazendo a questão da ampliação de seu campo apontando possíveis respostas sobre o problema da tradição da visão em arquitetura (2006: 603-604):

Assim a escultura modernista realizou em muitos casos esse deslocamento, que foi fundamental para o minimalismo, como se pode constatar nas obras iniciais de Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson, por exemplo. No entanto, esse projeto histórico nunca foi adotado pela arquitetura.

Uma resposta possível é que a arquitetura nunca refletiu adequadamente sobre o problema da visão porque sempre esteve presa ao conceito de sujeito a ás quatro paredes. Diferentemente de outras disciplinas, a arquitetura concretizou a visão. Pode ser que a idéia de interioridade como uma hierarquia entre “dentro” e “fora” faça com que a arquitetura se conceitue de modo cada vez mais seguro e conservador em termos de visão. A interioridade da arquitetura, mais do que qualquer outro discurso, definiu a hierarquia da visão articulada por uma lado interior e um lado exterior. O fato de que, na verdade, sempre estamos “dentro” e “fora” na arquitetura, ao contrário do que se passa na música ou na pintura, exigia, porém que a visão fosse conceitualizada levando em conta esse fato. Mas enquanto a arquitetura se recusar a discutir o problema da visão, ela continuará confinada a uma concepção clássica ou renascentista do discurso.

Ele distingue, portanto, a posição não ocupada pela arquitetura em relação à outros campos disciplinares e questiona como seria possível traduzir no espaço essa inscrição de um discurso exterior a uma possível conceitualização de um *outro espaço*. Em mais um avanço para a compreensão dessa ausência, traz para o debate algumas considerações oferecidas por outros campos:

Suponhamos por um momento que se pudesse conceber a arquitetura como uma “tira de Moebius”, como uma continuidade ininterrupta entre interior e exterior. O que isso significaria para a visão? Gilles Deleuze propôs exatamente essas possibilidade de continuidade com a idéia de dobra. Para Deleuze, o espaço dobrado articula uma nova relação entre o horizontal e o vertical, a figura e o fundo, o dentro e o fora- todas essas estruturas articuladas pela visão tradicional. Ao contrário da visão clássica, a idéia de espaço dobrado recusa enquadramento em favor de uma modulação temporal. (2005: 605)

A dobra, então, ao estar relacionada com a espacialidade produzida pela fita de Moebius, ao ser incorporada conteria certo ocultamento, por seu caráter de internalidade, dizendo respeito ao espaço afetivo, e ainda daquele relacionado aos *diferentes modos* de pensar e de encadear idéias, ao(s) sentido(s), dar projeção(ões) através do desenho e em direção à materialidade, passando por transições e transformações ao longo desse processo.

A dobra não privilegia mais a projeção planimétrica, mas uma curvatura variável. A idéia de dobra em Deleuze é mais radical que a de um origami, porque não contém qualquer tipo de seqüência linear e narrativa; ao contrário, pensando nos termos da

visão tradicional, a dobra contém um caráter do não-visto; isto é, pode ser considerada como efetiva: funciona, abriga, significa, enquadrada, produz um efeito estético. A dobra também representa a passagem de um espaço efetivo para um espaço afetivo. Não é um outro expressionismo subjetivo, uma promiscuidade, mas se desdobra no espaço enquanto funciona e significa, ela mesma, no espaço – tem o que se poderia chamar de uma condição de excesso ou afeto. A dobra é um tipo de espaço afetivo que diz respeito àqueles aspectos que não estão associados com o efetivo, que não mais do que razão, significado e função<sup>147</sup>.

Essa dobra pode ser observada em processos e trabalhos desenvolvidos por artistas brasileiros, na obra de Lygia Clark e de Hélio Oiticica e suas experiências sensoriais. Também em contribuições como as de Paola Berenstein Jacques sobre a *estética da ginga*, em relação aos trabalhos de Oiticica e a afetividade com que tratam não apenas temas, mas as relações propostas.



Figura 11 Caminhando, obra de Lygia Clark, marca a transição para uma participação ainda mais ativa do público, a partir da criação de uma fita de Moebius (matemático alemão, 1790-1868), corta-se uma faixa de papel, torce uma das extremidades e une as duas pontas. Depois, pode-se recortar a fita no comprimento de maneira contínua e, na medida em que o faz, a fita se desdobra em entrelaçamentos cada vez mais estreitos e complexos. O participante pode experimentar um espaço no qual avesso ou direito, frente ou verso, são indistinguíveis. Imagem com as mãos de Lygia Clark e Helio Oiticica, 1964.

Talvez aqui a noção de *ambiente*, que era proposta em trabalhos de arte nos quais experiências sensoriais e estéticas procuravam ativar e desencadear sentidos, relações, afetividades, coletivamente e em *comum-unidade*<sup>148</sup>, passem a levantar outros sentidos para

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Comum-unidade é um dos conceitos que norteiam os trabalhos desenvolvidos pelo Instituto Elos, situado em Santos. A partir do entendimento do comum, como algo que se constrói em unidade, atua em diferentes frentes e comunidades, incluindo um projeto denominado Escola de Guerreiros - que acontece a cada verão, recebendo pessoas de quatro continentes para aprender a trabalhar -, compartilhando diferentes métodos desenvolvidos e

além de uma questão pura e/ ou predominantemente visual, mas de uma aproximação afetiva, tátil e portanto mais humana.

Na arquitetura contemporânea, Einsemann chega a uma arquitetura ambiental, por assim dizer, que procura integrar o espaço geográfico ao espaço arquitetônico, trazendo para além da expansão para o campo ampliado novas relações arquitetônicas entre o dentro e o fora<sup>149</sup>.

Procuramos esclarecer que a compreensão que temos de *estrutura* e *estruturação* não é rígida, e sim rigorosa, que contém e está contida no movimento dialético do próprio conhecimento (Lefebvre, 1995 [1947]).

#### **4.3.2. Abóbadas escalonadas: arquitetura, linguagem e expressão**

Há, em arquitetura, uma palavra importante que define a sobreposição de diferentes saberes e especialidades: compatibilização. Através de ações compatíveis, torna-se possível ajustar, diferentes níveis ou hierarquias de soluções, formais e estruturais, para que a obra ao ser executada, respeite ao máximo, o projeto.

A execução dessa tarefa, por diferentes profissionais, exige um trabalho interdisciplinar que incorpora arquitetura, urbanismo, engenharias (civil, elétrica, hidráulica), geografia, geologia e, em muitos casos, outros campos disciplinares, como o das artes. A articulação entre campos disciplinares encontra-se submetida a uma compreensão meramente funcional do saber e dos papéis exigidos por diferentes profissionais. Mesmo para a construção, o trabalho em equipe torna-se desejável, mas não é necessário.

A arquitetura, em si, também é desnecessária, pois a arquitetura, não é uma necessidade. A necessidade é o abrigar-se. A arquitetura, então, é uma possibilidade, uma conquista de qualidade espacial, através de um acúmulo de conhecimento tornado sabedoria.

Nesse sentido, a funcionalidade, por exemplo, é um exercício, uma resposta ou solução aos problemas da vida cotidiana, para que as coisas funcionem e ocupem os lugares a elas designados. Sob essa ótica, somos herdeiros do movimento modernista, que abraçou o funcionalismo como diretriz projetual e exercitou a eficácia do projeto em relação às

---

incorporados pelo Instituto, voltados para a ação, embasada na percepção não visual, em ritos – indígenas, ministrados por Kaká Werá – brincadeiras e jogos.

<sup>149</sup> Comentado adiante.

condições de seu tempo: inovações técnicas aliado a novos modos de vida. A busca pela eficácia<sup>150</sup> transformou-se numa *exigência* agudizada no presente. Como resistir a ela?

Procurando uma resposta a essa pergunta registramos algumas considerações a respeito da Ópera de Sydney - projetada em 1957 e iniciada em 1963 -, de Jorn Utzon e uma breve analogia em relação à Capital Cultural, localizada em Santiago de Compostela, projeto de Peter Einseemann, de 2000.

Na Ópera de Sydney a cobertura é formada por dez abóbadas que se erguem umas atrás das outras alcançando 60 metros de altura. O crítico de arquitetura Sigfried Giedion<sup>151</sup> (2004:700-701) diz que a solução adotada é uma questão de consciência e lança a seguinte pergunta, que aprofunda a nossa, desafiando àqueles a quem tudo o que é diferente do habitual aparece como ofensa pessoal: “Estamos preparados para ir além do puramente funcional e tangível, como fizeram os períodos anteriores, a fim de incrementar a força de expressão?”



Figura 12 Opera de Sidney, projeto de Jorn Utzon de 1957.

Prosseguindo em sua reflexão, Giedion responde ao próprio questionamento, afirmindo que a respeito da solução encontrada por Jorn Utzon estão postos em desafio a redução da arquitetura às suas funções mais imediatas:

<sup>150</sup> Vide conceito desenvolvido por Kevin Lynch, em a *Boa Forma da Cidade*, publicado originalmente na década de 1960 pelo MIT Press, nos EUA.

<sup>151</sup> A primeira edição do livro de Sigfried Giedion, “Espaço, Tempo e Arquitetura: O desenvolvimento de uma nova tradição”, foi publicado originalmente em alemão, com o título Raum, Zeit und Architektur em 1941. Sua tradução brasileira é de 2004.

As “conchas”, conforme Jorn Utzon chama suas abóbadas escalonadas, são supérfluas se reconhecermos somente o aspecto funcional na arquitetura, no sentido daquilo que expressa uma coerência material e direta entre causa e efeito. Após meio século de desenvolvimentos, a arquitetura contemporânea exige algo mais que isso. O direito de expressão deve novamente ser afirmado, acima do aspecto puramente utilitário da obra.

Temos plena consciência de que hoje somente uma mão de mestre é capaz de ousar manifestar uma independência entre expressão e função. Nas mãos de talentos menores isto só pode levar a um desvio.

Sigfried Giedion defende, portanto, o direito de expressão, de liberdade para ir além da função, criando o até então inexistente ou impensável.

O arquiteto Peter Eisenman ao vencer o concurso para a Capital Cultura, em 2000, na cidade de Santiago de Compostela realizou um projeto no qual a relação entre espaço construído e paisagem era determinante. O museu, espaço para a cultura, recebeu como espaço para sua implantação, uma colina ao lado da cidade histórica e patrimônio mundial.

A condição existente e a solução adotada, resultado de um concurso internacional foi uma arquitetura-paisagem ou arquitetura-ambiental<sup>152</sup>, cuja cobertura em abóbadas escalonadas acontece quase-camuflada a olho nu - num sentido imagético -, oferece condições no plural ao integrar o dentro e o fora à paisagem.

## 5. Exposição: lugar do corpo, lugar da cultura

Tendo em vista a incompletude do movimento moderno mediante alguns conflitos já mencionados, não apenas por incongruências entre distintos campos disciplinares, mas pela ausência de espaços físicos e de debate que proporcionassem encontros e congruências, temáticas como essas em estudo, podem, de certa maneira, contribuir para se pensar o papel de modelos e regras<sup>153</sup> estabelecidas, não apenas na cidade, mas noutros espaços, como os expositivos e os institucionais.

Exposições, como acontecimentos culturais, de pequena ou de grande relevância foram investigados não apenas quanto *ação cultural*, mas também sob o ponto de vista conceitual e de debates que permeiam questões como a da instauração, da intervenção permanente ou efêmera, e finalmente da desmaterialização da (arte). Foi a partir dessa

---

<sup>152</sup> Vide também projetos de arquitetos holandeses como os desenvolvidos pelo MVRDV, pelo francês Dominique Perrault, os suíços Diller+Scofidio.

<sup>153</sup> Françoise Choay (1995:313), no livro A Regra e o Modelo, refere-se à utopia e à linguagem como instrumentos de reflexão para se analisarem modos de engendramento do espaço construído, aos quais se deveria retornar – historicamente – para compreender procedimentos modelares e concepção de regras.

investigação que surgiram outras questões pertinentes ao tema da tese em sua relação com a cidade, enquanto espaço e lugar.

O lugar da cultura arquitetônica nacional moderna, assim como o de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica continuam repercutindo no presente, talvez muito mais externa do que internamente no Brasil.

No caso da produção de arquitetura brasileira grande parte da produção brasileira foi difundida e publicada em revistas estrangeiras como a "L'Architeture Aujourd'hui" (francesa), a "Architectural Record" (norte-americana) e a "Domus" (italiana) desde fins da década de 1940 até 1960, marcando definitivamente sua presença, não apenas no Brasil, onde foram edificadas, mas no mundo.

No caso das artes plásticas não é diferente. Em fins da década de 1960 e início de 1970, Oiticica e Lygia Clark viveram e expuseram fora do Brasil - em Londres, Nova York, Paris. A experiência de vida e de relações em outros lugares e em viagens, pode-se dizer, contribuiu e fundamentou grande parte do trabalho de ambos, incluindo as espacialidades criadas para o encontro corp/obra e para os chamados, na época, *ambientes*. Tais espacialidades poderiam, atualmente, ser assimiladas como instalações, intervenções, performance – ao mesmo tempo – pelos sentidos de envolvimento e de possibilidade a inúmeras experimentações.

Os diversos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro em 1959 participam de uma preocupação comum – acionar de maneira permanente os mecanismos da experimentação. A produção nascida da utilização de várias linguagens experimentais, correntes, rotuladas como nova figuração, happening, arte pop, arte cinética, arte conceitual, body art, vídeo art, etc, veio se agrupando, de 1959 até hoje, em vários momentos vanguardistas, alguns já bem definidos historicamente, como por exemplo a Nova Objetividade ou o Tropicalismo (FUNARTE, 1978 : 4).

Hélio Oiticica, após as experiências realizadas em Londres (Whitechapel Experience) e Nova York (MOMA) apresentou os “Ninhos” na exposição “Information”. Em suas palavras:

“a idéia dos Ninhos começou aí e com eles cheguei ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-posição, extra-obra, mais do que um objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida; os Ninhos propõem uma idéia de multiplicação, reprodução, crescimento para a humanidade.”<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Texto publicado no folder cronológico distribuído pelo PROJETO HÉLIO OITICICA quando do lançamento de uma retrospectiva do artista realizada no Centro Hélio Oiticica, publicado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, em 2003.

Esse desejo de Oiticica em trazer sua própria experiência para dentro de sua obra, coloca o corpo em relação e em posição central nas instalações e ambientes por ele propostos.

Ao tratar da obra de Helio Oiticica em "Estética da Ginga", Berenstein Jacques (2002: 119-120) aprofunda a relação do corpo-contexto-acontecimento, apresentando a idéia de um projeto comunitário, obtido para experiências livres e coletivas. Essa liberdade aparece não apenas nos textos de Hélio Oiticica – como já vimos anteriormente -, ao criar conceitos, mas também em suas proposições e trabalhos artísticos, sem se restringir a uma única linguagem.

A questão da abertura artística a diferentes linguagens aparece de modo mais claro no texto de apresentação da série "Arte Brasileira Contemporânea", publicada pela Funarte e organizado por Paulo Sergio Duarte<sup>155</sup>, em fins da década de 1970:

É propósito desta *Coleção* documentar a obra de alguns artistas que participaram ativamente desse período, sem se preocupar com a análise exaustiva dos movimentos mais representativos nem com a dissecação de cada uma das linguagens experimentais mencionadas, não se esquecendo de que existem proposições que escapam de uma ótica estritamente visual. E como também **existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo**, é essencial ressaltar a importância da documentação em livro, desta produção específica.

Por último, a FUNARTE espera, através da Coleção, abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuros das artes visuais brasileiras. (Grifos nossos)

Na época, publicações com liberdade de expressão sobre a arte contemporânea no Brasil eram realmente, uma raridade. Interessante notar a clareza com que é exposta a importância da documentação da produção de artistas, já que muitos trabalhos desenvolvidos no período tendiam ao desaparecimento completo. É nesse período que o tema da efemeridade passa a transitar com mais frequência os debates e as exposições, e a questão da dissolução ou mesmo do descarte da obra marca sua presença em diversos trabalhos da época.

No trabalho de um dos contemplados pela coleção da Funarte, Carlos Vergara, há a recorrência a diversas linguagens para transmitir o sentido do frágil e do fugaz, não apenas pelos materiais empregados (papel, papelão), mas pelo desapego, que se constituem num afrontamento questionador:

Vergara constrói caixas não requintadas, puro papelão, papelão bandeira, bandeiramonumento, brasília verdeamarela, mas papelão, que se encaixa, na caixa, na sombra e na luz, no cheiro – é a secura das fábricas, sonho de morar, viver o

---

<sup>155</sup> Carlos Vergara, publicado pelo MEC/ FUNARTE, na série Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, 1978.

fabricado pré-consumitivo, antes de ser às feras atirado – seca, viva, a estrutura cada vez mais aberta – ao tato, ao pensar, à imaginação q morde, demole, constrói o Brasil, fora e longe do conformismo porque assume uma estrutura viva, não admite a ortodoxia q já está morta como nasceu – o artista vive e dá e a multiplicação das bandeiras são pensamentos para pensar ou abrir espaços cavados, cenários tão imprevisíveis quanto os acontecimentos – da vida interna e do mundo. (Oiticica, 1978: 21)

O texto artístico de Oiticica, em crítica velado-cifrada à política ditatorial da época, aborda o cenário e pensamentos potencialmente desencadeados pela participação, que inclui a de um na obra do outro, independente da linguagem que se utiliza.

Trata ainda da precariedade em relação a ausência de segurança e de liberdade de expressão, e que talvez por isso mesmo recorram à fugacidade e à efemeridade como elementos essenciais de suas concepções. Pois o que resta ao final é a experiência.

A mostra individual de Carlos Vergara, em 1972, no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro foi nomeada "Ex-posição". No lugar de uma exposição convencional sobre sua obra, o artista convidou e organizou com outros artistas, sua participação e transformação dela, num evento coletivo.

Em lugar da individual agendada, o artista organiza uma mostra coletiva, posicionando-se criticamente em relação à realidade política do país. A exposição abriga múltiplas linguagens de muitos artistas, entre os quais Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Chacal, Bina Fonyat, Ivan Cardoso e Waltercio Caldas. Além de organizar a exposição, Vergara apresenta seu trabalho fotográfico sobre o carnaval e uma reportagem realizada por Bina Fonyat no vilarejo de Povoação (ES). Também mostra seu filme Fome, em Super-8, e o Texto em Branco, publicado pela editora Nova Fronteira.

Em sua pesquisa sobre o Brasil, começa a registrar de forma sistemática o carnaval carioca, focalizando sobretudo o bloco de embalo Cacique de Ramos. (Duarte, 2003 : 206)

A ação se realiza através do *exposto* e do *ocupado*. O fato de o artista expor não apenas a sua obra, mas torná-la múltipla, num momento de poucas possibilidades expressivas, durante a ditadura militar brasileira, constrói um discurso de protesto com outras linguagens e expressões: música, poesia, fotografia, filme, registros, reportagem.



Figura 13 Folder da exposição de Carlos Vergara, realizada coletivamente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1972.

A exposição torna-se, assim, ação, intervenção, evento e acontecimento. A simultaneidade de ocorrências se dá pela ocupação do espaço expositivo, não apenas fisicamente, mas ativamente, como movimento em relação à situação daquele momento.

Os trabalhos expostos apresentam todas as possibilidades expressivas e, questões presentes e disponíveis, naquele momento, considerando todas as artes descritas no texto do catálogo, que segue abaixo, literalmente, conforme impresso no folder:

o trabalho me parece ser desvendar o real isso pode ou não, resultar num objeto, no caso resultar num objeto, ele é um signo desse trabalho-pensamento.

como objeto, ele pode ser comerciável, porém continua sendo o signo de um pensamento e essa é sua qualidade fundamental.

o incentivo da produção de objetos não significa um incentivo na produção de pensamento, porque não é isso que interessa ao comércio ; mas sim objetos externamente mais capazes de se fazerem comerciar.

**e isso não é bom.** objetos de pensamento são os que ajudam as pessoas que querem, a desvendar a mágica do real.

acho esses os melhores objetos ; seja eles : **discos, livros, filmes, pinturas, desenhos, gravuras, performances, apostilas, posters, esculturas, conferências, video-tapes, ambientes, happenings, shows, músicas, etc.**

apesar da multiplicidade de possibilidades, o grosso da produção de objetos não é a dos que façam clarear possíveis áreas obscuras do pensamento. raros artistas que trabalham nesta área têm alcançado popularidade, alguns bravamente têm conseguido ; porém têm sido manipulados e diluídos muitas vezes (não todos) pelos canais de comunicação. isso me parece demonstrar uma tendência a manter o público num estado de **não exigência**, e aprimorar os objetos comerciais, beneficiando só aos patrocinadores e não a todos, **e isso não é bom.**

sendo como for, o problema é que na observação de um objeto, o fundamental é o que se passa dentro dele, e **dentro** dele as coisas se passam com o que o **objeto** traz e com o que você carrega para eles. é essa a mágica, que mesmo contada se repete. e essa a experiência que se dá em nome da arte. esse encontro, essa mágica não é reservada a quem pode adquirir um objeto do pensamento. o prazer da aquisição tem a ver com **segurança interior** buscada através da **posse**, como maiores fossem as **poses, maior** fosse a segurança interior.

e isso não é verdade. e não é a isso que o pensamento tem se dedicado, porém a aprimorar o instrumental dos homens na observação de sua mutação incessante, como parte do mundo real, mutação essa na qual ele **pode** intervir, na qual todos podem intervir mesmo não podendo impedir. é nessa área que a criação trabalha,

contando (**magicamente**) a história da transformação do homem, na forma que ele se manifesta no presente, ligada no sentido da vida tentando manter o homem vivendo, pensando e sentindo.

a forma desse **objeto mágico do pensamento** é só sua aparência. se tem necessidade de objetos que possibilitem ver mais, a quem quiser, o pior cego é aquele que não quer ver, por não querer sentir mais, pensar mais, viver mais.

objetos de arte são os que têm direção e magia. os objetos de arte são os **feitos de propósito**, com várias camadas, não só as da superfície.

reflexão e prezer. é isso. abrir. arriscar. inventar e dirigir aos outros os frutos de um pensamento crítico incessante e não somente o fruto de um trabalho artesanal e obstinado. hoje, sem perda de qualidade, trabalhos podem ser feitos por máquinas e não por mãos. e o **feito** do homem, é com o pensamento que se elabora. é um pensamento humano que se tenta salvar com a criação absolutamente livre, para ser usado, vivido, sentido e melhorado pelos que se seguirem, pelo prazer de estar ligado à vida, por uma escolha anterior à minha memória. 22 de maio de 1972.  
(Grifos originais do texto)

Como podemos observar na planta abaixo, a distribuição das obras foi cuidadosamente elaborada, não apenas em relação aos assuntos expostos, culminando na instalação-ambiente, denominada filtro, mas também por todas as experiências sensoriais e instigantes produzidas para fazer pensar. Era quase como se o expectador-participante ao percorrer todo aquele caminho, assimilando a arte do pensamento, saísse da ex-posição literalmente filtrado, reorganizado por dentro, a partir do que havia incorporado: visto, lido, ouvido, sentido.

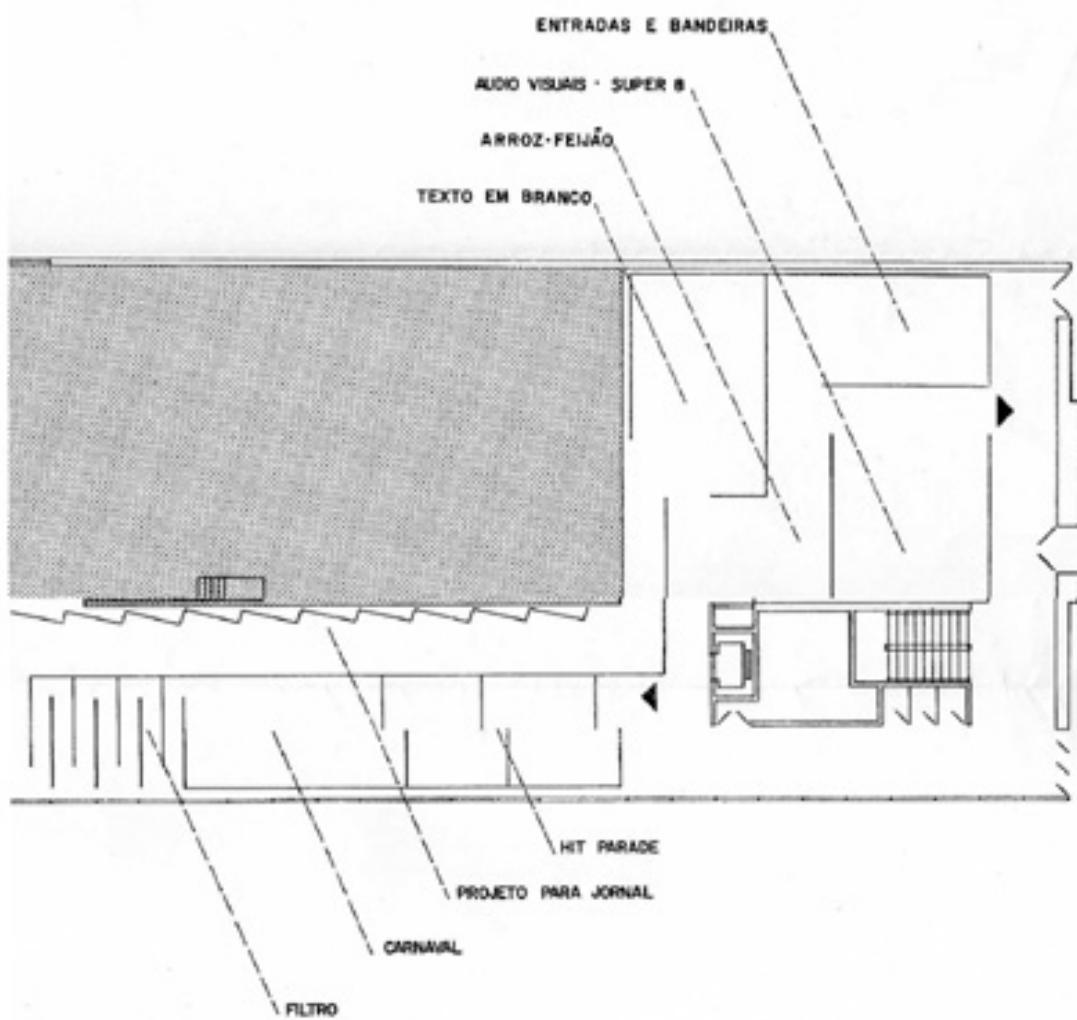


Figura 14 Planta do Museu de Arte Moderna com a disposição dos trabalhos, na exposição organizada por Carlos Vergara.

A intervenção e o desbravamento das fronteiras estavam ali presentes, na exposição, como um todo e localizadas no espaço dedicado às "Entradas e Bandeiras", acontecendo dentro de um outro espaço realizado para acolher a *obra* : o museu de arte moderna.

### 5.1 Exposição: imagem como documentação da experiência

*O Parangolé Pamplona você mesmo faz!*

Adriana Calcanhotto

Uma imagem pode conter e gerar inúmeros discursos. O que se vê diz daquilo que se pode ou se permite captar. O registro fotográfico como obra artística pode conter o inusitado, o incomum, aquilo que está fora do convencional, por permitir enxergar e mediar a diferença

sobre o mesmo. O modo como se vê as coisas é que pode possibilitar ao observador/ artista entrar em contato, e portanto agir, em relação ao objeto em questão.

A partir da aproximação do objeto, da observação e vivência, é possível ampliar ou ainda recriar sentidos e não apenas identificar igualdades e diferenças, possibilitando-nos perceber outros ritmos e dinâmicas, daquilo que é observado, seja a partir de imagens puras, de sobreposições, releituras e recriações das imagens obtidas.

Milton Santos (1996) define essa mediação como *tempo lento*<sup>156</sup>, fruto da experiência, da vivência, do percurso do corpo humano em oposição, sem recusa ou negação, ao tempo da máquina ou do percurso automatizado.

Partindo dessas premissas selecionamos algumas obras de dois artistas que pudessem ilustrar algumas questões, abordagens conceituais e temáticas por eles trabalhados, relacionados aos modos e à questões como movimento, experiência e diferença.

O primeiro deles trata-se de Bas Princen<sup>157</sup>, designer e fotógrafo de espaço público. Estudou na *Design Academy Eindhoven* e fez sua Pós-Graduação no Laboratório de Arquitetura do Berlage Institute de Rotterdam. Seu trabalho participou de diversos eventos arquitetônicos, dentre os quais a Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2004 e do Archilab<sup>158</sup> – Laboratório de Arquitetura que ocorre a cada dois anos, paralelamente à Bienal de Veneza, em Orleans, na França – no mesmo ano.

A participação de Bas Princen no evento francês é que nos levou ao conhecimento de sua obra, tanto pela temática daquela edição do evento – *La ville a nu*<sup>159</sup> – relacionando ao movimento situacionista – quanto pela abordagem experimental de sua obra.

---

<sup>156</sup> Ver também *Elogio da lentidão*, publicado pela Folha de São Paulo, em 11/03/2001.

<sup>157</sup> Princen publicou o livro *Artificial Arcádia*, como parte do trabalho desenvolvido no Intituto Berlage, contendo seu trabalho fotográfico e ensaios críticos a esse respeito escritos por intelectuais como Bart Lootsma, Win Cuyvers, Jeff Derksen, Lars Lerup e Dirk Sijmons.

<sup>158</sup> O Archilab, é uma manifestação iniciada e produzida pela cidade de Orleans, na França, em parceria com o Conselho Regional do Centro (do país), com o suporte do Ministério da cultura e da comunicação (Direção de Arquitetura e do Patrimônio, Direção Regional de Questões Culturais, e em colaboração com o Fundo Regional de Arte Contemporânea do Centro (FRAC-Centre) – responsável também por um acervo da coleção de arte contemporânea nacional e internacional. O Laboratório de Arquitetura, mais do que um lugar para exposição de inovações arquitetônicas, é um espaço voltado para as experimentações, exposições e debate. [www.archilab.org](http://www.archilab.org)

<sup>159</sup> Bart Lootsma é arquiteto holandês, professor visitante de várias universidades no mundo, incluindo o Berlage Institute em Rotterdam. Escreveu o livro “Superdutch”.

<sup>159</sup> A explicação sobre o tema *La Ville a Nu* ou *The Naked City*, traduzido como A Cidade Nua, aparece em “Apologia da Deriva”, de Paola Beresntein Jacques (2003: 23), cuja capa é a imagem de um mapeamento urbano assinado por Guy Debord, em 1957. Esse título, dada à ilustração, procurava revelar uma cartografia subjetiva, um mapa afetivo, ou ainda, uma representação gráfica da psicogeografia e da deriva, como método que buscava cartografar diferentes *ambiências* psíquicas provocadas pelas deambulações urbanas. “A Cidade Nua” faz referência àquilo que se torna cada vez mais invisível a olho nu e dizemos, ainda, metaforicamente, daquilo que sem lentes adequadas não seria possível enxergar.

Mesmo que aparentemente (ou imediatamente) seu trabalho não seja especificamente de arquitetura, seu trabalho fotográfico vem sendo reconhecido como trabalho de cunho arquitetural, por tratar de espaço público, especialmente daqueles inusitados e que por vezes são interpretados como outro qualquer – vazio, de reserva, degradado, de borda, marginalizado, esquecido, natural - e dos usos neles inscritos .

O crítico e curador Bart Lootsma afirma que as fotografias de Princen “*ilustram diferentes formas de comportamento geradas pela relação entre velhas e novas redes e estruturas*” (LOOTSMA, 2004: 100), relacionadas a sistemas de telecomunicação, construtivos ou de transporte.

Diz, ainda, que as fotos de Bas Princen funcionam como trabalhos autônomos de arte ou arquitetura, fazendo com que seu discurso confronte arquitetos, planejadores urbanos e paisagistas (*landscape designers*), por evidenciar nossa própria miopia, não por tratar de formas ou tecnologias para as quais estamos cegos mas sim, em relação a novos comportamentos e usos do espaço.



Figura 15 Gravel Pit, imagem por Bas Princen, 2004.

Numa paisagem aparentemente de interstício, inóspita ou abandonada, alguns grupos de pessoas encontram, justamente, a paisagem urbana que procuram.

O segundo artista selecionado para essa abordagem entre imagem e experiência é o artista Carlos Vergara<sup>160</sup>, que no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro desenvolveu o trabalho fotográfico denominada *igual-diferente*, na década de 1970<sup>161</sup>, sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro. Numa primeira leitura vemos seus integrantes vestindo fantasias iguais, num formato de *recorte e monte você mesmo*.

No entanto a diferença, apesar da igualdade das fantasias, era gerada, internamente, ao serem vestidas e incorporadas pelos participantes do bloco de rua e, externamente, ao serem confrontadas e associadas à experiências paralelas e secundárias às do bloco – dos passantes e expectadores, também participantes do carnaval de rua.



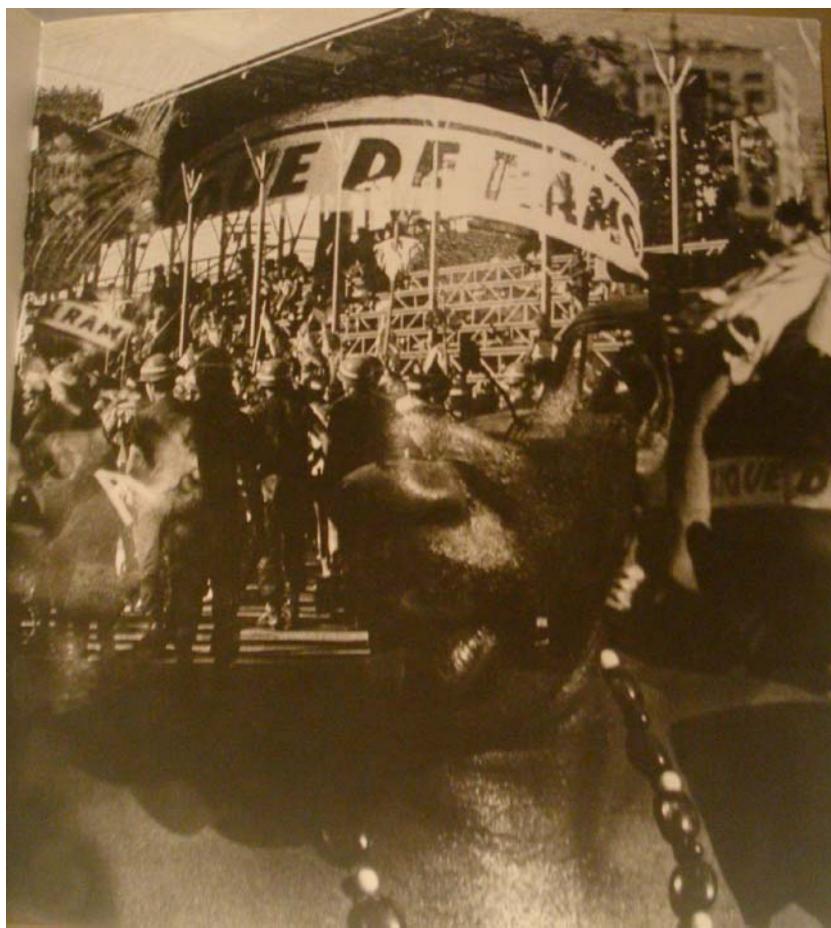
Figura 16 Igual-Diferente, imagem conceitual do trabalho desenvolvido a partir da experiência no bloco de carnaval Cacique de Ramos, década de 1970.

<sup>160</sup> Cabe ressaltar que a trajetória de Carlos Vergara inclui passagem pela Bienal de Arte Veneza de 1980, com a temática do carnaval de rua.

<sup>161</sup> Não podemos esquecer as circunstâncias políticas do momento em que este trabalho é realizado, e que censurar a diferença está em seu auge.

Todos são caciques e com roupas idênticas, sobrepostas às suas diferenças (homens, mulheres, idosos, jovens, altos, baixos, morenos, negros). Igual e diferente também como o Parangolé de Helio Oiticica, que não tem frente ou verso, certo ou errado para vestir, e *ganha diferente vida* ao ser movimentado pelo corpo que o veste. Inclui-se também nesse levantamento/ mapeamento do igual-diferente, o diferente presente no contexto da rua durante o carnaval – o expectador/ também participante, mesmo que não no desfile, propriamente dito.

O *igual-diferente*, ao ser observado com lentes de aumento ou através da experiência do vivido, é bem próximo daquilo que Lefèvre (1995) busca através da tensão dos pólos dialéticos mediato-imediato, a desnaturalização rompe a leitura imediata, através da compreensão mediada por outros processos, linguagens, experiências.



**Figura 17 Imagem sobreposta. Trabalho de Vergara sobre o Cacique de Ramos, déc. 1970.**

Na tensão mediato-imediato, há uma distância temporal, a ser considerada, entre aquilo que necessita de tempo para sua análise e reflexão e aquilo cuja apreensão é imediata,

instantânea, mesclando abstração e senso comum. Essa tensão pode gerar, inclusive, outros desdobramentos decorrentes dos processos, linguagens e experiências em jogo.

A massificação do processo de produção dos trabalhos de arte pode ser lida nos materiais empregados, seja na fantasia de carnaval, presente na obra de Vergara ou no Parangolé e objetos lúdicos de Hélio Oiticica, compreendendo em ambos a ruptura da obra – no caso, as fotografias que documentam a produção e a utilização da fantasia de carnaval, através da sua apropriação e transformação subjetiva no efêmero - todos iguais em suas diferenças, celebrando a vida numa festa pagã.

A apropriação de rituais e espaços é apenas uma das faces da criação, que se realiza tanto pela eleição e seleção de conceitos, quanto pela forma como acontecem seus usos sócio-culturais, a relação entre valor de uso e valor de troca, e seus desdobramentos, para além do bem ou do mal, e do bom ou do ruim.

Soma-se ainda à compreensão das novas linguagens a relação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, sendo a recriação do *espaço* oferecida pelo corpo, fonte da *ação* e objeto performático, conformado por movimentos fugazes absolutamente entrelaçados.

O espaço, ao ser apropriado, adquire valor de uso em detrimento de seu valor de troca, quando o corpo usa o espaço e seja com a vestimenta do/ no carnaval ou aquela adequada para experiências e aventuras extraordinárias – como as apresentadas nas obras de Princen.

Ainda que o carnaval não seja especificamente assunto dessa tese, refletir sobre ele abre a possibilidade de discussão da temporalidade, da sazonalidade, da fugacidade e, sobretudo, da obra de arte como aquilo que está além de um objeto, e, especialmente, de um objeto qualquer.

A imagem fotográfica e a idéia por trás dela podem ser entendidas como (arte), como obra e como ação, mas, não como fabricação, pois esta estaria associada à publicidade, mais próxima da criatividade do que da força da criação.

Segundo Lefèvre (2001) o sistema corporativo, ao regulamentar a divisão de atos e atividades no espaço (ruas e bairro) e no tempo (horários e festas), tende a transformá-los numa estrutura que rompe com o sistema urbano pré-existente.

A lógica da especialização e da setorização termina por fixar dia, hora e lugar para que as coisas aconteçam, em detrimento do acaso e das ocorrências espontâneas e vivas, que ao serem móveis, criam e pré-fixam os rituais.

Com o propósito de superar dicotomias, propomos que o conceito de igual-diferente seja compreendido como análogo à proposta de Lefèvre relativa ao *método progressivo-regressivo*. O presente não é apenas ruptura, já que sua reflexão exige a consideração da

estrutura interna das coisas. Por outro lado, o movimento progressivo acontece, direcionando a reflexão para o *Direito à Cidade*, tratando do ambiente onde a vida intelectual acontece. É necessário reivindicar, ultrapassando o direito à cidade, *o direito de ser*, seja onde for.

Marcar lugar, encontros e afetos, num ritmo ritualístico pode parecer banal num tempo de fáceis descartamentos. Como lidar e construir seu próprio lugar a partir do lugar do outro? Que outros lugares estão presentes nos corpos e experiências presentes no universo urbano?

## 6 O efêmero e o evento

No tratamento do tema escolhido, ao abordarmos questões relacionadas à ação cultural e à intervenção efêmera vinculadas à arte e à cidade, as observamos em presença de fenômenos como a degradação<sup>162</sup> urbana, e envolvidas por noções de como a temporalidade, a temporariedade, a transitoriedade<sup>163</sup>, a efemeridade e a atualidade.

O tempo atualmente imposto às metrópoles é, definitivamente, o tempo da urgência, da instantaneidade, da efemeridade e do agora<sup>164</sup>. Ainda que a sobreposição de tempos na história da cidade possibilite que a democracia, a justiça, a ética e a estética sejam encontradas como referências da produção urbana (como artefato<sup>165</sup>), são também travados embates imediatos perante a desordem, o abandono e a falta de civilidade.

Se a efemeridade, por um lado diz do instante, do momento, diz também do seu oposto, de um predomínio do presente, embebido pelo que já foi e por aquilo que ainda não é. Essa ambiguidade e, ao mesmo tempo, complexidade do efêmero pode confundir e cegar aqueles que, ignorantes de presença e situação, permanecem incapazes de compreender as condições sob as quais nos encontramos.

---

<sup>162</sup> Noção analisada em nossa dissertação de mestrado: no dicionário de Etimologia, encontramos degrad.ação, -ante, -ar, referente a grau; adaptado do francês *degré* e do latim *degraus, degradus*. O prefixo *de*, derivado do sentido de perda, mais o grau, mais a ação, sugerem ainda uma compreensão de perda de grau, ação, movimentação, vida, fluxo. Neste sentido, degrau nos dá o movimento no sentido de diminuição. Interpretada assim, degradação como palavra, não como conceito, apresenta sentido negativo, de perda de grau à desvalorização.

<sup>163</sup> Noção também analisada em nossa dissertação de mestrado.

<sup>164</sup> Chauí, Marilena. Mercado e Barbárie. No Mínimo, 04 de setembro de 2002.

<sup>165</sup> Como retoma Argan, referenciando os princípios de Alberti.

No Brasil a discussão sobre a modernidade, por exemplo, e seus sentidos vem sido intensificada nas últimas décadas. A pesquisa e extensão que podem proporcionar, num tempo longo, maiores dimensões a essas questões crescem também a passos lentos, como deveríamos supor.

Em nossas inquéitações, estabelecer vínculos entre a cidade e a arte passava também pela passagem modernidade-pós-modernidade, não apenas como pressuposto teórico internacional e internacionalizante, mas como realidade nacional e nacionalizante.

O efêmero não está apenas em trabalhos feitos para não durar, mas está fortemente presente em momentos nos quais a liberdade é cerceada e muitas vezes exilada. Não se restringe a períodos de ditadura militar, e também pode ser encontrada em regimes de massificação e perda de sentidos.

Na curta duração do evento e na sazonalidade de um evento como a Bienal de Arte de São Paulo, o abrigo e a realização de obras temporárias de caráter efêmero, possibilitou, ao longo de sua trajetória, a ênfase tanto da unicidade da obra de arte, quanto sua dissolução, independente de posição política ou cultural.

Esse tema da efemeride surge em diversas discussões da Bienal de Arte de São Paulo, sendo evidenciada no discurso de alguns de seus curadores.

Sheila Leirner, curadora da 18<sup>a</sup> edição, em 1985: “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”<sup>166</sup> situa – dois anos após os períodos de ditadura - num mesmo lugar, uma discussão que envolve expressão, patrimônio e memória, e afinidades: na Bienal, num espaço de (arte), território nacional-internacional.

O discurso de Sheila Leirner, segue, assim, similaridades conotativas às considerações de Fraçoise Choay a respeito da (cidade), como lugar ou espaço onde ocorrem os fluxos e trocas de informações, bens e afetos. Sem nos esquecermos que dentre heranças e bens, contamos, atualmente, com aqueles imateriais e efêmeros, e em relação à expressão, poderíamos considerar o afeto.

Segue abaixo parte do texto publicado no catálogo da 18<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo e escrito por Sheila Leirner<sup>167</sup>, apresentando dentre os subtítulos: “Uma Visão Universalista” e “O Homem e a Vida”. Apresentamos abaixo um trecho desse segundo texto (1985: 14):

---

<sup>166</sup> Nessa 18<sup>a</sup> da Bienal de Arte de São Paulo, há uma exposição do grupo COBRA.

<sup>167</sup> Esse texto de Sheila Leirner também pode ser encontrado, na íntegra, no livro Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas, organizado por Glória Ferreira e publicado pela Funarte, em 2006.

É claro que em última instância, tudo envolve “O Homem e a Vida”, talvez o mais completo e metafísico abstracionismo, a mais total desmaterialização e conceitualismo da arte matemática, os maiores alheamentos da tecnologia, a arte pura da informação epistemológica. Por isso mesmo, “O Homem e a Vida” não se tornou o título de um tema convencional, como se fez no passado. Não é – e nem poderia ser, por seu caráter amplo e simbólico – um “assunto”, uma proposição tratada ou demonstrada pela exposição. (...).

Leirner fala de um ponto de vista humanístico, trata do afetivo e do simbólico como formas de expressão humanas, e ao referir-se ao atrito, ao choque e antagonismo da arte, afirma-os como característicos de toda relação profunda e amorosa. Afirma ainda que o tema Expressionismo no Brasil; Heranças e afinidades é o resultado de uma postura livre que se opõe aos ranços e rigidez acadêmica, como uma forma de um novo humanismo. Mais uma vez a questão do ser e do efêmero apresentam-se inseparáveis.

Na 23<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo, 1996, sob a curadoria de Nelson Aguillar com o tema *A desmaterialização da Arte no final do Milênio* tivemos a surpresa de poder ver diferentes obras de *arte óptica* que criavam vibrações e movimentações a partir da imagem estática, e de conhecer uma das obras que mais nos intrigaram: o trabalho de arte conceitual de Sol Lewitt<sup>168</sup>.

Um mural, cuja pintura geométrica colorida ocupava uma imensa parede do edifício. A pintura em si tinha força tanto pela composição quanto pela escolha das cores, obra cuja proposta era a curta duração. Conhecendo pouco do trabalho do artista naquele momento, a inquietação causada pela experiência obtida intrigava. A possibilidade de haver uma obra de arte que, ao final da exposição seria “destruída”, e que a parede onde ela estava seria pintada novamente de branco era incomum.

A inquietação provocada pela literal desmaterialização da obra revelou-nos, à época, outras possibilidades como a sua própria destruição material, sem, no entanto, eliminar sua existência artística.

Aquela imagem, mesmo restrita a objetos e publicações impressos, documentos relativos à Bienal de Arte de São Paulo ou aquelas referentes à obra do artista seria amplamente difundida. Contra-senso?

Uma primeira idéia sobre essa atitude artística seria a de um compromisso com a obra, com a sua concepção e com sua objetivação. Obra crítica, que por um lado se coloca contra sistemas construídos, contra mercado de arte, por outro a favor da obra em si. Trata-se de

---

<sup>168</sup> Artista norte americano que durante muitos anos trabalhou em suas obras a questão da matemática e da geometria em desenhos, objetos e pinturas. Outro questionamento está relacionado ao valor em obras de arte.

outra *posição no campo*, segundo os princípios de Bourdieu (2002), cuja situação é a de um artista bem sucedido no meio das artes, selecionado para uma Bienal de Arte<sup>169</sup> e com um trabalho consistente e respeitado desde a década de 1960.

No texto de introdução do catálogo da 23ª Bienal, Nelson Aguillar (1996: 22-23) apresenta a discussão sobre a desmaterialização da obra de arte e seu surgimento na década de 1960 e em particular na obra exposta naquela edição – Farol –, de LeWitt:

O artista dos Estados Unidos desconsidera a obra de arte como um suporte de projeções ritualísticas, não diversas das que Marx descreve no capítulo IV da primeira parte de **O Capital**, “O caráter do fetiche da mercadoria e seu segredo”. A fim de questionar esta conjuntura, o primeiro elemento a ser discutido é a base onde os artistas executam a sua obra. Esse é o sentido dos **wall drawings**, grandes painéis atualmente executados por assistentes e estudantes de arte a partir de um motivo sugerido por LeWitt. Cada participante possui uma espécie de partitura de onde extrai variações. E no final da exposição, o muro é caiado. Resta apenas o certificado de invenção da obra. (...) LeWitt descarta a arte enquanto sistema de reprodução de receptáculos artísticos. Cinco séculos de telas levam um ser de boa vontade a questionar esta perpetuidade em que o elemento ritualístico expulsa o artístico.

A obra para acontecer não necessita de autoria exclusiva e nem tão pouco fica restrita a circuitos fechados, escapando, muitas vezes, o sentido de banalidade ou de perversidade presente em intenções que lhe são alheias. O efêmero surge então como outra possibilidade de agir, sucitando um debate isento de coação.

## 6.1. Considerações e associações relacionadas ao efêmero

Creio que caiba ainda fazer uma distinção entre efêmero e temporário, mesmo que ambos tenham a possibilidade de serem registrados para a posteridade e, portanto de duração. Para iniciar dizemos do temporário, que tem o sentido de provisoriaidade que o efêmero dispensa.

Da noção do efêmero, se pode dizer a respeito da arte, como coloca Buci-Glucksman (2003: 17; 60), como a face oculta a ser interpretada e que se torna explícito justamente com a aparição de uma arte efêmera nos anos 60 e também a partir de uma cultura contemporânea de fluxos, onde há a consciência de um tempo frágil e nômade, que modifica as condições da

---

<sup>169</sup> Friso aqui o papel cultural de uma Bienal de Arte, de trazer à tona questões das artes plásticas, dentro de panorama nacional e mesmo mundial, pontuando tanto mudanças ao longo do tempo no campo das artes, quanto definindo abordagens e discussões atuais.

imagem, da paisagem e do urbano, como a visão possibilitada através de uma lente ou de uma transparência.

O efêmero tem como essência uma associação direta com o tempo, mas como “lógica da instantaneidade” e do eterno presente, próprio das culturas de massa. A autora (Buci-Glucksman, 2003: 17-18) se referencia ainda a uma compreensão oriental do efêmero como portadora de positividade e de uma nova estética que é também política.

Aqui introduzimos o tema da efêmero, apresentando-o sob algumas reflexões sobre o conceito de moda em relação aos aparatos que transcendem as coisas em si - instituições, meios, mídias -, pois maiores, simbolicamente, do que os objetos da moda. A análise que aqui propomos a respeito do efêmero procura aproximar e distinguir *moda* e *arte*, dado que o desejo presente em ambas, seja como fetiche, idéia ou belo caminham lado a lado, procurando transcender regras, rótulo, títulos e interpretações e aproximando identificações.

Assim, ao tratar do efêmero, seria negligente não fazer referência à moda, tanto pela interlocução com outros campos disciplinares, como pela adoção de outras lógicas como a publicitária, a econômica e a produtiva e que têm como instrumento contemporâneo o “evento”: seus desfiles-espetáculo. Frivolidade e inovação caminham de mãos dadas.

Gilles Lipovetsky em seu livro *Império do Efêmero*<sup>170</sup> (1987, p.114) diz da moda como rompedora da ordem disciplinar, que se revela através da *lógica da indeterminação*. Na moda o que revela o sucesso ou não de um *tipo de modelo* é a sua eleição pela clientela. No caso da *Haute Couture* – Alta Costura –, não é sabido qual o destino exato da moda, já que aberta à escolha e ao gosto do público.

O que ativaría esta decisão seriam as coisas que escapam ao objeto por ele mesmo, como a campanha publicitária associada aos *conceitos* e as imagens que definem a coleção. Nas palavras do mesmo autor (1987: 111):

Se a Alta Costura é incontestavelmente uma figura da era burocrática moderna, ao contrário ela seria inexata ao incorporar esta forma historicamente datada do controle burocrático que é o dispositivo disciplinar. No lugar da produção do corpo útil, a glorificação do luxo e do refinamento frívolo ; no lugar da roupa de uniforme, a pluralidade de modelos, no lugar da programação injuntiva e da minúscula de regras, o convite à iniciativa pessoal ; no lugar de uma coerção regular, impessoal e constante, a sedução das metamorfoses da aparência ; no lugar de um micropoder sendo exercido sobre os mais ínfimos detalhes, um poder abundante a partir de acessório particulares consagrados como essenciais. Evidentemente, a Alta Costura é uma organização que, por ser burocrática, executa não as tecnologias da obrigação disciplinar, mas os processos inéditos de sedução inaugurando uma nova lógica de poder.

---

<sup>170</sup> Lipovetsky, Gilles. L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

Sedução que aparece em seguida nas técnicas de comercialização dos modelos: apresentando os modelos sobre manequins vivos, organizando desfiles-espetáculos, a Alta Costura ocupa um lugar desde o século XIX, ao lado dos grandes magazines, das passagens parisienses, das exposições universais, uma tática de ponta do comércio moderno fundado sobre a teatralização da mercantilização, do anúncio feérico, da solicitação do desejo. (Tradução nossa.)

Lipovetsky (1987 : 112) afirma, ainda, que a sedução opera pela embriaguez da mudança e pela multiplicação de protótipos e de escolha individual, contribuindo para a grande revolução comercial, que, estimulando a deculpabilização do consumo por estratégias publicitárias de superexposição dos produtos, ilude sobre a liberdade de escolha. Tirânica, a moda dita as regras através de coleções largamente diversificadas, não importando a homogeneidade do conjunto e impulsionando o mito da individualidade, de originalidade e de metamorfose pessoal, do sonho no acordo do efêmero entre o eu íntimo e a aparência exterior.

Inseridas no sistema capitalista, a moda parte das rivalidades de classe e é apresentada como determinante para o proveito e a criação incessantes, produzindo uma obsolescência própria à aceleração do consumo e promovida por uma formação de duas cabeças : econômica e estética (LIPOVESTSKY , 1987 : 117-118). Referenciando-nos à teoria clássica da distinção social, a moda incorporaria a mecânica economicista agregada à dialética sociológica da distinção.

Transcendendo questões relacionadas à distinção Gilles Lipovetsky (1987 : 121) aponta a contribuição da moda como inovação não aleatória, seja do ponto de vista da ruptura com conservadorismo ou das inéncias da demanda social, inclusive no que se refere à primazia da unidade individual sobre o todo coletivo, conforme o direito moderno de liberdade individual que se funda no início do século XX. Ainda, segundo o autor (1987 : 123) :

(...) a Alta Costura : "não é fruto de uma evolução natural e nem uma simples extensão da ordem produtiva das frivolidades" ela é uma "organização individualista-democrática adaptada pela produção da moda aos ideais do indivíduo soberano, como o caso das mulheres (minoria) na ordem política. Por um lado, reconduz à lógica aristocrática secular, com seus emblemas luxuosos, por outro diversifica, conforme as referências ideológicas do individualismo democrático. (Tradução nossa.)

A moda, assim como o próprio Estado, ainda que evoque valores emancipatórios, burocratiza o poder, tanto em relação ao Novo, quanto em relação à soberania coletiva.

Quanto ao papel do costureiro moderno, esse não cessa de lembrar de sua função democrática, de instrumento dos desejos coletivos, diferenciado dos artistas e da vanguarda que proclamaram sua própria independência soberana. A Alta Costura ocultou, conforme sua

essência burocrática, o novo poder de tornar a moda leve, ao mostrar, como nunca, um poder de iniciativa, de direção e de imposição estilística.

Numa segunda fase, marcada pela virada dos anos 1950/1960, a moda não rompe historicamente, ela prolonga e generaliza aquilo que a moda de cem anos instituiu como o mais moderno, ou seja, afirmando-se através de seus espetáculos efêmeros, propaga e prolonga a duração de uma essência que se deseja atemporal. O efêmero é, na verdade, apenas aparente.

Sobre a moda contemporânea, a cenografia é formalizada por um cotidiano idealizado, onde tema de cada *coleção* se desenvolve associando roupa, música, cenários, obras e trabalhos de arte, personalidades, dentre modelos-manequins, estrelas de cinema e tv, do esporte, enfim, tudo o que pode ser remetido ao único, ao que é diferente e distinto.

A moda colabora para tornar vaga a percepção social, em função da ausência de uma única tendência dominante, pois gera confusão e a perda da atenção, segundo Lipovetsky (1987 : 242 ; 261). A contribuição da mídia televisionada também é enorme, ajudando a fomentar a *cultura de massa* e a *cultura da evasão*. Comandadas pela lei de renovação acelerada e de seu sucesso efêmero, de sedução e de diferença marginal dada sua fabricação para o prazer imediato, *a forma moda*, e sua temporalidade, tornou-se o novo ópium do povo, fazendo esquecer a miséria e a monotonia da vida cotidiana e afirmando a nova figura da pseuso-individualidade moderna. Em vez de respeitável público ou participante, mero espectador-consumidor.

Acreditamos que uma das diferenças fundamentais a respeito do efêmero se dá através do modo como ele *está para* o mundo, em relação virtual (imagem) ou real. A confusão ocorre justamente pela edição da realidade, através de seus recortes, superficiais e temporários, de aparência da realidade, em detrimento da experiência da realidade e da vida cotidiana.

O situacionismo alerta para a alienação reinante, que se instala com as facilidades oferecidas pela vida moderna, afirmando que o posicionamento no campo se torna crucial contra a massificação alienante, e que isso somente pode ser possível através da *interação* com o mundo e seus acontecimentos reais.

Evidentemente, a moda, em sua essência, tem um papel central nos modos de vida de cada época, introduzindo não apenas inovações sobre o vestir, mas contribuindo para se

pensar sobre novas relações e situações espaciais e corporais, seja em gestos, condutas e/ ou práticas<sup>171</sup> que acompanham tais evoluções.

## 6.2. O efêmero na contemporaneidade: política, (arte) e (cidade)

Buci-Glucksman (2003:17), ao tratar do efêmero ou do paradoxo da arte - que ela denomina de “imagens-fluxo”<sup>172</sup>-, diz:

(...) se a experiência do efêmero se torna explícita nos anos 1960 (instalações, *in situ*, arte na natureza), não é apenas pela passagem histórica de uma cultura de objetos e de permanências para uma cultura de fluxo e de instabilidades mundializadas que vemos se desenvolver um novo tipo de imagem “pós- efêmera”. (Tradução nossa.)

Se há realmente ruptura em termos dos modos da ação, essa surge como resposta às práticas urbanas, perpassando todas suas esferas, indo da questão da permanência em direção à transitoriedade. O efêmero, talvez, seja um momento de transição necessário a uma revisão histórico-crítica, não apenas apontada para as instabilidades mundializadas, mas também em direção às estabilidades localizadas.

Buci-Glucksman (2003) indica o surgimento de uma “nova modalidade de tempo na época da mundialização, como se esta consciência do efêmero tivesse se tornado a percepção de um social precário e sem projeto, o de um “tempo mundial” marcado por uma “lógica da instantaneidade” e do eterno presente, suscitado pelas novas tecnologias e pela perda do senso ligado à mundialização<sup>173</sup>.

Abordando o efêmero como novo paradigma temporal, Buci-Glucksman (2003: 25) destaca sua tentativa de capturar o incapturável, estética e politicamente:

O efêmero é uma conquista do “momento favorável” dado que a cada dia, cada hora são diferentes, como indica a etimologia (*ephéméros*). O efêmero capta o tempo dentro de fluxos imperceptíveis e o intervalo das coisas, dos seres e do existente. Tudo que está “entre” e pode escapar à presença do presente. Ela implica esta condição a uma estratégia existencial ou política atenta ao imprevisível, como uma estética, mas também uma política, no sentido dado por Hannah Arendt, que tornou a aparência e a visibilidade plurais como condições de um espaço público cada vez mais acósmico<sup>174</sup>. (Tradução nossa.)

A autora diferencia o efêmero sob dois formatos, o melancólico e o positivo, num mesmo paradigma temporal, separando-o do instante. Trata-o como *arte do tempo*, numa

<sup>171</sup> Georges Vigarello, anteriormente citado, é outra de nossas referências, que tem como base nossas experiências na École de Hautes Études en Sciences Sociales e na Biblioteca Nacional francesa.

<sup>172</sup> Referência a Buci-Glucksman, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2003. p. 17. Tradução minha do original em francês.

<sup>173</sup> Tradução nossa.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 25.

abordagem aristotélica, do presente vivido, mas também asiática da “impermanência” (nipo-chinesa), que consiste em acolher, ceder ao tempo, e aceitá-lo tal qual é, imprevisível e associado à compreensão do espaçamento, do intervalo e do vazio, dado que toda passagem de tempo é fugidia e frágil. Ela ainda atribui ao efêmero, não o tempo, mas “sua vibração tornada sensível”<sup>175</sup>.

Distinguir o efêmero como conceito do efêmero como rótulo pode parecer simples. Num mundo pacificado pela riqueza televisiva reinante, a tarefa de contribuir para o pensamento em si, motor da liberdade de escolha, se torna árdua. A concorrência com o espetáculo televisivo banal e com a domesticação dos sentidos e de experiência/diferença no conforto do lar é, basicamente, desleal.

No caso das obras de arte contemporâneas, a abertura para suas novas formas e ampliações, em alguns casos efêmeras, contribuem para a confusão do olhar desatento ou sem rigor, que é incapaz de deter a *diferença* entre ação e fabricação, entre o original e sua reprodução inquestionada, entre a simultaneidade do real e do banal.

Dentre outros conceitos que podem ser associados à obra de arte efêmera temos a *obra aberta* (Umberto Eco : 2003 -1968), a *estética relacional* (BOURRIAUD : 2001), a *estética do efêmero* (BUCI-GLUCKSMAN : 2003) e a *arte contextual* (PAUL A RDENNE: 2004), o *local/global* (ANJOS, 2005), a *teoria como projeto* (BUENO, 2007) tratando daquilo que escapa da coisa em si ou é maior que ela, relacionado ao que ela carrega, não fisicamente, mas interna e externamente, ultrapassando a aparência, em essência, sem modelo e regra fixos, como experiência.

Na cidade e centros urbanos modernos formados no Brasil a partir do início do século XX as noções de coisa e ritmo se cruzam e se contrapõem, evidenciando mudança nas relações que se configuram. A constatação das mudanças em curso se dá pelas transformações físico-materiais, através do surgimento de uma nova paisagem, por novos edifícios, novas escalas, densidades, técnicas construtivas e, consequentemente, por mobilidades e trocas mais ágeis, alterando inclusive os sentidos de espaços públicos e privados e dos corpos aí presentes. O estabelecimento de uma nova ordem das coisas no mundo ressalta sua fixação, ou não, no espaço e no tempo.

A não-fixação ou a apropriação de novas questões acabam por romper o sentido de estabilidade ou tradição que se desejam fixar. Dos acontecimentos que ocorrem neste período

---

<sup>175</sup> Ibidem, p. 26.

de constantes transições, alguns vêm justamente questionar e se opor à mudança das aparências e ao mesmo tempo à manutenção das tradições.

O questionamento, essa arma para não permitir que as coisas estacionem no tempo, é, muitas vezes, tido como baderna ou mesmo intransigência, quando deveria ser compreendida simplesmente como pulsão do pensamento humano sobre coisas e busca por outras formas e opções.

O surgimento de diferentes movimentos e experiências marcam esses momentos de posicionamento e ruptura, ou sua tentativa. São estabelecidos por posicionamentos e ações políticas face à situação social, econômica, cultural, artística, estéticas, nacionalistas, contribuindo para o alargamento do pensamento e para a desnaturalização da construção do olhar e das práticas corporais.

### **6.3. Intervenção efêmera**

Para nós, a *intervenção* encontra-se intrinsecamente relacionada ao valor de uso; valor que existe e se manifesta na *efemeridade* a ela associada, que reitera a não-duração, por “algum tempo”, curto, impreciso e não-limitado. Aquilo que intervém, adentra mais profundamente do que apenas na carne, invade e ocupa a existência.

Assim como há “maneiras e maneiras de se dizer e fazer as coisas”, há também outras maneiras de se ver e compreender as coisas. Compreender as coisas de outro modo permite a construção do sentido da ação, e portanto o alcance de mais liberdade na escolha do que desejamos, individual e coletivamente.

Poeticamente, recorremos a um dos depoimentos realizados para a execução do filme "O Risco – Lucio Costa e a Utopia Moderna", Maria Elisa Costa (1999 : 138-139), arquiteta, filha de Dr. Lucio, a qual indica a "busca de permanências" como encontro entre seres e coisas, entre pensamentos e crenças ao tratar da compreensão de seu pai sobre sua própria obra.

A compreensão buscada por Lucio Costa teria sido alcançada tanto pela apreensão das formas construídas no espaço, que permaneceram ao longo do tempo, quanto pelo esforço de entendimento sobre aquilo que escapa, dizendo respeito à compreensão do pensamento dos homens não apenas em relação à sua época, mas atemporalmente.

Maria Elisa Costa diz : “Eu não acho que haja uma volta ao passado. Eu acho que para ele era tudo simultâneo. Não acho que a relação dele com o tempo fosse voltar. (...) Então eu

não acho que haja uma volta ao passado. É uma busca de permanências. (...) O tempo é um só na cabeça dele.”

Ao tratar a efemeridade como o encontro, como busca de essências, temos uma equação simples, em que o encontro está para a permanência, assim como para o efêmero. Não para um ou para o outro, mas simultâneo, como o entendimento de Maria Elisa sobre o pensamento de seu pai.

O efêmero pode ser pensado não apenas como evento, mas também como advento, como preparo para o planejamento a longo prazo, direcionando ações duradouras. Independente do resultado e/ou da forma, reproduzida ou não, o efêmero como fruto da ação não se trata de mera cópia.

O acontecimento, ocorrendo como idéia, como concepção que se constrói pela experiência, pode ser marcado pelo evento, dada a eventualidade da intervenção, mesmo que sem data para acontecer, sem periodicidade exata. Como o terremoto que se sabe da existência e da possibilidade da ocorrência, mas que não exatamente se prevê com antecedência. Algumas vezes sutis, outras com drásticas consequências, tornando necessária a reconstrução e a reconfiguração de certas paisagens e ambientes.

As mostras de arte, nesse sentido, ao apresentam-se como coletivo de intenções, desejos, representações, como novas ou outras presenças em ação.

No texto da curadora Marisa Flórido sobre a mostra Sobre(A)ssaltos, realizada no âmbito do “Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais” 2001/2003<sup>176</sup>, ocorrida em Belo Horizonte, ao apresentar o trabalho de oito artistas de diversos locais do país que realizam inserções fora do espaço e do circuito institucional da arte, atuando no espaço público da cidade, trata da relação entre a arte contemporânea e os frutos e respostas ao movimento modernista, ou com uma modernidade inconclusa. Cito:

Eles estão pelas ruas, tomado de assalto as cidades por onde passa a mostra. Incorporando a itinerância da mostra em suas reflexões, realizam ações ou intervenções diferenciadas ou efêmeras em cada passagem. Esses trabalhos desdobram-se ainda no interior das galerias, possibilitando um diálogo entre as cidades, e a memória crítica de seu processo.

Com poéticas e cogitações distintas, guardam em comum entre si e as cidades a contaminação e a dispersão dos territórios: a flutuação de fronteiras e significados, entre as categorias artísticas, o autor e o espectador, a arte e a vida. Uma constituição relativa que implica e evidencia a trama de relações na qual esses trabalhos se inserem, engendram e criticam: uma trama de afetos, sistemas e fenômenos exteriores ao universo soberano e autônomo da arte moderna, às condições abstratas e ideais de espaço e de tempo que esta reivindicava. Tomando de assalto o que permanecera às margens de seu universo auto-referente, invadem-se

---

<sup>176</sup> Projeto de fomento e pesquisa em *artes visuais*, do Instituto Cultural Itaú.

pelas alteridades, deslocam-se para os espaços do mundo, realizam-se na circunstância e nos encontros fortuitos. A exposição, efetuando-se na duração de sua experiência, é um acontecimento que inclui o imprevisível, com portos, destinos e horizonte incertos.

A exposição como um acontecimento e não como evento que inclui o imprevisível, evidencia o confronto na relação entre a autonomia disciplinar e as relações disciplinares, muitas vezes compreendidas como indisciplinares. Essa indisciplina pode ser pensada não no sentido de não se submeter à disciplina, mas como um movimento de liberdade recriando o entendimento da ordem.

### **PARTE 3: ESPAÇO-TEMPO**

## **7. Entre (arte) e (cidade)**

Para Milton Santos (1996) o espaço é conformado pela indissociabilidade entre objetos, fluxos e ações. A (cidade), a partir desse entendimento, será citada como totalidade e, não, por seus segmentos internos. O recorte quando adotado articula-se ao espaço que, para além de moderno, incorpora a singularidade da (arte), também compreendida pela indissociabilidade entre objetos, fluxos e ações e, assim, através do espaço. Procuraremos nos ater, na reflexão apresentada a seguir, na relação (entre) esses dois espaços.

Se há uma lacuna entre (arte) e (cidade), entendemos ser adequado analisá-la do ponto de vista do *lugar*, que ao encontrar-se ora vazio, não de conteúdos talvez, mas de sentidos, permite ser ocupado.

Se a (cidade) como espaço é configurado pela articulação de objetos, fluxos e ações, a arquitetura e urbanismo, enquanto disciplina (ainda que dupla) insere-se nesta configuração, obviamente não como objeto único, mas, como produto técnico-informacional, o que permite que (arte) e (cidade) sejam tratadas como conjunção de *obras*, cujos sentidos contêm e estão contidos.

Refletir (arte) e (cidade), exige a citação de amplas transformações ocorridas em distintas épocas (VELHO, 1977). Historicamente, esta articulação, tratada por Alberti em “*De re aedificatoria*” e retomada por Argan (1993), diz da *arte como atividade tipicamente urbana*, remetendo-nos à reflexão histórica da produção da cidade como *artefacto*. Diz, assim, da arte como fato histórico intrinsecamente vinculado à compreensão da cidade.

Ao delimitar as articulações entre (arte) e (cidade) tratadas nesta tese, procuramos enfatizar os princípios artísticos como instrumentos do estabelecimento físico e simbólico da arquitetura e, em alguns casos, do espaço urbano, buscando reconhecer características inerentes à contemporaneidade, e sempre que possível fugir das generalizações e apontar permanências e transitoriedades, teorias e práticas, formas e conteúdos iluminados por alguns conceitos.

A articulação entre (arte) e (cidade) na produção histórica do espaço urbano foi compreendida ao longo do tempo como inerente à arquitetura, por diversas qualidades formais e materiais, e por corresponder à imagem visível da experiência urbana como apresentam Aldo Rossi em *A Arquitetura da Cidade*<sup>177</sup> e Kevin Lynch em a *Imagen da Cidade*<sup>178</sup>, na década de 60.

---

<sup>177</sup>Publicado originalmente na Itália, em 1966.

Dando seqüência à concepção da vanguarda arquitetônica modernista de que "a forma segue a função", Rossi trata de aspectos da forma, sem, no entanto, ressaltar a função, ou melhor, a vida social e cultural que esta abriga, concebendo a cidade como conjunto de arquiteturas e como *coisa humana por excelência*.

A arquitetura do século XX foi constantemente recriada: *construtivista, modernista, móvel, metabolista, deconstrutivista*. Assim como a (arte), atravessou questões concernentes ao seu campo disciplinar, tais como: tipologia, significação, mobilidade, expressão tectônica, paisagem, história, teoria e contexto, chegando a fins do século XX e início do século XXI, mesmo que através de debates à margem, a tocar outros campos e problemáticas como: o sublime, o prazer, o feminismo, o gênero e o corpo, em sua relação com o espaço urbano (NASBITT: 2006).

Citando o movimento desconstrutivista<sup>179</sup>, recordamos que é nos anos 1970 que surge o termo desconstrução, forjado por Jacques Derrida, em referência à estrutura ou à arquitetura tradicional:

Abolido a distinção tradicional entre estilo e conteúdo de um texto, assim como as barreiras entre texto e contexto, (a desconstrução) rejeita os métodos ocidentais de análise, de explicação, de leitura e interpretação por sua ideologia impregnada de logocentrismo. Aplicada às obras artísticas por teóricos pós-modernos e feministas da arte, ele apreende a prática artística não como conceito ou objeto, mas como uma totalidade onde os elementos têm sentido apenas em suas relações, de uns com os outros. Ele procura analisar os fundamentos da construção das obras, decompondo os elementos que a estruturam, abrindo assim a uma multiplicidade de interpretações. Interroga o **contexto** no qual a obra foi criada, a quem se dirige e as modalidades de sua “mostraçāo”. Essa desconstrução estrutural dos componentes permite um deslocamento da função, do uso e da significação da obra. (...) Influenciou todos os sistemas de representação e as teorias da linguagem. (1979)

São assim acionados princípios *superpostos*, que extrapolam as fronteiras disciplinares e, até mesmo rompem com a noção de autonomia disciplinar, superando o conceito de campo delimitado, e recorrendo às noções de ilimitado, totalidade e multiplicidade; sem, no entanto, desconsiderar o sentido e o contexto da obra.

Desde os tratados arquitetônicos e as tentativas de delimitação do corpo teórico e de suas práticas têm sido feitas sem avanços muitos significativos, sobretudo desde a tríade definida por Vitrúvio: firmeza ou durabilidade; comodidade ou utilidade e beleza ou prazer – *firmitas, utilitas, venustas* (variando dependendo da tradução que se faça).

<sup>178</sup> Publicado originalmente nos Estados Unidos da América, em 1960, pelo Massachusetts Institute of Technology.

<sup>179</sup> Apenas situando: Peter Eisenman é um dos arquitetos considerados desconstrutivista.

Como afirma Kate Nasbitt (2006: 18), esses princípios têm se mostrado de difícil substituição ou superação, ainda que, de acordo com determinadas contestações pós-modernas, esqueçam o mito e o verdadeiro conhecimento, voltando-se exclusivamente para o controle eficiente e gerando a redução da teoria à condição de *ciência aplicada*.

De fato, não apenas a produção e o debate teóricos da disciplina crescem lentamente, como também o seu ensino e pesquisa - ao menos no Brasil - são classificadas na área das ciências sociais aplicadas.

Se há, portanto, alguma *ampliação do campo* e, logo, das problemáticas tratadas pela arquitetura e urbanismo, os debates que a alimentam surgem como crítica realizada – a crítica como projeto<sup>180</sup> - pelos próprios arquitetos. O caráter pouco contundente dessa crítica evidencia-se pelo seu afastamento do campo disciplinar e por sua dedicação privilegiada àquilo que envolve a arquitetura: as *condições existentes*, ou seja, uma busca totalizante e não totalizadora.

Nasbitt (2006: 26) associa o crescimento da produção teórica à desaceleração da produção arquitetônica, ao descompasso entre o aumento da atividade editorial, no caso norte-americano, à queda da produção decorrente da crise energética e do embargo do petróleo de 1973, e à subsequente recessão da indústria civil ao longo das décadas de 1980 e 1990. As características desse período aumentaram, consideravelmente, o interesse dos arquitetos pela elaboração de textos e projetos teóricos.

A seguir as discussões sobre a ampliação do campo e do posicionamento de disciplinas artísticas quanto as suas fronteiras, oferecidos por debates que encaminhados nessas direções contribuem para o alargamento de certas relações e sentidos referentes à (arte) e consequentemente à (cidade).

## 7.1. Espaços e sentidos: da (arte) em direção à arquitetura

A ruptura de limites na (arte) surgida na discussão do *campo ampliado* é apresentada por Rosalind Krauss<sup>181</sup> (1984) no texto *A escultura no campo ampliado*, trata não apenas da escultura, mas também das fronteiras disciplinares que tangem a paisagem, a arquitetura e consequentemente a cidade. A autora aborda a escultura através da ampliação de seu campo,

---

<sup>180</sup> Vide Teoria como projeto, escrito por Guilherme Bueno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

<sup>181</sup> Tradução de Elizabeth Carbone Baez, publicado na Revista Gávea nº1, originalmente de *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1984, com o título original: *Sculpture in the Expanded Field*.

com apoio na problematização de um conjunto de oposições paisagem x não-paisagem, arquitetura x não-arquitetura.

Krauss cita artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Lewitt e Bruce Nauman, que *exploraram*, quase que simultaneamente, as fronteiras da escultura na década de 1960, nos Estados Unidos, assim como a *condição* do momento, as *práticas* de cada artista, e seus *meios de expressão*:

Os primeiros artistas que exploraram as possibilidades da **arquitetura** mais **não-arquitetura** foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em todas essas **estruturas axiomáticas** existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, às vezes através do desenho ou, como nos trabalhos recentes de Morris, através do uso do espelho. Da mesma forma que a categoria do **local demarcado**, a fotografia pode ser usada para esta finalidade; penso aqui nos corredores de vídeos de Nauman. No entanto, qualquer que seja o meio de expressão empregado, a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural – as condições abstratas de abertura e closura – na realidade de um espaço dado. (Krauss, 1984: 92) (Grifos da autora)

A intervenção aparece, portanto, a partir do mapeamento da experiência do espaço arquitetônico – sendo o edifício um fragmento de um todo maior – em articulação com espacialidades não-arquitetônicas, como, por exemplo, a *paisagem* natural. Os meios de expressão – desde então contemporâneos - exploram fronteiras disciplinares, trazendo para o discurso sobre - e da - (arte) a interpretação e a representação das condições do espaço real. Cabe lembrar que, essa *exploração* de fronteiras em curso nos Estados Unidos, desde o pós-guerra, alcançou grande difusão através de exposições e publicações.



Figura 18 Walking a Line in Peru, Projeto de Richard Long, 1972. A fotografia, na arte contemporânea pode servir tanto como instrumento de representação, de mapeamento quanto ser a própria obra de arte (conceitual).

O entendimento da (arte), ao ser ampliado para outras fronteiras disciplinares, engloba o espaço arquitetônico e as condições da vida urbana, segundo Krauss, envolvendo novos procedimentos artísticos, trazendo o debate da criação para o campo da experiência e da experimentação e afirmando a possibilidade de nos *situarmos* através da *incorporação* e da *participação* na e da(o) *obra* / trabalho.

Segundo a autora, a experimentação e a participação fazem parte da problemática pós-moderna da (arte). Citando artistas envolvidos nestas experiências, e que conceberam a ampliação do campo da (arte), afirma:

(...) assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo.

Ao tratar a ampliação do campo da (arte) como fruto das *condições* criadas pelo pós-guerra, Krauss reconhece a ruptura pós-moderna como um *novo conjunto de possibilidades*. A ruptura pós-moderna ao incluir a incorporação de questões fundamentais da arquitetura pela escultura marcaria, ao menos na crítica de arte, uma potencial abertura para outras conjunções possíveis.

A arquitetura, ao ter seu *lugar* marcado, estabelece diferentes relações com o *contexto*, tanto no que concerne a sua leitura, como no que se refere às condições de desenvolvimento de novos projetos. Esse papel de marco encontra-se relacionado à lógica do monumento (KRAUSS, 1984:88), que também comparece na escultura:

As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.

Para Krauss (1984: 89-90) a lógica monumental não é imutável. A sua relativização ocorreu gradativamente, através do que a autora denomina de condição negativa, ou lógica inversa e, ainda, de uma combinação de exclusões e ausência de um local ou abrigo fixo para projetos escultóricos. Esta condição negativa define, para a autora, o limite da categoria modernista *escultura*, fundada na oposição rigorosa entre o construído e o não construído, entre o cultural e o natural.

A partir do final da década de 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de

exclusão. Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a **não-arquitetura** é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo **paisagem**, e **não-paisagem** é simplesmente **arquitetura**. (Grifos da autora)

A exploração de limites inclui, necessariamente, a pesquisa de mediações e linguagens e a consideração de rationalidades alternativas. Nesta direção, é interessante observar como a lógica matemática trazida para outros campos disciplinares vai além de categorias como limite, sentido, posição e polaridade, como afirma Badiou (1996).

As idéias de *campo ampliado* e de *situação* aparecem mais claramente quando conseguimos *nos situar dentro desta expansão* (KRAUSS,1984:91). Quando isso acontece, ganha-se *permissão*, segundo a autora, para pensar outras formas, que incluem *possibilidades estruturadas de formas diferentes*<sup>182</sup>. Segue o diagrama elaborado:

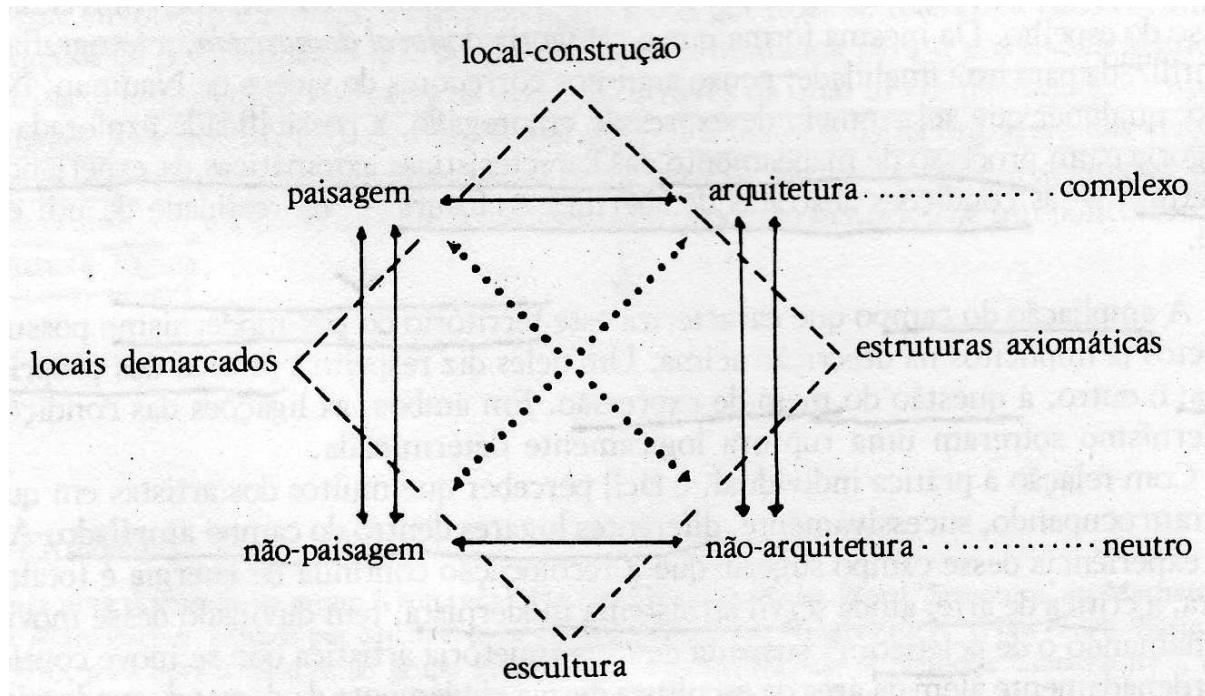


Figura 9: Diagrama sobre a escultura no campo ampliado desenvolvido por Rosalind Krauss, década de 1980.

O diagrama orienta a compreensão de transformações em curso em (arte) e (cidade) na medida em que permite apreender sentidos da ação através de um percurso criado pelas *ampliações escultóricas*.

<sup>182</sup> O itálico da transcrição do texto de Krauss enfatiza a referência a Bourdieu em relação às estruturas estruradas e estruturantes, assim como a de campo. Vide O Poder Simbólico, 2002, anteriormente citado.

Richard Serra, um dos artistas citados por Krauss, reflete a relação de seu trabalho com o espaço arquitetônico em um texto de 1987<sup>183</sup> (p. 69-70), denominando algumas de suas instalações de desenhos negros como *experiências esculturais*. Afirma, nesse texto, ser impossível, mesmo através de analogias representarem uma linguagem espacial. O espaço envolve a experimentação e, assim, o reconhecimento dos limites de seus substitutos formais.

Os desenhos tornam o espectador cônscio de sua movimentação física numa galeria ou museu, da existência de seis planos delimitando a sala. Ao criar uma disjunção na entidade arquitetônica, o desenho, traz à atenção crítica do observador as características formais e funcionais da arquitetura. É essa experiência, presumo, que é vista como uma experiência escultural.

Afirma, ainda, que, ao se negar o novo no desenvolvimento da (arte), nega-se a possibilidade de experimentar o novo. Em relação às suas instalações – uma delas realizada no Centro Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 1997 -, afirma que rejeitam definições estáticas, acomodadas em planos estabelecidos pelas paredes, ou em ilusões criadas pela tridimensionalidade: “(...) Não se entregam com facilidade a análises e categorizações; elas negam as definições tradicionais”.

Assim como Richard Serra, outros artistas defendem o uso da categoria *instalação* na nomeação/ reflexão de alguns trabalhos de arte. Já outros aceitam a categoria *intervenção*, que também nega classificações estabelecidas no campo da (arte).

Além de instalação e intervenção, há ainda “interferência”, como outra categoria classificatória, utilizada recorrentemente nos meios artísticos, para expressar a ação que, como o próprio nome sugere, modifica sentidos de formas pré-existentes. Ambas, intervenção e interferência, ocorrem *in situ* – no lugar - e como ações de urgência.

### 7.1.1. Sobre ambiente, instalação, interferência e intervenção.

Paulo Sergio Duarte (2003: 159), ao tratar da obra do artista Carlos Vergara e de suas intervenções no espaço urbano, faz referência à *mutação-adaptação* de categorias utilizadas na (arte), ao longo do tempo:

Em 1968, **Berço Esplêndido** era um ambiente<sup>184</sup>. O termo “instalação” só foi incorporado no vocabulário da arte na década de 1980. Antes **installation**, em inglês, queria dizer o mesmo que **accrochage**, em francês: simplesmente montar

<sup>183</sup> Texto publicado no catálogo referente à exposição do artista, no Centro Helio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 1997-1998.

<sup>184</sup> Op cit. 56

uma exposição – pendurar quadros na parede ou distribuir esculturas numa galeria. Em 1976, a Bienal de Veneza já dedicava toda uma seção ao **Ambiente** (Environment). Eram as instalações – ainda sem um nome mais apropriado – que conquistavam seu lugar no sistema de arte. Quando Vergara realizou seu primeiro “ambiente”, essa investigação estava em curso no Brasil com as obras de elaborada reflexão estética de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e na Nova Figuração, por Nelson Leirner.

O autor historiciza o uso de diferentes categorias que orientam a leitura/compreensão da experimentação na (arte) sem pretender ter alcançado o esclarecimento completo dos seus limites e diferenças.

Mario Pedrosa (1966: 147), como dito anteriormente, também se refere à obra de Helio Oiticica (HO) como arte ambiental, arte pós-moderna:

(...) Houve como a necessidade da descoberta de estruturas primordiais do que chamo “obra”, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas ordens ambientais, o que poderia chamar de “objetos”. Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas promordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens objetivas, ou seimplesmente à criação de objetos, objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando reáizes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial.

A questão colocada por HO e trazida à tona por Pedrosa tem relação direta com uma arte que comporta a existência. A criação de ambientes diz da dimensão sensorial do indivíduo, mas também da dimensão política do coletivo.

A noção de ambiente, presente em teorizações urbanísticas na década de 1960, como as discussões apresentadas por Kevin Lynch e Christoph Alexander, teriam sido desenvolvidas, com os seguintes sentidos segundo Argan<sup>185</sup> (2005: 215-216): ecológico e estruturalista. Numa superação da visão racionalista que implicava a relação entre *ego* e natureza, os sentidos ecológico e estruturalista de ambiente Argan afirma que poderiam condicionar o espaço, mas não projetá-lo ou estruturá-lo.

Certamente há todo um cruzamento de pensamento sobre o ambiente (*environment*) da qual a (arte) incorpora essa noção, por não projetar ou condicionar o espaço da (arte) ou da (cidade) e, sim talvez, ambientaliza-lo, sugerindo outras percepções e configurações a esse respeito.

---

<sup>185</sup> Urbanismo, espaço e ambiente é o título do texto escrito por Argan em 1969, publicado, na terceira parte - *Crise da arte, crise do objeto, crise da cidade* – de História da Arte como História da Cidade.

Há uma divergência gerada pelo sentido de ambiente, segundo Argan, que negaria o projeto como *intervenção* no processo histórico da sociedade e negaria também o desenvolvimento histórico da sociedade, em seu progresso biológico ou tecnológico.

A sociedade mudaria continuamente, mas segundo um programa já implícito na estrutura, no seu princípio de agregação. O projeto não é e nem poderia ser uma intervenção exterior, com a finalidade de orientar axiologicamente, um dinamismo que não é mais do que a função vital do organismo social. Mais ainda do que programa, portanto, segundo Alexander, o projeto é diagrama, verificação da regularidade de um processo ou descrição do processo em termos matemáticos.

A demonstração, brilhante, de Argan (2005: 218-219), a respeito dessa tentativa de superação do projeto em relação ao espaço, em especial da parte de Christopher Alexander, no sentido espacial atribuído ao ambiente, de remover a axialidade histórica da pesquisa urbanística, é afirmativa, no sentido de legitimidade e de necessidade, mas desde que no âmbito de um realismo político.

Remover a axialidade ideológica da pesquisa urbanística é, sem dúvida, legítimo e necessário, contanto que no âmbito de um realismo político pelo qual a revolução social não deva ser realizada e não se realize mais por delegação a uma categoria de especialistas, nem por reflexo do dinamismo ambiental, mas se leve a cabo no campo político, emprenhando as forças mais diretamente interessadas e elaborando suas estratégias intransferíveis. Não é preciso demonstrar que o ambiente da sociedade de consumo é opressivo e repressivo: já o está em nossa amarga, alienante experiência cotidiana. Resta, porém, demonstrar que a transformação do ambiente urbano em ambiente tecnológico elimina qualquer causa de contradição e o constitui automaticamente como o mais conforme com a condição psicológica do homem do nosso tempo - , não tendo sido ainda demonstrado – que o verdadeiro e único modelo da existência humana é, hoje, uma existência rigidamente condicionada e normalizada pela tecnologia.

Nesse sentido, a condição da realidade da sociedade de consumo deveria ser, nesse sentido, política, realizada através do campo disciplinar e não por uma única categoria de especialistas ou individualmente; e também deveria ser mediada pela ação e não por reflexão à dinamização ambiental.

Sem negar ou esquecer completamente a idealização de *ambiente* com sentido contrário ao da *intervenção* como projeto, pretendíamos, inicialmente, associar o ambiente, a instalação, a intervenção e a interferência a determinados contextos e usos, aproximando (arte) e (cidade), mas, percebemos a fragilidade desse caminho analítico decorrente da ausência de fronteiras rígidas entre tipos de experimentação da (arte) e a própria contradição entre aquela noção de ambiente, defendida por Alexander, e a encontrada no trabalho de alguns artistas.

Talvez, o próprio abandono da noção de ambiente pelos artistas, e mesmo críticos, indique a inadequação do termo às questões colocadas por trabalho de arte de teor político.

Ainda assim, indicamos abaixo os lugares onde três, dos quatro tipos (a instalação, a intervenção e a interferência) podem ocorrer:

1. intra-muros, ou seja, em espaços fechados, mesmo que estes não sejam *Museus* ou galerias;
2. no espaço público;
3. nos limites pouco rígidos de um espaço privado, ou seja, em espaços semi-públicos;
4. em *suportes-superfícies* tradicionais mas de *modo* não tradicional;

Ousando, mesmo assim, preservar diferenças entre categorias/experiências em (arte), podemos dizer que, numa relação espacial mais introspectiva, (dentro) acontece, na maioria das vezes, a instalação. Numa relação espacial mais abrangente, *fora* acontece a intervenção, ou seja no intervalo, no espaço *entre*. Já a interferência, independe da escala – incluindo o pequeno objeto e a escala urbana (edificação, rua, bairro, zona). No caso do item 4, esta reflexão adentraria ainda questões relativas ao desenho, à pintura e à fotografia (de qualquer dimensão).

Outra questão que nos parece pertinente, seria a reflexão da experimentação que se refere à relação proponente (agente) – proposição (ação). Trata-se de uma intervenção/interferência/instalação decorrente de estímulos institucionais ou de uma ação autônoma, individual ou coletiva.

Essa questão tem origem na exposição feita por Glória Ferreira<sup>186</sup> no “Seminário Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos” – por nós organizado, apresentado adiante como parte de nosso estudo de caso -, em 2006. Nessa fala, Glória Ferreira referiu-se à *intervenção* como *ação* do Estado ou de teor político. Tal posição aparece, também, ao situar a crítica e o circuito de arte, no Brasil (FERREIRA, 2006: 25-26):

A questão do circuito da arte, guardando sempre suas intrínsecas relações com a destinação e inscrição da arte no mundo, remete às políticas culturais e, no caso brasileiro, à descontinuidade que caracteriza a política do Estado, em geral

---

<sup>186</sup> Glória Ferreira doutora em História da Arte pela Sorbonne, é professora colaboradora da Escola de Belas Artes/ UFRJ e faz parte do Corpo Docente do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Crítica de Arte e Curadora independente, entre suas curadorias destacam-se Trilogias. Nelson Felix (2005). Situações Arte Brasileira Anos 70 (2000); Ecco. Artistas italianos por artistas brasileiros (1999); Helio Oiticica e a Cena Americana (1998); Luciano Fabro (1997); Amilcar de Castro, Retrospectiva (1989); Helio Oiticica e Lygia Clark (1986). Diretora da coleção Arte+ publicada pela Jorge Zahar Editor.

casuística e marcada pela mistura do público com o privado, que fazem as classes dominantes e seus representantes políticos.

Também Ronald Duarte, um dos artistas convidados desse evento, questionou o uso do termo intervenção ao invés de interferência urbana, no tratamento do efêmero.

Entretanto, independente da linha reflexiva adotada, a *ação-intervenção* destaca a figura do participante, que se desloca pelo espaço, *em situação*, experimentando os novos nexos entre (arte) e (cidade). O tempo-espacó dessa experiência cotidiana constitui-se agora, num elemento irrecusável da obra.

## 7.2. Espaços e sentidos: da arquitetura em direção à (arte)

Os principais paradigmas que modelam a teoria arquitetônica contemporânea, segundo a crítica de arquitetura Kate Nasbitt (2006) foram importados de outros ramos do conhecimento e definidos com o advento do pós-modernismo: a fenomenologia, a estética, a teoria lingüística (semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo), o marxismo e o feminismo.

A ampliação do campo arquitetônico inicia-se, portanto, pela teorização da contemporaneidade, tendo como instrumentos difusores a multiplicação de publicações dedicadas à teoria arquitetônica, à renovação conceitual, aos centros de estudos especializados e às exposições: “O pós-modernismo se caracteriza, em geral, pela proliferação de paradigmas teóricos ou de enquadramentos ideológicos, que estruturaram os debates temáticos (NASBITT, 2006: 31).

Se, por um lado, há a proliferação de orientações teóricas - no campo disciplinar artístico, no qual inclui-se também a arquitetura e o urbanismo, a partir da década de 1960 -, por outro são reforçadores dos enquadramentos ideológicos da criação, o que contribui em muito para a estigmatização e o esvaziamento da essência do fenômeno arquitetônico.

Karel Kosik (1995:15) afirma que a *essência* manifesta-se no fenômeno, mas de modo inadequado, parcial ou apenas sob certos ângulos. Assim, a leitura instrumental do “fenômeno cultural” pode estimular a rotulação de coisas e fatos que o transcendem. No caso da arquitetura e das artes, coisas e fatos acabam sendo, não raramente, absorvidos na aparência dos contextos em que se inscrevem , favorecendo o senso comum.

Paola Berenstein Jacques (2001: 11-12), ao estabelecer uma relação entre arquitetura e não-arquitetura, parte do pressuposto estético para distingui-las :

A decisão pela abordagem da estética pode ser justificada por uma constatação bastante simples : a estética sempre foi, desde seu surgimento como disciplina, um caminho paralelo, uma alternativa ao racionalismo. Não importa que tenha sido considerada – e ainda hoje o é – como faculdade lógica de conhecimento inferior ; o que vale é o saber que ela nos pode trazer. É o que nos ensina Marc Jimenez :

"Baumgarten a chamou de **logica facultatis cognoscitivae inferioris**. Filosofia das graças e das musas, ela não saberia rivalizar com a razão, mas traz um saber análogo àquele da razão. É a ciência do conhecimento e da representação sensíveis que ganha doravante o nome de Estética".

Ora, a distinção mais recorrente entre a arquitetura erudita e a dita arquitetura vernácula é exatamente de ordem estética. A arquitetura como arte de construir, assim como em Vitruvio, distingue-se da mera construção por seu caráter estético.

Esse pressuposto do estético como inferior à ordem racional, serve à autora, como um fio condutor que liga a favela – (não-cidade) - à arte de Helio Oiticica. Enfatiza, no entanto, que não se trata de considerar a favela como arte, mas como reserva de arte :

Não consideramos as favelas como arte, mas como reserva de arte, como potencial artístico que somente o artista pode tornar visível. Por intermédio do artista-revelador é possível, então evocar uma estética da arquitetura vernácula, no nosso caso, uma estética das favelas. Tal evocação, por si só, ajuda a desordenar um pouco algumas de nossas certezas como arquitetos: deixaríamos de ter o monopólio estético da arquitetura, seu controle total. Conceder um **status** estético à favela, além de nos ajudar a entender melhor o seu dispositivo espacial próprio, pode também contribuir para pôr em xeque alguns antigos (pré)conceitos da própria arquitetura erudita como disciplina e prática profissional. (Grifos originais do texto) (2001 : 12)

A proposição de Paola Berenstein Jacques nos parece uma bela provocação, em especial sobre a predominância das favelas em nossas atuais cidades e condições brasileiras. Rever parâmetros estéticos auxilia em muito na consideração sobre a diferença, desde que garantidas outras noções essências da arquitetura: salubridade, ventilação e iluminação. No que tange a favelas e intervenções, caberia ressaltar essas noções e não perde-las de vista.

Quanto à questão formal e essencialmente estética, para fugir de padrões hegemônicos e hegemônizantes, como dissemos anteriormente, basta visitarmos outras paragens para encontrarmos congruências e semelhanças formais e estruturais – como exemplo, a região mediterrânea.

Aldo Rossi (1996: 136) ao tratar do obsoleto, o considera como área de reserva de cidade, relacionado à perda de uso e valores de certas zonas: "Podemos definir a obsolescência como a sobrevivência de um grupo de edifícios, como **ilhas em relação ao desenvolvimento geral, que são também grandes áreas de reserva**". (Grifo nosso)

A partir da reflexão de Rossi, retomamos a de Berenstein Jacques, em consideração à relação arquitetura e não-arquitetura, e, retomamos também, os possíveis conflitos ideológicos gerados por desconfianças quanto à autonomia disciplinar e ao que se refere aos atributos

estéticos. Acrescentamos a essa reflexão sobre atributos estéticos e autonomia disciplinar novas inter-relações surgidas por debates críticos em relação à fronteira existente (entre) (arte) e (cidade), correspondente, em certa medida, à arquitetura.

Assim, apresentamos quatro conceitos que podem servir para se realizar uma infinidade de leituras a respeito da fronteira, não apenas como obstáculo, mas como possibilidade: *situação-limite*<sup>187</sup>; *fronteiras móveis*<sup>188</sup>; (arte) *em trânsito*<sup>189</sup>; *espaço-movimento*.

Seria difícil fazer uma distinção precisa entre cada um desses conceitos, já que híbridos, ou avaliar até que ponto tratam de coisas semelhantes. O que nos interessa nessas leituras é que talvez tenha chegado o momento de a *arte-ação*, sugerida por Mario de Andrade, deixar de ser apenas uma sugestão teórica e ser colocada em prática, não apenas como (arte) e (cidade), mas como *obra*.

Numa primeira aproximação, no sentido da arquitetura em direção à arte, dizemos da sobreposição e/ou superposição de práticas arquitetônicas e artísticas. Nesse sentido, estariam as participações artísticas em obras arquitetônicas ou construções.

### 7.2.1 Das práticas, sobre e superpostas

Agnaldo Farias<sup>190</sup>, em entrevista recente publicada em revista especializada, aborda a relação arte-arquitetura e sua discussão no Brasil, destacando o difícil diálogo entre as disciplinas, especialmente no sentido arquitetura-arte (2008: 9). Farias aponta obstáculos ao aprofundamento do diálogo no que diz respeito a problemáticas coincidentes, e, sobretudo, em relação à intervenção ou à participação artística em obras arquitetônicas.

Assim sendo, sobre o conjunto da obra de Athos Bulcão como referência, na reflexão das relações entre arte e arquitetura, Farias (1998: 31) afirma sua importância no Brasil e no exterior por incluir decisões e soluções de projeto compartilhadas com arquitetos como Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima (Lelé), e não apenas em murais. Trata-se, de fato de painéis e elementos arquitetônicos, ainda que não reconhecidos como tais.

<sup>187</sup> Vide *Situações-limite*, texto de autoria de Paulo Venâncio Filho, de 1989, publicado em Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas, pela Funarte, em 2006

<sup>188</sup> Vide *Fronteiras Móveis*, texto de autoria de Marisa Flórido, 2005, publicado em Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas, pela Funarte, em 2006

<sup>189</sup> Vide *Arte em trânsito*, texto de autoria de Moacir dos Anjos de 1999 publicado em Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas, pela Funarte, em 2006, e *Local x Global: Arte em trânsito*, publicado na coleção Arte+, da Jorge Zahar Editores, ambos organizados por Glória Ferreira.

<sup>190</sup> Arquiteto e crítico de arte brasileiro.

Essa ausência de reconhecimento corresponde à classificação de sua obra, durante muitos anos, como *arte aplicada* – categoria secundária. Tal classificação desconhece o trabalho conjunto de artistas e arquitetos. Com essa limitação, o mural é entendido de modo semelhante a uma escultura, em seu sentido tradicional (FARIAS, 1998: 31).

O artista brasileiro Carlos Vergara desenvolveu durante as décadas de 1970 e 1980 - num ateliê coletivo, que mais tarde se tornaria o escritório “Flacksman, Pini e Vergara Arquitetura e Arte” -, projetos arquitetônicos que assumiam a (arte) como pré-requisito, concebendo painéis para lojas, bancos e edifícios públicos.

Entre os trabalhos mais importantes, destacam-se os painéis realizados para as lojas da Varig em Paris e Cidade do México (1971); Nova York e Miami (1972); Madri, Montreal, Genebra e Johanesburgo (1973), Tóquio (1974).

Buscando criar uma atmosfera brasileira para estes trabalhos arquitetônicos, começa a utilizar materiais e técnicas do artesanato popular, como a cerâmica e os trabalhos com areias coloridas em garrafas, no interior do Ceará  
(...)

Em 1971, recebe, com os arquitetos Guilherme Nunes e Carlos Pini, o prêmio Affonso Eduardo Reidy, da Premiação Anual IAB/ GB, pelos projetos das lojas Varig de Paris e São Paulo.

(...) Ainda em 1972 ganha com o arquiteto Marcos Vasconcellos, o Prêmio Henrique Mindlin do IAB/ RJ, pelo projeto de uma capela, da qual Vergara idealiza os vitrais.  
(DUARTE, 2003:206-207)

A diluição de normas historicamente estabelecidas pela academia e o desfazer de regras antes consensuais, nas palavras do crítico de arte Paulo Sergio Duarte<sup>191</sup> (2003: 106), situariam a obra de arte em contextos antes impensáveis, e, no caso de Vergara, numa estética definida como contraditoriamente produtiva: “(...) deixa em aberto um campo produtivo a ser explorado pelo artista que nele sabe se posicionar: em Vergara o procedimento era híbrido, meio industrial quando moldava chapa de acrílico na fórmula previamente fabricada, meio artesanal quando olhamos a imagem (...)”

Dizemos que o processo da produção de Vergara, para além de híbrido seja múltiplo, aberto, em constante inquietação. Muda-se de procedimento em relação às questões que se colocam, e a técnica, então, torna-se a evidência mais imediata, oferecida justamente pela imagem, dos dizeres de Duarte.

---

<sup>191</sup> Duarte, Paulo Sergio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro, 2003. Publicado por ocasião da exposição retrospectiva do artista Carlos Vergara, em 2003, realizada primeiramente em Porto Alegre, no Santander Cultural, e posteriormente no Centro Tomie Othake, em São Paulo.

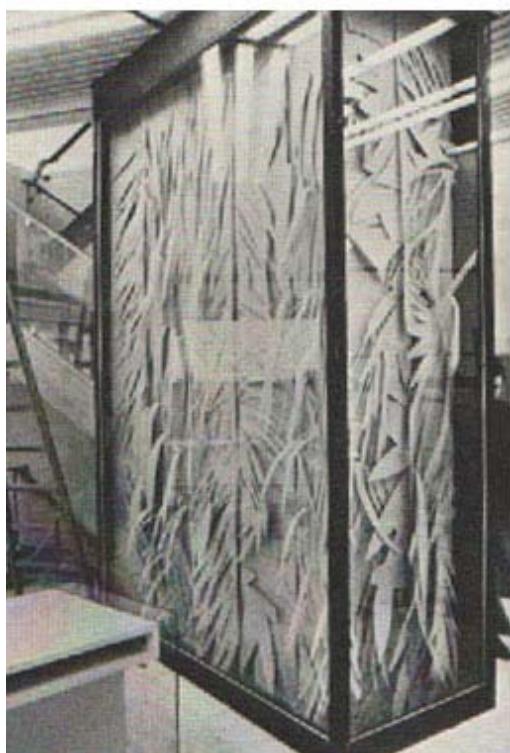
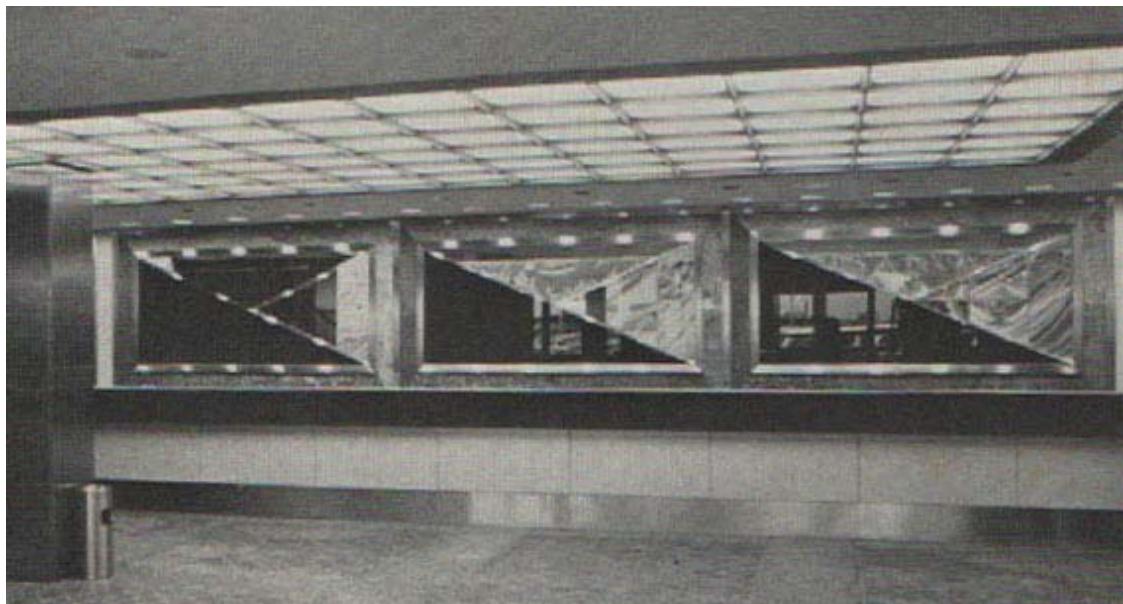


Figura 21 Painéis para as lojas da Varig, (Terminal em Nova York, 1974- acima-, agência México, 1971 - abaixo e a direita – e agência Paris, 1972 – esquerda), autoria e fotos de Carlos Vergara.

De modo similar ao que ocorre com a obra de Athos Bulcão, a de Vergara, no que concerne às participações arquitetônicas, permanece pouco conhecida e ainda carente de pesquisa. A diversidade das linguagens e abordagens desenvolvidas pelo artista também foge a padrões, às classificações mais comuns e, logo, a rótulos.



Figura 22 Painel de concreto, de Athos Bulcão, 1966. Parede externa do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília.

A redução dos sentidos da participação artística na arquitetura não se restringe ao monumento arquitetônico, incluindo os projetos urbanos:

A história urbana mostra que às transformações de ordem econômica e social se seguem a adequação das estruturas, das formas e das imagens das cidades. Depois da industrialização/urbanização a cidade transformou-se radicalmente, adequando-se à nova condição de centro de produção material. Atualmente, na economia pós-industrial, novas transformações estão em curso: a produção não material obriga, mais uma vez as cidades a se renovarem. (FESSLER VAZ, 2004).

As novas transformações em curso, ainda indefinidas, abertas e em fase de experimentação, vêm possibilitando a descoberta de outros *modos de intervenção*, desde os que alteram ou modificam formas materiais ou físicas da cidade, expressivos de projetos que visam à longa duração, até os temporários ou efêmeros.

Esses modos de intervenção não dizem apenas respeito às formas, aspectos ou à sua duração. Incluem, também, trocas e cruzamentos de fronteiras disciplinares, a experiência com linguagens e modos de expressão, por processos e técnicas de concepção projetual.

Na década de 1960, com o surgimento de novas formas de expressão artística, como a multimídia, há uma busca pela libertação de limites espaço-temporais e culturais anteriores. Marshall Berman (1986: 321) diz do surgimento de manifestações artísticas e ocupações territoriais – no caso de Nova York<sup>192</sup> – e alguns de seus fins: como a apreensão da gentrificação presente em tantas cenas modernas e o desnudamento de novos sentidos da experiência urbana.

Também a idéia de desintegração, nas palavras desse autor - Berman (1986: 318) - apareceria como *uma nova forma de ordem, inherente à modernidade radicalizada*. Nesse sentido, a *tabula rasa* seria um dos maiores instrumentos para a eclosão das novas paisagens da ordem. Há ambigüidade, portanto, entre ruptura e continuidade, transitoriedade e permanência.

A associação instrumentável de (arte) e arquitetura na elitização de trechos do espaço urbano não é recente, ao contrário. Mas consideramos importante distinguir (arte) e (arquitetura) de sua instrumentalização e, ainda, (arte) e (arquitetura) enquanto saberes de suas próprias faces instrumentais.

Diferentemente do que ocorre no Brasil ou nos Estados Unidos, a Comunidade Européia, capitaneada pela França, fomenta uma série de projetos de articulação política e cultural voltados para o desenvolvimento urbano, dentro das nações nela envolvidas. Partindo de bases e projetos comuns, conduzem sob a orientação de discursos identitários, algumas ações. Esses são projetos que procuram potencializar ações transdisciplinares através de programas como as “Capitais Culturais”, “Viva as Cidades<sup>193</sup>” e, ainda, alguns festivais temáticos (música, teatro, dança, artes plásticas, iluminação).

A publicação intitulada “Projetos Urbanos”, organizada pelo governo francês, vem promovendo, desde de 1993, ateliês dedicados ao debate de novos modos de abordagem, transformação e desenvolvimento urbanos. Os resultados alcançados por esse projeto, coordenado por Ariela Masboungi, do Ministério dos Equipamentos, dos Transportes, da Habitação, do Turismo e do Mar, através da Direção Geral de Urbanismo, do Habitat e da

---

<sup>192</sup> Há na descrição de Berman a relação dialética entre os antigos e os novos modos de produção do (e no) bairro do Soho, em Nova York, substituídos, sobrepostos e contraditórios, num mesmo espaço-tempo.

<sup>193</sup> Dado apresentado no prefácio do livro *Agir sur la ville. Habitants & Transformations Urbaines en Rhône Alpes*, p. 08.

Construção em associação com edições de *La Villette*, foi, finalmente publicado, sob o título de *Penser la ville par...*<sup>194</sup>, em 2002.

Dentre os volumes dessa publicação, detivemo-nos em *Pensar a cidade através da arte contemporânea*, que tem como proposta a oferta de uma pluralidade de sentidos ao espaço urbano, a partir da idéia nuclear de *fabricação* da cidade.

Uma das obras incluídas nessa publicação trata o projeto para a *Place des Terraux* em Lyon, na França, do artista francês, Daniel Buren. Realizada em 1994, a reforma da praça fazia parte do conjunto de obras concebido para a cidade de Lyon e seus espaços públicos. Trata-se, portanto, de uma transformação urbana permanente, nos moldes de um projeto urbano, concebida por Buren, com a colaboração do arquiteto Christian Drevet e de um iluminador.

Daniel Buren é um prestigiado artista francês contemporâneo, com rica produção e trajetória pouco comum, bastante diversa, sobretudo pela realização de trabalhos de caráter público sem o apoio de instituições como museus ou galerias. Diversas de suas obras encontram-se instaladas em espaços públicos na França.

Trabalha há décadas a problemática da obra de arte *in situ* - em situação. Uma problemática que pressupõe a escolha do lugar da intervenção, no qual o artista atua. Nas palavras de Paulo Sergio Duarte (2001: 14), de modo ético, enfatizando seu fazer no dia-a-dia e *ampliando o campo visual*.



Figura 10 Vista da *Place des Terraux*, projeto de Daniel Buren e equipe, 1994.

---

<sup>194</sup> Traduzido como “Pensar a cidade através...”, completado através da questão proposta em cada edição.



Figura 11 Detalhe do piso da *Place des Terraux*, do desenho que invade a rua, entre a praça e a Escola de Belas Artes.

Com obras de caráter tanto permanente quanto efêmero ou temporário, Daniel Buren utiliza um pensamento próprio com relação à linguagem e uma postura de ruptura frente ao mercado de arte. É um artista engajado, não somente no campo da arte como, também, ao resistir à desnaturalização de seu próprio trabalho como artista.

Destacamos ainda em sua obra a importância atribuída à multidisciplinaridade. Buren compromete-se claramente com essa premissa ao lidar com a complexidade urbana:

Estas colaborações com arquitetos e urbanistas asseguram a realização da obra, permitindo ao artista sair de sua solidão, o que lhe é necessário ao lidar com o lugar público. Eles ensinam também como é difícil construir um espaço: foram necessárias longas negociações com os transportes públicos para organizar os percursos dos ônibus, debates com o comércio para regular questões relativas a coberturas e fachadas dos edifícios e, mesmo, com a prefeitura, Michel Noir foi o único capaz de evitar a utilização das lixeiras previstas pelo serviço municipal. (MASBOUNGI, 2002) (Tradução nossa)

As dificuldades envolvidas na produção de um espaço público não estão limitadas apenas a acordos com os co-responsáveis pelo projeto. Há também negociações e mediações com diferentes instâncias de poder que interferem na associação entre arquitetura e urbanismo.

Independente da escala, e da intervenção ocorrer em espaços arquitetônicos ou trechos da cidade, a associação entre diferentes campos disciplinares favorece a ampliação de sentidos e dos *modos de ver, fazer, expressar e conhecer* a experiência urbana.

### **7.3. Local e global em trânsito ou ainda da arte em direção à cidade (ao urbanismo e ao planejamento urbano)**

Em contraposição à questão antes central da localização, a arquitetura móvel passa a ser concebida não apenas para um local, mas, para situar-se em qualquer contexto. A problemática da arquitetura móvel surge com os equipamentos e estratégias de guerra e torna aparecer num período caracterizado pelo anseio da fluidez e pela mudança de escala na experiência urbana.

Dentre as noções reelaboradas na virada década de 1980 para a de 1990, a de *projeto urbano*<sup>195</sup> é das mais postas em prática, penetrando o novo milênio através de ações locais e especializadas. Diferenciando-se do embelezamento e planejamento urbano, o projeto trata a escala local trazendo soluções em parte definidas pelo desenho. Como o termo indica, o projeto arquitetônico implica em um arcabouço prático-reflexivo que se concretiza como potencial.

A dimensão local restringe-se à escala do lote, do edifício, da quadra e da rua e sua manutenção/inserção na cidade. É a partir da dimensão da arquitetura que se estende e abraça a cidade, através do urbanismo, que se insere a rua na prática projetual.

No entanto, mesmo a escala local (em arquitetura, no espaço urbano e na cidade) pode e deve ser compreendida através de seu tamanho, conforme arquiteto holandês Rem Koolhaas apresenta: *S, M, L, XL (small, midium,large, extra-large)* - em pequeno, médio, grande e extra-grande. Essa distinção de escala varia, portanto, numa relação que vai da escala do indivíduo à da coletividade, sendo o tamanho extra-grande aplicado ao caso das metrópoles e seus equipamentos urbanos voltados para a multidão. Independente da escala, pode-se, ainda, observar exemplos de que arquitetura e urbanismo, tornam-se de fato um híbrido, não se podendo distinguir um do outro, não havendo o edifício e a rua, em sua concepção tradicional, de um e outro, e sim de edifício-rua.

Se ao planejamento atribuem-se diretrizes que abarcam o todo, em diferentes escalas - do bairro, da cidade, da região e do território - o projeto urbano surge como um *instrumento de finalização e acabamento*, sobre cuja decisão permite dar fim às dúvidas – segundo Nuno Portas (1998) - arquiteto e urbanista português - , e acrescentamos, muitas vezes, através da

---

<sup>195</sup> O conceito de projeto urbano surge na década de 1980 para responder ao problema da transformação urbana localizada, num momento em que se percebe a lacuna deixada pela não execução ou não formalização do planejamento urbano.

normatização, imposição de soluções e parcialidade. Mas, mesmo o projeto urbano, não pode ser desvinculado do planejamento.

Na relação entre projeto e planejamento também comparecem conceitos orientadores da identidade entre parte e todo, atualizando um debate teórico que existe desde o Renascimento em articulação com o Humanismo.

No movimento moderno, Aldo Van Eyck, arquiteto holandês, integrante do grupo "Team 10", discute o *lugar* através da relação entre o edifício arquitetônico e a cidade, expandindo a questão originada no Renascimento (Barone, 2002: 98-99) :

A noção de lugar vinha da influência das idéias de Heidegger na formulação de uma crítica à **idéia de espaço** que tinha uma forte repercussão na reflexão sobre arquitetura. As colocações de Heidegger iam contra a euforia dominante da concepção de "espaço total". Para ele, o uso do termo latino de "espaço" trazia a discussão da arquitetura para níveis mais abstratos. Em vez disso, ele retomava o conceito de "lugar", decorrente da noção germânica de "domínio" (raum), que recolocava a discussão em termos de materialidade envolvida na idéia de habitar. Seus argumentos, baseados na recuperação das origens dos termos "habitar", "construir" e "morar", sugeriam que o ato humano de habitar constituía a própria noção de vir a ser, de estar presente, e passava pelas condições materiais dessa presença no espaço, pelas significações sociais e pelos conteúdos simbólicos dos lugares habitados, decorrentes de suas características concretas. Enquanto o espaço é uma concepção da natureza abstrata, o lugar é uma concepção da ordem da experiência.

Em relação à questão do distanciamento entre disciplinas da arquitetura e do urbanismo, discutidas no encontro de Otterlo, em 1959, Van Eyck buscava encontrar meios que possibilitassem uma diluição das especificidades entre os dois campos disciplinares.

Há, nessa proposta de 1959, uma ampliação do campo da arquitetura em direção ao campo do urbanismo e, podemos dizer, que, até mesmo uma dissolução do urbanismo em direção à arquitetura, no caso do projeto urbano. Essa discussão sobre o lugar na relação entre a parte e o todo inclui as *condições* materiais da intervenção no espaço e, mais especificamente, do lugar como fruto da experiência, aproximando, portanto, a *condição* à noção de *contexto*.

Numa linha discursiva pós-moderna, a noção de *contexto*, em relação ao projeto arquitetônico, tem seu auge com a proposta crítica de Kenneth Frampton (1983) do *regionalismo crítico*, que orienta a idéia e as atribuições de uma *arquitetura de resistência*: “Que deve resistir não no sentido de fechar-se para o mundo, mas de ser capaz de participar do intercâmbio de diferentes sistemas de valores, de diferentes lugares, e ao mesmo tempo refletir sobre o que é construir à partir da reflexão do regionalismo crítico”.

Há nessa crítica tanto o elogio quanto a negação de certas premissas do movimento moderno, que propôs a universalização de parâmetros para a arquitetura. Dentre as afinidades

intelectuais de Frampton com o movimento moderno, está o compromisso social que, segundo o autor, concilia o projeto - enquanto detalhe construtivo - aos valores culturais, nos casos em que estes fossem, de fato, incorporados a relações técnicas e construtivas.

Um exemplo brasileiro que poderíamos oferecer dessa premissa contextual seria a obra de Lucio Costa, por tratar-se de um extremo, que, ao incorporar a arquitetura vernácula à arquitetura moderna - naquele sentido oferecido por Sophia Telles (1989)<sup>196</sup>, da arquitetura em sua monumentalidade em consonância a um conhecimento íntimo -, conseguiu respeitar, com afeto, toda informação e bens concernentes tanto à (cidade) quanto à (arte).

Retornando a questão do regionalismo crítico, também há, na premissa pós-moderna, segundo a definição de Frampton, uma *preocupação* em cultivar e construir o lugar, contrariando a prioridade atribuída à *imagem* e à *perda da proximidade* (citado com referência a Heidegger) e da capacidade táctil, de impulso ao toque.

Se em geral, a arquitetura é compreendida como imagem, como representação, e, portanto como *produto estratégico* - segundo Arantes (2000) -, dizemos que tal concepção da disciplina se furta de analisar cada caso, massificando e generalizando formas e conteúdos, estimulando, pelo menos aparentemente, a instauração de um império de pensamentos únicos. É contra essa generalização – que reforça a abstração – que emerge o pensamento crítico reconhecido como “pós-moderno”.

Que a arquitetura e a (arte) foram estimuladas historicamente pela noção de domínio, não é novidade. A questão que talvez devesse ser colocada é o porquê dos investimentos em (arte) e arquitetura. Estariam esses investimentos baseados apenas no valor de troca do objeto arquitetônico e, assim, na natureza da mercadoria?

Se, por um lado, a arquitetura dita sofisticada corresponde ao capital nela investido, esta não se restringe apenas ao seu valor de troca. Aliás, tampouco o capital se restringe a valor monetário, podemos dizer também do *capital cultural*. A observação simplificada ou imediata da forma e dos conteúdos nela abrigados não deveria ser reduzida à ótica empresarial, dado que sua análise pode desvendar a complexidade do pensamento sobre as coisas. Se estas essas são envelopadas por condições capitalistas, isso não nos deveria cegar, impedindo outras leituras.

Ao tentarmos analisar a relação entre o espaço arquitetônico e o espaço da (arte), talvez encontremos respostas que não se contentem apenas com aparências. A (arte) abriga a reflexão do *modo* de fazer, tocando a essência e as condições da sua manifestação, da sua

---

<sup>196</sup> Texto publicado em 25 de outubro de 1989 na revista *Novos Estudos* – CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) com o título Lucio Costa: Monumentalidade e Intimismo.

tradução em ato. E, se a banalização da obra ocorre pela difusão de leituras apoiadas apenas no imediato, que ocultam mediações, isso acontece pelo esquecimento ou esvaziamento de conteúdos culturais que secularizam o objeto e seu contexto, o que pode ser explicado através de diferentes percusos analíticos. O mesmo, diríamos, a respeito dos conteúdos, muitas vezes, também, diluídos pelo brilho ou beleza das formas que os contêm.

Porém, cabe reconhecer que a relação com o lugar, valorizado pelo regionalismo crítico, pode não ter sentido, no mundo contemporâneo para aqueles que têm uma vida nômade ou em constante trânsito. Para estes, a aparência – orientadora da ação – aproxima-se da errância, como dissemos anteriormente com relação à incorporação do mundo das artes ao mundo do trabalho. A flexibilidade – essa qualidade do mundo imediato – tende a difundir-se nas mediações, no meio (entre), atingindo a essência.

Se o contexto é relevante dentro das discussões artístico-arquitetônica-urbanísticas, a sua descontextualização, também não deve ser deixada de lado, pois abre caminho para outras leituras e ações.

Na publicação *Temporay Urban Spaces*<sup>197</sup> (Espaços Urbanos Temporários) (2006 : 47), uma das questões centrais, apresentadas pelos editores, é quanto ao *uso* dos lugares e dos espaços (contextos) urbanos. Abordando o temporário e o situacionismo, como respostas ao funcionalismo, os seus organizadores enaltecem o *uso* em detrimento da *necessidade*, afirmado que o uso aceita o provisório e o improvisado, o temporário e o efêmero.

A percepção da vida urbana pode ser construída pela interrelação entre tempos lentos e rápidos, adquirindo assim, no presente, outros sentidos e ritmos. Os projetos temporários acontecem não apenas na (arte). A arquitetura temporária tem sido crescentemente reconhecida como possibilidade disciplinar. Afinal, a arquitetura móvel existe desde sempre, como demonstram os equipamentos e estruturas desenvolvidos para a guerra e para a conquista de territórios - como no caso de barragens.

A relação entre permanência e transitoriedade é, desde o pós-guerra, tratada como problemática, sobretudo a partir do processo pelo qual a Europa passava ao reconstruir várias de suas cidades.

Um texto de Andre Luçart, com o tema "Urbanismo e Arquitetura" publicado na revista francesa L'Architecture d'Aujourd'hui, n.1, (1945 : 21), ao tratar da separação dessas

---

<sup>197</sup> *Temporay Urban Spaces. Concepts for the use of City Spaces*. Florian Haydn, Robert Temel Editors, Birkhauser – Publishers for Architecture, 2006. Tradução: Espaços Urbanos Temporários. Conceitos para uso dos Espaços da Cidade.

disciplinas, na França, enfatiza a cidade como fruto de uma ação simultânea de diversos agentes.

Ainda que o entendimento francês ocorra a partir da separação disciplinar – a Arquitetura do Urbanismo -, ilumina uma aparente incompatibilidade existente entre urbanismo e arquitetura, naquilo que se refere à *pesquisa de um acordo entre estas duas entidades*, consideradas respectivamente, como de ordem *coletiva e individual*, elucidando, em seguida, essa visão como uma leitura imediata, dadas às dimensões e escalas também coletivas da arquitetura (habitação, escola, creche, hospital) e específicas do urbanismo (habitação<sup>198</sup>, escola, creche, hospital), fazendo desaparecer, portanto, esse dualismo entre atividades criativas.

Ao tratar de permanências e temporariedades em relação à ambas disciplinas, Luçart (1945 :22) apresenta dados imutáveis, relativos ao *espaço* e àqueles que evoluem com o tempo, como o *movimento* :

A noção de movimento implica a passagem do tempo no processo de realização. A arquitetura, ao respeitar e explorar essa particularidade, deverá considerar essas duas noções complementares e fundamentais e expressá-las de forma apropriada, o que explica, numa última análise, a necessidade de conceber, por exemplo, não mais uma rua imóvel por imóvel, sem interdependência entre si, mas de concebê-la como uma sequência de momentos arquiteturais, cuidadosamente distribuídos e compostos conjuntamente. (Tradução minha)

Essa apropriação do movimento pela arquitetura aparecerá mais claramente no exemplar de n.2 dessa mesma publicação, numa edição especial dedicada às *Soluções de Urgência*<sup>199</sup>, apresentando-as como um esforço, talvez de *não-arquitetura* ou anarquitetura, segundo a escola clássica – tradicional –, explicitado no editorial por André Bruyere (1945: 3), dadas a indústria e a época, e a libertação da arquitetura da longa duração.

No entanto, cabe relevar a importância e significado de outras alternativas para projetos habitacionais, pois ainda atualmente permanece a ausência de recursos financiamento e

<sup>198</sup> Os equipamentos urbanos exemplificados, em arquitetura e em urbanismo, estão repetidos propositalmente por entendermos que há neles uma dupla implicação: seja por questões coletivas ou de escala. No Brasil, a formação permanece dupla, como Arquitetura e Urbanismo, ainda que a dimensão urbanística permaneça pouco explorada ou compreendida, em relação à Arquitetura. A habitação coletiva, no Brasil, no movimento moderno, manteve exemplarmente, como questão central de sua constituição a vinculação da arquitetura com as questões sociais relacionadas com a produção do espaço urbano.

<sup>199</sup> No segundo número da revista francesa L'Architecture D'Aujourd'hui, publicada em 1945, com o tema Solutions d'urgence, apresenta uma série de experiências que naquele momento estão sendo desenvolvidas, como por exemplo: as estruturas e coberturas de Buckminster Fuller (p.4-5); arquiteturas infláveis desenvolvidas por Wallace Neff, na Califórnia, em 1942 (p.6); Barracas utilizadas pela marinha, por Martin Wagner (p.7); Casas transportáveis, desenvolvidas pelo Tennessee Valley Authority, para abrigar operários de barragens (p.8 -9); por Pierre Jeanneret (p.62); O provisório e o permanente, como Medidas Imediatas, apresentada por Andre Sive (p.70-71). O número seguinte da revista, o n.3, numa edição especial, dedica espaço para a produção moderna realizada além mar, naquele momento, no qual começam a emergir experiências realizadas pela arquitetura brasileira.

fomento,- social, econômico e cultural - investidos em criação e inovações artísticas e/ ou arquitetônicas.

Com relação ao termo anarquitetura, este foi utilizado como um dos conceitos experienciados, na década de 1970, pelo arquiteto de formação e artista por opção, Gordon Matta-Clark<sup>200</sup>, cujas influências foram guiadas tanto pela presença do movimento modernista em sua formação quanto pelo encontro com o situacionismo e o desconstrucionismo. Ao romper literalmente o espaço edificado, cortando, escavando, dotava de arte construções ordinárias.



Figura 26 Spliting, 1974. Casa em New Jersey partida ao meio pelo artista Gordon Matta-Clark.

<sup>200</sup> O artista tinha formação em Arquitetura. Seus trabalhos foram expostos recentemente na 27ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2006 – e cuja temática central era *Como Viver Junto* - e no Whitney Museum, de Nova York, em 2007.



Figura 26 Detalhe, vista interna de Spliting, 1974. Projeto de Matta-Clark. Vista interna da casa.

Se atualmente a intervenção pode ser encontrada em diferentes espaços, dadas as ampliações de diferentes campos, inclusive o arquitetônico e urbanístico<sup>201</sup>, dizemos que tanto em arquitetura, quanto em espaços urbanos, a intervenção pode acabar sendo diluída ao ser contextualizada, mesmo que permaneça.

A dificuldade em analisar e categorizar diferentes obras, como observado por Richard Serra a respeito de seu trabalho – anteriormente citado -, aumenta devido ao encaminhamento em direção a outras fronteiras disciplinares, seja pela perda ou pela manutenção de suas formas tradicionais.

Em nossa dissertação de mestrado ao tratarmos das transformações do espaço urbano as relacionamos à transitoriedade. Essa relação aparentemente contraditória foi definida por intervenções urbanas *diretas* e *indiretas*, nas quais as diretas atuariam sobre a materialidade das formas e as indiretas seriam decorrentes dessas transformações, de melhorias ou não.

Nesse sentido intervenções, diretas ou indiretas, fruto de ações urbanas e de diversos atores, agentes e produtores tem um poder de alcance infinitamente superior àqueles que orientados e implementados de modo privado e particular. A repercussão local e/ ou global independe do sentidos nelas investido. É a apropriação dos sentidos que tem a possibilidade de mudar, dependendo do modo como a intervenção e/ ou seu processo ocorre.

<sup>201</sup> Krauss trata, no texto “A Escultura em Campo Ampliado”, dessa relação da escultura com a arquitetura. Aqui, referenciamos esta abordagem, mas no sentido contrário, da arquitetura em direção à obra de arte.

Dentre alguns eventos analizados e ocorridos na contemporaneidade, cuja articulação central situa-se entre os campos da arte e da arquitetura e urbanismo, no limite onde tangem as distinções e/ou compreensões, apontamos o *Parasite Paradise*, que ao utilizar “campos comunicantes”, congruentes, que contém de um no outro, se cruzam, se sobre e superpõem como ferramentas e como meios/“mídias” (exposições), procura explicitar e/ou difundir outras propostas de desenvolvimento urbano que possibilitem e permitam a ampliação, não apenas de campos disciplinares, mas de visão e de tomadas de decisão, política, pública e/ ou de interesse privado.

O *Parasite Paradise* ao ser observado enquanto variação nos modos e formas de *intervenção* sobre o urbano, torna evidente outras relações entre a Arquitetura, o Urbanismo, a (arte) e a (cidade) por acionar o posicionamento de noções como a efemeridade, a transitoriedade, a mobilidade, as incertezas e a participação.

*Parasite Paradise* (2003) foi concebido como Manifesto para Arquitetura Temporária e Urbanismo Flexível, e organizado pela Fundação para a Arte e Espaço Público (SKOR: Fundation for Art and Public Space). Ocorrido como “evento cultural” numa área em desenvolvimento urbano próximo a Utrecht, apresentou 23 projetos de intervenção de arquitetura móvel, questionando sobre qual seria o sentido deste tipo de arquitetura, até que ponto isto seria arte, até que ponto seria arquitetura, se propondo ainda como um novo parâmetro para se pensar o planejamento urbano.

P.A.R.A.S.I.T.E.S. é um anacronismo próximo para “Protótipos para anfíbios avançados casas prontas individuais temporárias e ecológicas em pequena escala”<sup>i</sup> (Prototypes for Amphibious Readymade Advanced Smallscale Individual Temporary Ecological Houses). Chamado de termo “guarda-chuva” dada a abrangência do tema, se propõe como um exercício em pequena escala em arte, arquitetura e urbanismo.

Noções tais como participação, interação e temporariedade são chave neste projeto que através de um percurso por arquiteturas móveis e instalações posiciona-se frente a um urbanismo não legítimo, dada a associação da idéia de transitoriedade à de mobilidade. O questionamento crítico de um projeto como este vem de encontro com soluções que não levam em conta necessidades distintas, e de certo modo, refuta modelos de urbanização e habitação vigentes em nossos dias.

O deslocamento conceitual estudado e ora apresentado aborda problemas urbanos, sociais, formais e infra-estruturais, velhos ou novos, independente da complexidade ou escala

urbana. Em tempos em que as incertezas territoriais tornaram-se constantes, as mutações e as movimentações territoriais também. Ao evidenciarmos o caráter laboratorial de um evento como este, apontamos para uma ordem, senão inovadora em termos propositivos ao menos laboriosas, para além de uma lógica formal, cujas experimentações direcionam-se para uma lógica espacial.

### 7.3.1. Mobilidade e Itinerância

Como acontecimento a exposição pode ser duradoura ou permanente, e mesmo temporária. Mais do que nunca, a exposição tem sido concebida para ser itinerante, passageira, contemplando não apenas o conteúdo a ser exposto, como também o continente : (arte), arquitetura e (cidade).

Como caso extremo dessa possibilidade, citamos o projeto desenvolvido pela arquiteta iraquiana, radicada em Londres, Zaha Hadid<sup>202</sup> para a *Chanel*. Trata-se do projeto de um *container* denominado de *Mobile Art* (Arte Móvel), que deveria circular durante dois anos, grandes centros urbanos como Hong Kong, Tókio, Nova York, Los Angeles, Londres, Moscow e Paris com o objetivo de difundir mundialmente a referida marca. Reunem-se portanto, produto e obra, arte e mercado, fixo e fluxo, técnica e ação.

Também denominada de arquitetura orgânica, essa nomenclatura remete aos aspectos de sua forma ainda que seu conteúdo seja estruturado por tecnologia de ponta.



Figura 212 Mobile Art, Pavilhão itinerante da Chanel, projeto de Zaha Hadid, 2008.

<sup>202</sup> Vide artigo publicado pela revista *Wallpaper*, publicado no site [www.wallpaper.com/design/article/1828](http://www.wallpaper.com/design/article/1828). Visita realizada em 2 de dezembro de 2008.

#### **7.4. Embate sobre espaços de Permanência e/ou de Transitoriedade em (arte) e (cidade)**

Com as inovações tecnológicas e industriais, a arquitetura atravessou ao longo do movimento moderno, uma série de experiências, nas quais a questão da permanência é colocada em xeque. Ela é trazida para ocupar um novo campo, agora em relação direta com os modos de produção industriais. Passa a ser essa, então, a condição *sine qua non* da arquitetura ao ocupar um lugar estratégico no movimento modernista.

Nos grandes eventos - como as Feiras Universais, internacionais -, em fins do século XIX e início do século XX, a arquitetura elabora e dá forma a esses novos espaços temporários, passageiros, efêmeros, voltados para um, também novo, público específico: a multidão.

As feiras intencionavam a valorização de produtos em exposição e de imagens nacionais, visando à projeção internacional. Transformavam vastas áreas urbanas em modelos estéticos propondo uma atualização procedimentar, não obstante os espaços de exposição não eram propostos para durar. E não necessariamente estas áreas e as intervenções ocorridas eram apropriadas pela/ como cidade.

Naquela interseção entre o XIX e o XX, a Feira Universal, como intervenção eventual, era pensada com propósitos impactantes, espetaculares, extraordinários, segundo Colomina (1994). Ela pode ser vista como exemplo, não necessariamente modelar, justamente pelas transformações das técnicas e dos modos de vida, que, por serem estratégicos, exploravam desde as novas descobertas industriais às formas modernas de viver.

Inovador para a época, o espaço arquitetônico dos pavilhões deveria abrigar todos os acontecimentos e a produção a ser exposta na Feira Universal. Dentre as definições encontradas temos o pavilhão é definido como: “edificação não compartimentada, muitas vezes desmontável usada principalmente para exposições, em geral desmontado após os eventos. Sua montagem, embora relativamente rápida, resultava em edificação sólida e durável.” (ALBERNAZ, 2000: 445).

A partir da idéia de desmontagem dessas estruturas, fruto das experiências, técnicas e da indústria então nascentes, incorporava também idéias relacionadas ao movimento e ao reaproveitamento, já que realizadas para não permanecerem fixas no território, devendo existir somente enquanto fizessem sentido.

A arquitetura moderna encontra-se a vontade no pavilhão. Apresa-se em dar forma e construir pequenos edifícios como manifestos, embora sejam passageiros e para durar pouco tempo. A mais lenta e mais paciente de todas as artes, que muitas vezes

exige anos, décadas e, inclusive, séculos para a sua concretização, apressa-se para o caráter imediato e a transcendência das construções efêmeras, utilizando-as com experiências para arquiteturas posteriores. A rapidez com a qual as vanguardas atuavam em outros âmbitos artísticos não era aplicável nas obras arquitetônicas ; no pavilhão foi possível. A comprovação da experiência é quase imediata. Em poucos meses o projeto é concebido, construído e destruído, deixando fotografias como únicas provas da sua existência. Por isso, não é raro contar com tantas **obras-primas** entre os pavilhões de exposição. Durante o século XX, os pavilhões funcionaram como laboratórios arquitetônicos. Podemos descobrir suas influências em edifícios, tanto dos mesmos autores como de outros arquitetos, durante todo o século XX. Vitrinas de tendências e métodos que antecedem outras obras ou desenvolvem processos já iniciados (Puente, 2000 :9)<sup>203</sup>.

A experiência em relação à duração, às escalas de abrangência - industrial e de multidão - trazem outras reflexões e embates a respeito dos modos de vida urbanos e às qualidades condicionadas pelos hábitos de então. Continuamos a citação:

Em 1931 Mies van der Rohe declarou: "Ainda não existe a residência do nosso tempo". A casa moderna à qual Mies Van der Rohe se refere é realizada a partir das ruínas herdadas do pensamento ilustrado. Ao questioná-la, o movimento moderno faz a sua solidez oscilar: a idéia de casa não é satisfatória no século XX. Nesse sentido, o habitar é compreendido apenas como forma de possuir. A casa moderna seria o lugar onde se exercita e poucas vezes se desenvolve essa posse. Diante dessa maneira de compreender a casa, resta apenas o despossuir. O arquiteto moderno pode construir a verdadeira casa moderna na efemeridade do pavilhão. É nesse lugar onde não pode possuir, onde a única maneira de habitar não passa de algo passageiro sobre um solo sem raízes. O habitante da casa moderna – o visitante do pavilhão nunca chega a possuir a casa – o pavilhão. Sempre se está de passagem em um pavilhão ; o visitante é admitido para depois ser expulso. O pavilhão não passa de um limiar, um lugar de passagem para outro lugar externo a si mesmo : desvia a atenção para o edifício do qual depende. Ao construir o pavilhão, o arquiteto moderno fabrica espaços onde só se permite ao próprio visitante permanecer por um curto período de tempo, talvez montar momentaneamente a sua tenda de acampamento.

As exposições e as feiras são territórios para a representação e a figuração. Somente o nômade pode ocupar esses territórios, só ele pode se instalar nesse local. A casa do nômade é o seu próprio equipamento. A cidade, o lugar onde os enraizados vivem, sempre teme e desconfia dos sem-teto. A sua presença é inquietante e incômoda. Assim como a casa nômade, o pavilhão só é tolerado pela curta duração da sua instalação e pela sua localização marginalizada. O pavilhão é fechado e controlado em recintos especiais : as exposições e as feiras.

A questão que se apresenta então diz da mobilidade e da efemeridade sobre o território, e ainda da possibilidade de não possui-lo. O que se apresenta então é uma outra condição, de presença e de propriedade que não se baseia na fixidez ou no enraizamento, prática existente em alguns países do mundo – como Estados Unidos e Holanda.

---

<sup>203</sup> Pavilhões de Exposição: 100 anos. Moisés Puente. Editorial Gustavo Gilli, 2000.

Retornado à questão da organização das feiras, estas eram realizadas com investimentos altíssimos e veiculadas ao redor do mundo, propondo trocas de informações, de conhecimentos, econômicas internacionais, assim como afirma Anatole Kopp (1990: 38):

É evidente que os objetivos do "Werkbund" não são determinados por considerações exclusivamente artísticas. O aspecto comercial está constantemente presente nas preocupações dessa organização numa época em que o comércio tende a tornar-se mundial e na qual as exposições universais permitem que a produção nacional seja amplamente conhecida no exterior.

(...)

Mas essas questões comerciais, extremamente importantes na época, são hoje, para nós, apenas um aspecto da questão (...). Já as noções de tipificação e de produção industrial constituíram uma das bases da realização das habitações "modernas" (...)

A idéia de permanência chega às grandes exposições somente na década de 1990, acabando por se firmar como estratégia – como no caso da ‘Exposição Universal de Sevilha’, 1992, ou nos Jogos Olímpicos de Barcelona no mesmo ano, nas quais os equipamentos e os locais utilizados para abrigar, em especial os participantes destes eventos, são apropriados como novas áreas urbanas.

Recentemente, os Jogos Panamericanos do Rio de Janeiro<sup>204</sup> usaram a mesma estratégia, inserindo na cidade as estruturas e os aparatos de infra-estrutura construídos para abrigar o evento - seja para fins semelhantes ou para outros: alojamento, moradia, hospedagem, comércio, serviços públicos, que tornaram-se áreas, nem sempre urbanas, mas apropriadas pela “cidade” - como segmentações internas -, e não necessariamente como cidade.

Sem adentrarmos na discussão sobre *city-marketing*, dos *parques temáticos*, da *banalização* ou da qualidade desses projetos, o que nos interessa é o paradoxo da passagem transitoriedade-permanência, ou da arquitetura que se constrói com o intuito de permanecer apenas durante o tempo em que faz sentido, enaltecedo também o transitório e o posicionamento a que se sujeita em relação à duração.

Na passagem do contexto de transformações pautadas em códigos modernos para os de tons pós-modernos, outra mudança ocorre na cidade em termos urbanísticos. A noção de *lugar* refere-se, agora, a especificidades espaciais e às ações que o urbano pode receber ou contemplar. O *não-lugar* pode deixar de existir a partir do momento em que nele se coloque um foco. Se a abordagem for cultural, ou de *cultura urbana*, essas áreas passam também a

---

<sup>204</sup> Vide a Vila do Pan, atualmente em processo de refinanciamento para venda de seus imóveis (apartamentos), em condomínio residencial, numa área bastante segmentada de Jacarepaguá.

responder por problemas de ordem plural e coletivo, e não apenas a interesses individuais e de investidores privados. Ao abrir a questão e difundi-la, pode passar a ser assunto de interesse público.

Tal mudança passa a ter base na *realidade* do lugar, cujas particularidades podem ser analisadas e “reproduzidas”, ao menos parcialmente e, numa perspectiva global:

Se não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar agir coerentemente diante do mundo?

... O preço é certa incoerência ... já que a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (...). ... sequer deveríamos tentar nos engajar. O pragmatismo se torna então a única filosofia possível. (HARVEY, 1989 : 287).

Ao seguirmos as determinações apresentadas por Harvey, nada mais seria possível, pois a aparência que domina e predomina não permitiria separar uma coisa da outra, muito menos buscar outras formas de ações e intervenções que procuram contribuir com diferentes abordagens, inclusive abrindo e convidando ao debate, não simplesmente para contrapor, mas para justapor.

Nesse sentido do múltiplo unificado, retomando a discussão que surge com o pavilhão como novo espaço que permite a experiência temporária, lembramos que naquele mesmo momento da virada do século também são criados e expostos os *panoramas*, que, segundo, Margareth da Silva Pereira<sup>205</sup> viriam a transformar e contribuir com a compreensão do todo, a partir de uma visão em trezentos e sessenta graus, ampliada, e não mais, apenas, recortada pela perspectiva ou pela escala representativa da fotografia, geralmente em pequenos formatos.

Esse é o sentido das intervenções de que tratamos: no contexto urbano, a ação concebida não pode ser apenas orientada para o espaço fragmentado e individualizado, localizado no intervalo entre uma coisa e outra, e sim pode e deve ser aberto para o território e para a coletividade. O que levantamos aqui não é apenas a intervenção como problema, mas também como algo que preenche lacunas, que não traz respostas imediatas, ao contrário, propõe mediações dentro de contextos e condições possíveis.

A leitura contemporânea de fatos históricos procura trazer o debate posto pela modernização urbana para a atualidade, expondo sua incompletude e os rastros deixados

---

<sup>205</sup> Discurso de Margareth Pereira, ao falar do panorama como forma de ampliação de sentidos, o qual presenciamos em diversas situações: conversas, aulas, palestras, conferências.

quase que imperceptíveis para aqueles que seduzidos pela “prosperidade” urbana, migraram para outros espaços e temporalidades, sem ao menos terem sido avisados.

Se plano e projeto modernos eram propostos numa tentativa de abarcar o todo, incluindo o futuro, o processo pós-moderno e/ou contemporâneo procura atuar no específico, seja a especificidade um intervalo, um vazio, uma lacuna, uma alternativa, sem ter necessariamente, respostas definitivas ou perspectivas para elas. Há, portanto, nesse momento, o surgimento de uma mudança, no *modo de olhar* e no *modo de intervir*, que separando a parte do todo e, simultaneamente, os unindo por um desejo de completude não atuam nem apenas na forma, nem apenas como esclarecimento. Como ação, buscam outras possibilidades.

A história urbana mostra que às transformações de ordem econômica e social se seguem a adequação das estruturas, das formas e das imagens das cidades. Depois da industrialização/urbanização, a cidade transformou-se radicalmente, adequando-se à nova condição de centro de produção material. Atualmente, na economia pós-industrial, novas transformações estão em curso: a produção não material obriga, mais uma vez, as cidades a se renovarem (FESSELER VAZ, 2004).

As transformações em curso, apontadas acima, ainda estão em aberto, em fase de experimentação. O contexto pós-revolução industrial (e de urbanização) vem possibilitando a emergência de outras intervenções, temporárias ou efêmeras, diferentes das intervenções urbanas que alteram as formas materiais ou físicas da cidade, que materializam intenções duradouras.

Fessler Vaz (2004) aborda a conceituação de intervenção urbanística recorrendo a categorias como reestruturação ou revitalização funcional, recuperação ou reabilitação arquitetônica e reapropriação social e cultural, surgidas e revisadas, principalmente a partir da década de sessenta, como críticas ao pensamento moderno, sobretudo quando esse pensamento esteve baseado e expressou a *tabula rasa*.

No mesmo artigo, a autora, diz ainda que “trata-se de projetos para intervenções urbanísticas nas quais se faz o uso estratégico de recursos culturais tendo por objetivo o desenvolvimento local, e que podem ou não estar associadas a planos e políticas culturais”.

Diferente da concepção moderna, essa aproximação a um contexto específico, a um lugar, representaria um primeiro momento, um *zoom*, indispensável, que poderia contribuir para concepções e condições urbanas mais justas, ao estarem diretamente relacionadas à ações

(humanas) propriamente ditas, muitas vezes reproduzidas por hábito e crença, ou ainda por *habitus* e *doxa*<sup>206</sup>.

A aproximação diz não apenas do contexto, mas de contato. De ir e vir (*arpenter*) para poder aproximar discussões latentes sobre a cidade, o urbano e as relações com o ser nela presente.

Foi nossa escolha epistemológica, de certo modo já explicitada, procurar situar a análise do efêmero conforme seu aparecimento na (arte). Se há originalidade nessa escolha, ela decorreria de questões referidas aos *sentidos da ação*, em seus vínculos com a dimensão espaço-temporal do discurso. Um discurso elaborado por várias linguagens em espaços lacunares.

A análise da (arte) e (cidade), como uma soma de escolhas e decisões, observadas separada e/ou conjuntamente, possibilita que o lugar entre na tese como um intervalo entre ambas e, ainda, como *obra* que as compõe e articula. Seria, então, a arquitetura enquanto lugar uma mediação? Um (entre) estruturante que constrói e desconstrói a tensão entre (arte) e (cidade)? Poderia ser esse o elo?

Rosalyn Deutsche (1996), crítica de arte norte-americana, considerando novas perspectivas estratégicas para o desenvolvimento urbano, afirma que essas associam atributos estéticos tradicionais ou modelares a procedimentos de valorização cultural.

A preocupação manifesta pela autora relaciona-se às contribuições de iniciativas como essas para a (cidade), pois, em alguns casos, geram a super-valorização dos lugares onde acontecem, estimulando associações à especulação e a processos de gentrificação, já mencionados anteriormente.

No Brasil, o Arte/Cidade, anteriormente citado, foi um evento pioneiro de ação de natureza multidisciplinar, trazendo o debate sobre a cidade a partir do conceito de *intervenção urbana*, apresentando obras de artistas visuais, arquitetos, paisagistas, coletivos artísticos, no contexto da cidade de São Paulo, considerando-a em suas partes/particularidades: bairros e áreas decadentes ou obsoletas. Este contexto era problematizado a partir de *obras em situação*.

A obsolescência, tema de abordagem do artista Robert Smithson, é uma das referências explícitas do Arte/Cidade<sup>207</sup>. Dentre os princípios artísticos de Smithson, também

---

<sup>206</sup> Noções utilizadas correntemente por Pierre Bourdieu. As modalidades do *habitus* se opõe tanto à necessidade mecânica, quanto à liberdade reflexiva, preserva uma margem de liberdade aos agentes e é entendida como fruto de uma racionalidade prática irredutível à razão teórica. Quanto ao *doxa*, é utilizado com o sentido de uma experiência primeira ou imediata do mundo, e própria a um campo, seja religioso, artístico, filosófico, sociológico.

citado por Rosalyn Krauss ao tratar do campo ampliado, está a investigação do lugar através do percurso a pé, pelos lugares onde interviria.

Lembramos, no entanto, que as exposições universais que primavam pela modernidade aliada à confirmação do garantido pelas conquistas da técnica e pelas inovações da indústria, abrigadas em gigantescos pavilhões (frizamos: temporários, montáveis e desmontáveis), ocupava vazios - áreas de reserva - da cidade que se expandia e para as massas (a pé).

Manifestações como o Arte/Cidade acontecem em áreas também modernas, no entanto, obsoletas, coincidentemente de reserva, ocupando *ex-lugares*, expondo problemáticas contemporâneas, como a ausência de ações públicas e sentido através de intervenções efêmeras.

Essas áreas tornaram-se obsoletas não apenas pelo término de suas funções, mas também por terem sido rompidos os fluxos de informações, bens e afetos que as alimentava, passando de lugar, a ex-lugar, criando intervalos na (cidade).

Trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros ao problematizarem e denunciarem, simbólica e ironicamente, a ausência, a lacuna, o vazio, a borda, o obsoleto, a margem, o abandonado, as fronteiras e o desconhecido, presentes no cotidiano da grande metrópole na qual São Paulo se transformou, ocupam não apenas uma posição no espaço, mas uma multiplicidade de posições cuja temporariedade permite ação a atemporalidade.

Uma das experiências que contribuíram como base de análise para o desenvolvimento dessa tese foi o projeto Arte/ Cidade, que aconteceu na capital de São Paulo, em quatro edições, a partir de 1994 e, não consecutivamente, em paralelo à algumas Bienais de Arte de São Paulo:

Definido de maneira simplificada como projeto de intervenção urbana, Arte/Cidade foi uma iniciativa cultural que se desenrolou num conjunto de quatro grandes exposições multidisciplinares e midiáticas na cidade de São Paulo: Cidade sem janelas (março de 1994), A Cidade e seus Fluxos (de setembro a outubro de 1994), A Cidade e suas Histórias (de outubro a novembro de 1997) e *ArteCidadeZonaLeste* (de março a maio de 2002). Nessas diferentes edições o projeto ficou conhecido, de maneira geral, pelo uso expositivo de espaços urbanos abandonados, degradados ou problemáticos da cidade, nos quais artistas realizariam intervenções artísticas intermitentes. Arte/ Cidade também incluiu um conjunto considerável de atividades relacionadas a essas grandes mostras (*workshops*, ciclos de debates, exposições secundárias, documentários e publicações diversas), mobilizou ampla participação e colaboração de diferentes profissionais (filósofos, cientistas sociais, historiadores, jornalistas, engenheiros, músicos, fotógrafos, *videomakers*, arquitetos e artistas plásticos) e recebeu grande atenção da mídia e do meio intelectual.  
(...)

---

<sup>207</sup>Vide: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo04.htm>

O interesse e relevância de Arte/Cidade estão, entre outras coisas, em sua singularidade, sua amplitude e multiplicidade. O projeto desponta como algo único tanto entre os mega-eventos culturais como entre os exemplos de arte em espaço urbano no Brasil, condensando e entrecruzando uma quantidade enorme de discussões nacionais e internacionais sobre cidade, produção artística e percepção, a partir de campos diferenciados como a arte, a filosofia, a arquitetura e o urbanismo. Mais do que apenas grandes eventos culturais de arte “para sítios específicos”, suas edições foram também situações e propostas de discussão distintas, abordadas de maneiras e aspectos diferenciados por uma pluralidade de pessoas. Mas do que acontecer “na cidade”, Arte/Cidade recortou a cidade como objeto de um olhar, como assunto a ser elaborado, inserindo-se diretamente no campo dos *discursos sobre o espaço urbano*.<sup>208</sup> (SOUZA, 2006: 7-8)

Apresentado através de um debate interdisciplinar, discussões e intervenções urbanas (artístico-arquitetônicas) as edições realizadas se movimentaram por diferentes áreas da cidade, desde o seu centro - em sua primeira edição - à zona leste de São Paulo, no último dos acontecimentos, ocorrido em 2002. O foco das discussões circundam a (arte) e a (cidade) de diversos modos, ângulos e olhares, e ao discurso é oferecida a oportunidade de abrir-se para diferentes posicionamentos.

Ao ser apoiado e financiado com recursos advindos de Leis de Incentivo à Cultura, por instituições como o SESC-SP e SENAC-SP e por diversas atuações em rede, o Arte/Cidade veio a evidenciar a necessidade de reestruturações que visem não apenas suprir a carência de debates mais abertos e inclusivos, a necessidade de novos usos alternativos de ocupação do solo e de outros modos no trato com as diferentes populações, públicos e participantes urbanos, mas que apresentem-se em contraposição à apropriação institucional e às imposições do mercado.

Uma das obras realizadas foi o trabalho de artista italiano Vito Acconci, na 4ª edição do projeto Arte/Cidade Zona Leste, ocorrido em 2002 -, concebido através de um projeto aproximava a intervenção à idéia do pavilhão, mas com um sentido urbanístico altamente provocador, pois atuava em direção a um *público*, que nem sequer é tratado como tal: o morador de rua. Segue a descrição da obra pelo curador do evento:

(...) apresenta três vertentes conceituais básicas: procura, em primeiro lugar, romper a separação convencional entre a arquitetura (o construído) e o espaço urbano. A extensão da "vila" para além da estrutura edificada e a incorporação de equipamentos urbanos (os postes de iluminação), dotados de nova função estrutural, suprime a distinção entre arquitetura e cidade. Põe em xeque o princípio da fachada. A estrutura arquitetônica resultante, a "vila", parece expandir-se tentacularmente pelo espaço urbano, apropriando-se dos elementos vizinhos. Cria-se uma indistinção generalizada entre o que é reservado para uso particular e o que é propriamente

---

<sup>208</sup> Dissertação de Mestrado desenvolvida por Gabriel Girnos Elias de Souza, na Universidade de São Paulo/ Escola de Engenharia de São Carlos/ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, sob o título: Percepções e intervenções na metropole. A experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002), defendida em 2006.

equipamento urbano, de uso público. A plena acessibilidade e a transparência das estruturas suspensas, sem qualquer vedação, só acentuam essa indiferença. Em segundo lugar, o projeto também suprime, nas estruturas arquitetônicas, os elementos que convencionalmente constituem a habitação unifamiliar. Em vez de mascarar a condição dos usuários, moradores de rua, criando uma privacidade de que não dispõem, Accconci evidencia a exposição pública a que estão sujeitos. Os banheiros não apenas têm paredes de fibra semi-transparentes mas também projetam-se para fora do edifício, como que tornando públicas funções ocultadas nas moradias convencionais. Propositadamente apenas justapostos à estrutura construída, guardando sua evidente inadequação, os equipamentos remetem à própria ocupação provisória por indivíduos em trânsito. (PEIXOTO, 2003)

A idéia do artista/arquiteto era questionar a ausência de política pública, e ao optar por intervir na realidade do lugar, cria um pequeno pavilhão cuja estrutura poderia, mas não foi, continuar a ser usada depois do evento. A prefeitura autorizou o evento, sem permitir, no entanto, a permanência do equipamento, mesmo que por tempo curto, apos o seu término.



Figura 28: Projeto de Vito Acconci (sob um viaduto) para o Arte/Cidade Zona Leste em São Paulo, em 2003.

A intervenção urbana num contexto de precariedade, cuja escolha do artista foi a de inserir um pequeno pavilhão debaixo de um viaduto, envolvendo dinâmicas de exclusão ali presentes foi bastante ousada, especialmente pela atribuição de usos (banheiro e pia/tanque de cozinha), que negligenciados a todos os cidadãos, acabam por reforçar a ausência de ações de política urbana práticas mais amplas.

Dizemos que no caso das cidades brasileiras, muitos desses atributos acabam sendo importados, outros antropofagados ou contextualizados, e a maioria massiva sem eira, nem beira.

Nessa associação entre tradicional e modelar, são considerados também alguns trabalhos de (arte) que, *utilizados como meio*, trazem à tona questões de ordem espacial e social. A duração desses trabalhos - permanentes ou efêmeros -, é que marcaria a transição entre o antes, o durante e o depois da *intervenção*.

Lembramos que nem tudo pode ser avaliado por polaridades, positivo ou negativo, bom ou ruim. Assim sendo, obras ou as apropriações realizadas pela dupla Dias&Riedweg, por José Resende e mesmo as experiências desenvolvidas por Carlos Vergara, nas duas últimas edições do evento são algumas das interverções de artistas nacionais, naquele evento.

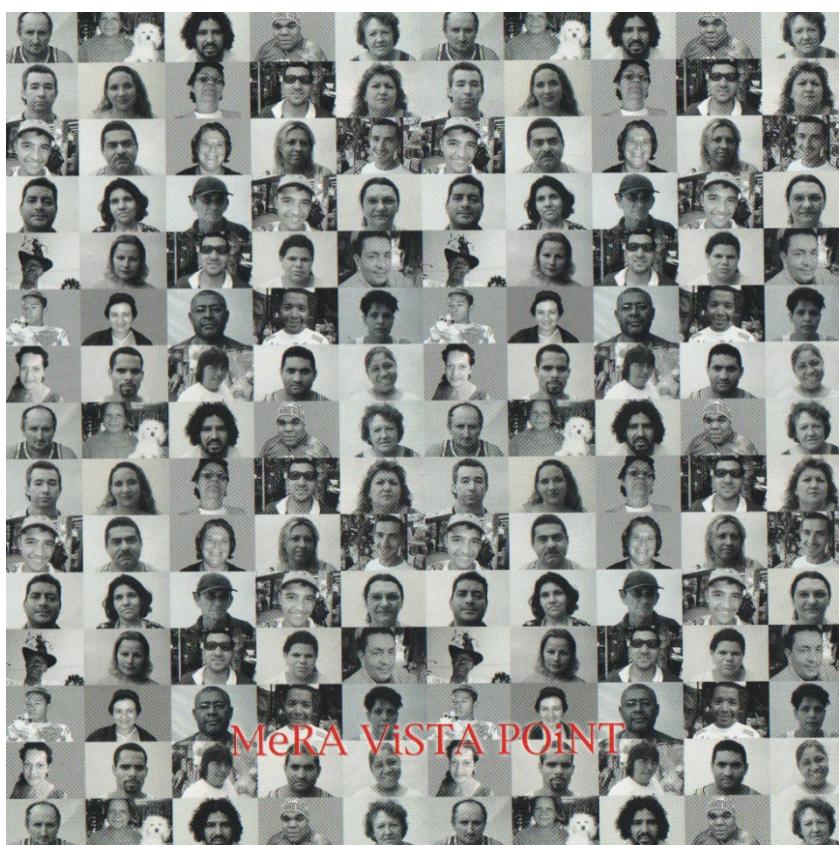


Figura 29 *Mera Vista Point*, Levantamento fotográfico da população que tem barraca no mercado informal. Projeto de Arte Pública e videoinstalação , da dupla Dias&Riedweg, realizado no âmbito do Projeto Arte/Cidade Zona Leste, com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, São Paulo, 2003.

Outra experiência com merecido destaque na mesma edição do A/C é o trabalho da dupla Dias & Riedweg, que intervém num lugar onde o encontro acontece cotidianamente, na vida de um mercado popular, oferecendo à população local mais do que “terra à vista”, uma paisagem para além daquilo que a altura humana pode alcançar: um mirante.

Além da Mera Vista Point, nome latino-americano por essência, a intervenção ocorre também no cotidiano das barracas, que a partir do trabalho dos artistas, passaram a vender muito mais, no período em que o evento aconteceu.

O vídeo produzido pelos artistas passava diariamente nas barracas dos camelôs e seriam por eles dados de brinde, apenas ao interessado que comprasse R\$30,00 reais em mercadoria.

A fronteira então, entre (arte) e (cidade) acontece no mirante, elemento arquitetônico por excelência, ofecido num – afetuoso- gesto artístico, prazer pela contemplação ampliada.



Figura 30 *Mera Vista Point*, Projeto de Arte Pública e videoinstalação realizado no âmbito do Projeto Arte/Cidade Zona Leste, com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, São Paulo, 2003.

Retomando, então, o Arte/Cidade, como exposição - como visão coletiva posicionada externamente aos objeto e ações – tanto as retiradas, como aquelas à sua margem - resistentes, portanto – atua internamente, em suas reminiscências sob uma outra categoria de intervenção urbana : através da (arte) efêmera.

A ocupação temporária desses espaços com intervenções efêmeras, pontua as condições existentes em situação, através da sobreposição de campos disciplinares. A realidade contemporânea permite, então, que se *dobre* o espaço-tempo e que se multiplique a ação através da comunicação, ainda que precária e fugaz.

Como em *Mil Platôs* de Deleuze e Guatarri (1980: 457), os questionamentos são intrínsecos à *arte* e à *técnica*. E mesmo que o artista não o saiba conscientemente, sua *ação* é implicada e situada.

Apesar dos pesares e das confusões geradas, essas ocupações não visam homogeneizar, prever ou perenizar ações, em termos de futuro. O que interessa, de fato, é ter o que dizer e expressar o *modo de ver*, o *modo de sentir*.

Se o artista atinge determinado grau de reconhecimento, isso não acontece, necessariamente, porque superou expectativas. Ele apresenta, certamente, um trabalho sério e rigoroso, dentro de determinados padrões reflexivos, mas o seu reconhecimento decorre do desvendamento de *modos de expressão*, que também são novos *modos de percepção*.

A definição de *intervenção urbana*, segundo Nelson Brissac Peixoto (2002: 12), o curador do Arte/Cidade assim aparece em seus textos:

Trata-se de operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida em que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções. Junturas entre diferentes produções individuais, que exigem dos participantes um deslocamento dos suportes convencionais para enfrentar um espaço inusitado e uma convivência pouco habitual. Trabalhos que acabam refletindo as discussões e o embate com o local. Criações que também resultam em trazer à luz lugares carregados de valor histórico ou simbólico, em confrontar situações espaciais e sociais só colocadas pela metrópole. Uma tentativa de estabelecimento de novos mapas e visões da cidade.

Entendemos a experiência da intervenção urbana não como um acontecimento, mas como evento (múltiplo). E no caso do projeto de Acconci, um de seus méritos seria a incorporação de equipamentos permanentes do espaço urbano como estrutura para uma intervenção de curta duração, outra delas o fato de evidenciar a ausência, a lacuna no comprometimento político que atinja a todos, de fato. E ainda, como um convite à participação das/ nas exigências urbanas contemporâneas e ao posicionamento face as condições existentes.

#### **7.4.1 Outro Posicionamento e movimentação cultural**

O projeto “Lisboa Capital do Nada” (LCN), realizado em Lisboa, no ano de 2001, é aqui apresentado como outro evento a operar intervenções sobre as condições existentes através de ações mínimas - ou seriam minimamente humanas? Como resposta múltipla em direção tanto à cidade e seus cidadãos, quanto à Comunidade Européia, foi realizado pela "Extra]muros[", Associação Cultural para a Cidade, em parceria com a Junta de Freguesia de Marvila e o Grupo de Amigos de Lisboa.

Dentre os organizadores do LCN estava Daniela Brasil<sup>209</sup>, arquiteta e urbanista brasileira que havia entre outras coisas, organizado o Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura, no Rio de Janeiro, no ano de 1998 e também participado da equipe de levantamento e mapeamento do Arte/Cidade, edição Zona Leste de São Paulo.

O evento LCN posicionou-se desde o título adotado como resposta, múltipla, direcionada e colocada como embate ao projeto “Capitais Culturais”, financiado pela Comunidade Européia. Com objetivos diversos, o projeto “Capitais Culturais” intenta,

---

<sup>209</sup> Nossa parceira e interlocutora em diversas ocasiões.

sobretudo a reificação de determinados capitais culturais já existentes, em consonância com a realidade e problemas localizados em cada uma das cidades contempladas a cada ano pela Comunidade Européia.

A injeção de capitais econômicos e financeiros nas Capitais Culturais tem seu discurso maior orientado em direção à cultura, em sua materialidade e imaterialidade, visando o fortalecimento não apenas da economia, mas da inserção de outras culturas e cidades – por e com interesses capitais -, *menos favorecidas*, numa comunidade em construção.

Uma das capitais culturais naquele ano, em Portugal, era a cidade do Porto. O evento “Lisboa Capital do Nada” trazia o debate para a cidade de Lisboa, propriamente dita, especialmente para Marvila, um bairro de passagem entre o dentro e o fora da centralidade. Ao mesmo tempo em que ainda possuía reminiscências rurais, estava crescendo demográfica e habitacionalmente.

A fala do presidente da Junta de Freguesia de Marvila, Sr. António Augusto Pereira, revela a intencionalidade do LCN apresentada pelo subtítulo “Criar, Debater, Intervir no Espaço Público”, e as expectativas sobre o tempo necessário para quaisquer desdobramentos:

“Para mim, o mais importante foi que, através de Lisboa Capital do Nada, a população de Marvila, debateu, com outro olhar, o associativismo, a cultura, a arquitetura, o urbanismo, os espaços verdes, o ambiente e tantos outros temas. Estou certo de que as conclusões e os frutos desta iniciativa só daqui a alguns anos poderão ser colhidos.”

Sem a aproximação com a condição humana, qualquer intervenção estaria, mais uma vez, direcionada por interesses financeiros e econômicos, apenas, e talvez por esse motivo aponte em seu discurso, a iniciativa em sua relação com o *ambiente*. Ao fazermos referência às “melhorias” urbanas que corrompem qualidades do urbano anteriormente existentes, através de ditas “ações revitalizadoras”, lembramos que, além de trazerem consequências estruturais, procuram sanar a perda de funções de determinadas áreas, envolvendo, também, agentes econômicos que possam pagar pelos benefícios alcançados com recursos públicos.



Figura 31 Cartaz-obra do artista José de Maçãs Carvalho, a propósito do evento, e com bases em Heidegger, levanta a pergunta: Porque é que existe o ser em vez do nada?

Se grande parte das ações de transformação urbana são direcionadas à apenas parcelas da cidade e colaboram com a especulação imobiliária e para o mascaramento de problemas sócio-econômicos, distanciando-se do que seja o *verdadeiro sentido* cultural, indagamos como pensar a cultura ou ações culturais desvinculadas de tais questões para que sejam então, retomadas as ações e seus sentidos ?

Rosalin Deutsche afirma que, por um lado, são desenvolvidas algumas “ações revitalizadoras que cegam para si os mais problemáticos fatos da vida urbana, separando estrutura social urbana de seu aspecto externo” (DEUTSCHE, 1994) - de sua aparência, e que apresentam como argumento a necessidade da preservação da cultura local. Por outro lado afirmamos que também ocorrem iniciativas culturais que buscam na multidisciplinaridade práticas alternativas e elaborações sobre possíveis transformações e abordagens, em termos de conteúdos, a serem incorporadas no dia-a-dia.

Ao apresentarmos o texto/discurso de Maria Andina Maia (2001:482 - 485), observadora do “Lisboa Capital do Nada”, cremos que seu olhar oriente um início de resposta ou indique outros caminhos possíveis a serem percorridos:

Coube-me, neste projecto, o papel de observadora, que tentei exercer seguindo algumas das atividades propostas mas, e sobretudo, seguindo o seu traçado, por forma a chegar até este texto de balanço sobre Lisboa Capital do Nada.

Dos quase vinte anos de experiência que acumulei na área da cultura, retenho uma imagem com nitidez, quando se fala de projecto cultural : a sua projecção no futuro.

Foi com esta "pré-concepção" que observei este evento, e é da passagem da Capital do Nada por Marvila que se fala neste texto.

Esta precisão significa, em bom rigor, que me parece neste momento que os organizadores de Lisboa Capital do Nada têm razões de sobra para re-propor esta **experiência em diferentes espaços**, mas com **cadência cíclica e ritualizante**, a única que efetivamente **permite distinguir uma iniciativa cultural de um acontecimento de referência cultural**.

Começando pelo título, gostaria de sublinhar o zelo com que os organizadores e personalidades aderiram a esta Lisboa Capital do Nada. Não creio que tenham sido feitas concessões quanto à postura para que o título apontava : uma intervenção numa cidade que tem chamado a si o público estrangeiro através de inúmeras estratégias de atração, do fado ao futebol, passando pela Expo 98, num país que se re-propõe no xadrez internacional como capaz de responder às solicitações e mecanismos da globalização vigente.

Precisamente nesse xadrez, algumas intervenções "de risco" começam a criar espaço, sendo no entanto fundamental distingui-las entre as que se perfilam numa espécie de moda, em que a ousadia não passa de (mais) uma estratégia de marketing e as que como Lisboa Capital do Nada, se propõe intervir no tecido social, afectivo e cultural da área em que actuam. Esta é já em si uma primeira e importante distinção : as da moda "fazem-se" entre meia dúzia de criadores entre vernissages e as outras numa zona, a que chamaremos, por economia, "de intervenção".

Marvila foi, neste sentido, um palco onde se centraram as atenções e expectativas, mais do que as que seriam legítimas esperar de um projecto que curto-circuita os parâmetros habituais de acções culturais. Mas se assim não fosse, e se tivesse seguido à escala a dimensão inicial deste evento, ele teria sido outra coisa, qualquer coisa, mas não este lar em trânsito que por uns meses deu morada a quem nele quis entrar.

Volto no entanto às expectativas : quer entre a população quer entre os promotores, gerou-se um sentimento de finalidade, como se ali fosse o princípio de um fim feliz. Mas não é. Lisboa Capital do Nada constitui-se como uma importante atitude de coerência e intervenção, em que a espontaneidade criou espaços próprios, ampliando muito o traçado original do projecto e, eventualmente, o seu destino e o seu risco.

Se do grupo que fez esta Capital do Nada nascer um outro capaz de mobilizar novas multidões, desejos e esperanças, o projecto conquistará o objectivo mais ambicionado : não morrer em 2002, às portas da cidade em que entrou.

(...)

Tem que continuar a discutir-se e a intervir, quando se produz cultura ; de outro modo mais não se faz do que dar um espetáculo. É da fusão dos dois lados, espectadores e actores, que se trata sempre quando se faz cultura, e é deste equívoco que se tem alimentado muitos reinos efêmeros, muito na moda.

Qualquer caminho cultural é por natureza longo e solitário. As adesões verificam-se à medida que os espectadores saltam à beira da plateia. É aqui que, quanto a mim, Lisboa Capital do Nada "nasce", pela audácia, pela quase candura com que ousou manter intacto o território. Pode ser que tenha criado aqui uma possibilidade de intervenção que, mais do que um projecto, é um princípio. Um princípio que rege a troca de saberes, a mais preciosa jóia da coroa.

O que mudou com este Nada ? Talvez nada ou talvez tudo. Lisboa Capital do Nada será o que dela restar quando deixarmos de falar sobre ela : uma recordação, uma vaga ideia, um momento único pela diferença. Acho que foi diferente. Quanto? Até onde ? Cabe-nos a nós todos decidi-lo.(Grifos nossos)

Na fala de Maia, a idéia de um saber que se estabelece como princípio aponta um possível caminho no qual a questão do efêmero possa transitar. "Lisboa Capital do Nada" é uma experiência cultural organizada, estruturada, que não incorre na cultura de massa, mas que conquista e mantém caráter inclusivo. Basicamente por essas características, o evento traz

à discussão sobre a (arte), a (arquitetura) e a (cidade) leituras concernentes com o que se necessita para o discernimento do papel e importância para a sociedade desses elementos culturais.

A imagem produzida por ações reestrutadoras em determinadas áreas pode atualizar tanto as formas, quanto as forças – conteúdos. A primeira em relação à materialidade, à noção de desenho urbano associada ao embelezamento – como aquele de fins do século XIX e, também, de outros, esteticamente mais recentes -, seja através de esculturas que “preservam a ilusão de estabilidade cultural, continuidade histórica e de valores universais conotadas em formas arquiteturais” (DEUTSCHE, 1996:18) ou daquelas que tratam não de formas, apenas, mas de sentidos; a segunda, através da imaterialidade e todas as tangências possíveis. Há, portanto, que se fazer escolha, não entre um e/ou outra apenas, mas avaliar a possibilidade de levar ambas em consideração.

As mudanças nas ações urbanísticas vigentes, endossadas em geral, pelo poder público, segundo Berenstein Jacques, poderiam ser ilustradas por dois extremos<sup>210</sup> de não-cidade: a **museificação** de partes da cidade através da petrificação dos centros históricos, transformados em pseudo parques temáticos e a **difusão**, descrita por Koolhaas (1995) como genérica - progressista, como *junk space*, através de discursos simultâneos e esquizofrênicos construídos sem participação da população.

A lógica subjacente a ambas as ações seria a do planejamento estratégico, cujo fundamento seria o trato da cidade como mercadoria, criando uma imagem a ser reproduzida como uma marca e seu *slogan*, de acordo com Ana Fernandes<sup>211</sup>, o “internacionalismo do particularismo”, onde os discursos da individualização, da promoção e do *marketing* sobrepõem-se à cultura local. A necessidade de estabelecer um padrão de paisagem urbana (aeroportos, condomínios, hotéis, shoppings e museus), ainda de acordo com a linha de argumentação de Berenstein Jacques, visaria ao turista internacional e aos investidores e, não, à população local.

Diríamos, numa visão mais otimista, que não se trata apenas de polaridade, negativizante e sim abrangências includentes e desejosas de participação, que observada em experiências desenvolvidas a partir dos Encontros Nacionais de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo (ENEA), Encontros Latino Americanos de Estudantes de Arquitetura (ELEA) e mesmo dos eventos anteriormente citados, há em curso outras mudanças, participativas e

<sup>210</sup> Notas do Congresso Nacional do IAB, (Rio de Janeiro, maio de 2003), relacionadas à fala de Paola Berenstein Jacques (FAU/ UFBA).

<sup>211</sup> Notas do Congresso Nacional do IAB (Rio de Janeiro, maio de 2003), relacionadas à fala de Ana Fernandes (FAU/ UFBA).

envolvidas com formas e forças. Para esse tipo de intervenção, não haveria *slogan*, já que também não se presta a rótulos.

Noutra perspectiva, alguns acontecimentos contemporâneos mobilizam capital público e privado, envolvem o público sob a mira da mídia ou em busca dele e articulam intervenções de caráter efêmero, nas quais a (arte) tem papel fundamental, seja alavancando propostas e/ ou discursos, e ainda assim, a ação cultural também está presente.

Por mais que as intervenções não tratem de uma realidade específica, atuam a respeito da (arte) e da (cidade), de seus habitantes e de desdobramentos múltiplos (sociais, educativos, culturais, econômicos, políticos)<sup>212</sup> advindos da ação.

Além dos exemplos já fornecidos, há outros mais, com características diversas, inclusive efêmeras. Iniciantes e superficiais, talvez, mas de algum modo comprometidos com mudanças.

No que diz respeito a eventos dessa natureza que contam com a participação de artistas e profissionais da América Latina, ainda que não abarquem esse continente de uma maneira mais ampla, por estarem restritas a trabalhos de latinoamericanos inseridos em culturas hegemônicas, algumas ações vêm ganhando espaço e apresentando inovações em termos de abordagens prático-teóricas, ampliando os circuitos estabelecidos, abragendo e revelando, inclusive, experiências didático-pedagógicas desenvolvidas em diferentes países e universidades.

Há que se questionarem, de fato, os interesses políticos que visam tanto à manutenção, quanto à criação de certas classificações e seleções. A exclusão através da e na (arte) deve também ser pensada sob diferentes ângulos: a conquista e manutenção de poderes hegemônicos, atravessando sentidos - como domesticação e retórica -, envolvendo a educação do olhar e da conduta; questionando a liberdade de gestos e ações que procuram, justamente, romper com a banalização e a naturalização de coisas e sentidos.

Sartre (1967: 31) diz que “o modo de produção da vida material domina em geral o desenvolvimento da vida social, política e intelectual”. Segundo o autor, essa dominação acabaria por condicionar ações somente possíveis de serem superadas através de um movimento dialético inscrito por contradições, superações e totalizações.

Os homens eles próprios fazem sua história; mas o fazem em um meio dado que os condiciona, sobre a base de condições anteriores, entre as quais econômicas – por

---

<sup>212</sup> Creio ser necessário distinguir Arte de Cultura, assumindo a primeira – em relação às Artes Plásticas e/ou Visuais – como uma das formas de representação e referência cultural. A cultura, aqui tratada, diz respeito ao aceito e determinado como legítimo.

mais influenciadas que possam ser pelas outras condições, políticas e ideológicas – não deixam de ser, em última instância, as condições determinantes, constituindo de ponta a ponta, o fio que guia toda compreensão possível (SARTRE, 1967, p.30).

Nesse sentido, em situações nas quais há a necessidade de tomada de posição, seja face à instituições, face à sociedade ou face aos sentidos da existência no mundo urbano, para que haja algum avanço, seria pertinente uma abertura a práticas inovadoras.

Lefèvre (2001 :142) ao tratar da sociedade urbana, diz que esta só se realiza através de “uma teoria que permita utilizar os dados práticos”, ou seja, através da detenção de “informação e cultura”. Com isso, seria possível ter recursos disponíveis “aos próprios poderes de decisão”.

Na relação (arte) e (cidade), a diferença pode ser observada tanto a partir da construção de uma edificação - seja um edifício habitacional, um museu ou uma sede de banco -, quanto através da inserção de *obras de arte* no espaço urbano - uma escultura, um chafariz ou uma instalação. A naturalização da paisagem ocorre não apenas por se tratar da inserção de mais um objeto na cena urbana, mas pela ausência de leitura da linguagem artística, assim como a de qualquer outra linguagem, leitura que somente pode existir se houver compreensão, não se restringindo à mera instrumentalização e intenção crítica reificadora.

Ao tratar da (arte) no espaço ocupado pela (cidade), pensamos colaborar para a reflexão política naquilo que diz respeito ao desenvolvimento do urbano e de especificidades locais, agregando o acionamento e enriquecimento da linguagem sem restringi-la à instrumentalização.

Acreditamos que a construção de uma imagem desejada de (cidade), utilizando a (arte) como instrumento de mudança, pode possibilitar a transformação bela e digna do espaço urbano, dependendo das formas, processos, sentidos, agentes e atores envolvidos. Assim, “dependendo dos mediadores nas relações arte-cidade, os resultados podem ser absolutamente diferentes” (LEFÉVBRE : 1971).

Entendemos que a (arte), quando ato livre, consegue, muitas vezes, romper com a compreensão hegemônica do espaço, ultrapassando as:

“fronteiras comumente permitidas, desafiando abertamente o controle do estado, infiltrando a relação cultura/ anti-cultura em todas as esferas sociais. O artista torna-

se, literalmente, um produtor de armas, e o armamento como símbolo, indica disposição para lutar pelo que se quer ” (Peixoto, 2002)<sup>213</sup>.

Esse discurso de Nelson Brissac Peixoto, organizador do Arte/Cidade em São Paulo, refere-se à obra do Atelie Van Lieshout (AVL), grupo de ação artística que tinha, dentre suas propostas, a produção de tudo de que necessita para sobreviver. Tal atitude, face ao mundo da produção capitalista, marca um posicionamento e um envolvimento com participação em diferentes acontecimentos artísticos e em diversos lugares.

Seria importante pensar o múltiplo posicionamento como movimento, ativo e relativo à própria existência, como impulso que dá sentido à abordagem ou problemática artística em questão, direcionado ao porvir.

Das maneiras de se contribuir com esse direcionamento, podemos nos referir às viagens, com as quais as experiências são adquiridas pelo movimento - ou deslocamento - e pela diferença de corpos, de linguagens, de espaços, de lugares e de territórios, aguçam e inquietam os sentidos por comparação, reflexo e mesmo embates, contribuindo para posicionamentos outros, dantes improváveis.

## **7.5 Outras leituras do espaço na contemporaneidade: sobre o aparente inacabado**

A forma e a posição de um edifício são fixas para Aldo Rossi (1966). Já o seu significado pode ser transformado partir de sua função. De fato, essa é uma das características mais marcantes da produção arquitetônica reconhecida como pós-moderna. Hoje, mais do que nunca, edifícios tem sido reformados, não através de mudanças em seus aspectos formais, mas, sim, em seus usos e, consequentemente, significados.

Esse movimento de adaptação em termos espaciais, de arquitetura e urbanismo, também denominada por intervenção arquitetônica ou urbanística, dependendo do foco, pode ser encontrada em áreas antigas de grandes cidades ou metrópoles, cujos programas de reestruturação urbana e consequentemente arquitetônica, vem sendo debatidas e favorecidas, no Brasil, desde fins da década de 1970:

A aprovação da Lei no 505 de 17/01/84, que reconhece o Corredor Cultural como Zona Especial do centro histórico do Rio de Janeiro, definiu as condições básicas para a preservação paisagística e ambiental de grande parte da área central.  
(...)

---

<sup>213</sup> Sobre o trabalho do Atelier Van Lieshout , do artista fora-da-lei, no Arte Cidade Zona Leste em São Paulo, 2003. Esse grupo artístico também participou dos projetos “Parasite Paradise” (2003) e “Em Trânsito” (2004).

A participação efetiva da comunidade é parte fundamental no processo de planejamento das ações do Corredor Cultural. Assim, desde as primeiras discussões do plano em 1979, o Grupo Executivo tem discutido com os interessados os critérios e normas que paulatinamente vem sendo adotados. (Corredor Cultural, 1995 :6)

O centro da cidade do Rio de Janeiro, ao passar por um processo de melhorias e requalificação, na década de 1980, sofre uma série de intervenções, não apenas culturais, mas também urbanísticas, a partir do projeto Corredor Cultural<sup>214</sup>. Muitas das edificações tombadas pelo Patrimônio Histórico foram reformadas para o abrigo de novas funções, como é o caso do Centro Cultural Banco do Brasil, inaugurado em 1989<sup>215</sup>. (BRONSTEIN; BIANCHIN, 2006 : 81)

Rossi (1995: 23), ao apresentar a hipótese da *cidade como artefato*, aborda a idealização (ou projeção) da cidade à partir de um legado. Adquirido ao longo do tempo, esse legado propiciaria a construção de uma imagem individual ligada ao desenvolvimento coletivo. Uma imagem que possibilitaria ainda, o reconhecimento de outros usos para formas herdadas, inerentes à capacidade de transformação coletiva.

Em sua obra, Rossi (1995: 19) afirma que "só é artisticamente importante aquilo que pode ser abarcado com o olhar, o que pode ser visto, logo, cada rua, cada praça" (ROSSI, 1995 : 17-19). Afirma, também, que os fatos urbanos são como *obras de arte*, com relação às quais a arquitetura ofereceria a individualidade, ainda que sempre como fato coletivo – como conjunto de individualidades. (Atentamos para a diferença entre um coletivo de obras e uma obra coletiva.)

Há então, nesse período, um paradoxo surgido em relação à preservação. Aquilo que, aparentemente, seria análogo, patrimônio e memória, trata-se de coisas distintas, no entanto, entrelaçadas<sup>216</sup> (GUIMARAENS :1999).

Ao se tratar de uma relação entre tradição e modernidade, decorrentes tanto de reconsiderações a respeito da noção de monumento, quanto de novas problemáticas surgidas

<sup>214</sup> Através da Secretaria Municipal de Cultura, foi implantado no Rio de Janeiro o programa *Corredor Cultural*, no início da década de 1980, publicando o manual *Como Recuperar, Reformar ou Construir seu imóvel no Corredor Cultural*, através do IPLANRIO/RIOARTE - em 1995 já em sua 33ª edição. Essa publicação procura orientar alguns *modos de intervir* em arquiteturas de interesse cultural, entendidas como acervo a ser formalmente preservado, ainda que externamente. Notamos, no entanto, que ambos IPLANRIO e RIOARTE foram extintos, sendo suas funções absorvidos pelo Instituto Pereira Passos.

<sup>215</sup> Informação obtida no artigo Radiografia Carioca, Uma reflexão sobre os “Espaços Culturais” no Rio de Janeiro. Michelle Bronstein e Sady Bianchin, Revista Dissertar, da ADESA – Associação de Docentes da Estácio de Sá, Ano 5 - nº 10 e 11. Outros exemplos de programas urbanos, cuja forma de intervir atua em lugares centrais, são: *Novas Alternativas*, Programa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e o *Morar no Centro*, experiência da Prefeitura da cidade de São Paulo.

<sup>216</sup> *Paradoxos entrelaçados* é título da tese de Maria da Conceição Alves de Guimaraens (Ceça Guimarães) defendida pelo IPPUR/ UFRJ, abordando a criação do IPHAN, no Rio de Janeiro, em 1999.

com o crescimento e transformações das cidades e nas artes, deve-se levar em conta a multiplicação de leituras e de produtos delas decorrentes.

Portanto, em meados do século XX, surge como ruptura - ou adaptação -, do ideário modernista, a possibilidade de uma nova arquitetura criada pela atribuição de novos usos a velhas formas, permitindo que a atualização ocorra também através da preservação.

Se os discursos começam via arquitetura, o mesmo acontece nos discursos referidos ao espaço urbano. Na contemporaneidade, o discurso da (arte) e aquele da (cidade) se alimentam mutuamente, incorporando e transcendendo a arquitetura. A diferença entre (arte) e (cidade) encontra-se no tempo, já que a (arte) admite maior fluidez, enquanto o tempo da (cidade) é lento. O encontro (arte) e (cidade), quando ocorre, subtrai essa diferença de tempos, a *ação* torna-se acontecimento temporário, ainda que duradouro – enquanto experiência.

O “Palais de Tókio”, em Paris, é um pavilhão edificado no início do século XX cujo uso original fazia parte da “Feira Universal de Paris, de 1927”. Atualmente abriga um prestigiado Laboratório de Criação Contemporânea na França. O edifício, por ter permanecido fechado durante anos, entrou em franco processo de deterioração. O Palais, com sua atual função foi inaugurado em 2001, depois de o edifício ter passado por uma reforma para abrigar seu novo uso: exposições temporárias e uma programação dinâmica para atividades paralelas: restaurante, boutique, café, livraria e um jardim *selvagem*.

O projeto do escritório Lacaton&Vassal, procurou manter tanto os aspectos originais quanto o desgaste sofrido ao longo do tempo pelo edifício, intervindo pontualmente em sua estrutura. Essa intervenção restabeleceu as conexões internas entre os pavimentos, marcando a circulação com novas estruturas – escadas e acessos – e um novo projeto de iluminação, deixando-o no entanto, com aspecto inacabado e inconcluso.



Figura 13 Palais de Tokyo, Espaço de Criação Contemporânea, projeto de intervenção do escritório de arquitetura Lacaton & Vassal – detalhe da estrutura original interna e escada principal de acesso ao 2º piso, 2001.

Trata-se por tanto do que chamamos de uma *intervenção direta*, que atua sobre o existente sem dar um acabamento final à obra, oposto ao de uma intervenção de manutenção e preservação que procura recuperar e manter a edificação como ao ser inaugurada. O lugar, aberto para exposições e proposições contemporâneas, permite que a completude seja das ações e *intervenções indiretas*, efêmeras e temporárias.

O investimento não deixa de ser realizado por falta ou redução de recursos. Apenas adapta-se à uma realidade orçamentária sem que para isso sofra perdas em sua qualidade física, material e conceitual e naquilo que concerne aos critérios que embasam o projeto como um todo, espacial inclusive, e à uma função específica e ao mesmo tempo múltipla, como o de um espaço urbano para a (arte).

## **7.6. Sobre-posição: a linguagem, os discursos e as formas da intervenção efêmera**

O debate sobre a multi e a transdisciplinariedade vem, desde a década de 1980, sucitando controvérsias quanto a proposições e, consequentemente, às transformações urbanas dele decorrentes.

Desde aquele período o questionamento sobre a monofuncionalidade modernizadora e as reconsiderações sobre o espaço urbano existente - ao mesmo tempo infra-estruturado,

central e considerado degradado<sup>217</sup> (Nascimento: 2000) por ausência de usos considerados de primeira ordem, como os econômicos -, busca, significativamente, por soluções integradoras e totalizantes para tratar de especificidades locais.

É também na década de 1980 que discussões sobre o *projeto urbano* – como afirmado anteriormente -, como ação localizada na cidade, vêm a tona, e, desde então, uma série de intervenções ditas revitalizadoras - que renovariam a vida existente –, acabariam instrumentalizando, mais uma vez, elaborações desenvolvidas para se intervir contextualmente na cidade, substituindo, sob um nome mais atual, modos de vida existentes e indesejados.

Esse mesmo período coincide com um regresso às formas e meios convencionais da produção artística e aos paradigmas estabelecidos pelo mundo das artes – evidenciados pela pintura e escultura. A adoção dessa condição pelo mercado de arte (DEUTSCHE, 1996:162), associado ao ressurgimento da autoridade de instituições de arte tradicional, acaba por orientar, ignorar e esvaziar, sob a rubrica do pluralismo, a liberdade crítica e artística adquirida nos vinte anos precedentes.

Tal vertente regressiva em relação à produção de arte contemporânea não se restringe a uma localidade ou país, e sim pode ser verificada através dos meios de expressão e difusão, em todo o ocidente, desdobrando-se, inclusive, na produção brasileira<sup>218</sup>.

Por outro lado, entendemos que essa retomada não se trata apenas de um atraso, recuo ou uma perda de tempo, mas de um questionamento e posicionamento artístico face ao próprio fazer artístico na contemporaneidade.

Quanto a cidade, a partir de então, passa a ser considerada como resultado não apenas da soma, mas de uma multiplicidade de fatores e fenômenos, devendo, para ser transformada, resultar de uma nova condição que ao envolver a arte e o espaço social, deixa de se restringir a um único campo disciplinar. No entanto, é preciso cautela, já que a interdisciplinaridade como relação discursiva também opera por exclusão, e, nesse sentido, o conhecimento só se torna “completo” ao ocultar partes do processo (Deutsche, 1996:195):

---

<sup>217</sup> Em nossa dissertação de mestrado, iniciamos a discussão sobre a inadequação dos usos do conceito de degradação urbana.

<sup>218</sup> A 18ª Bienal Internacional de São Paulo com curadoria de Sheila Leirner, apresenta a *Grande Tela*, afirmando a profusão da pintura nesta década. Em 2007, a exposição Geração da Virada: 10+1 ao anos recentes da arte brasileira, com curadoria de Agnaldo Farias (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo) e Moacir dos Anjos (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, Recife), no Instituto Tomie Ohtake, apresentou, paralelamente ao período da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, uma exposição reunindo cerca de 60 artistas surgidos nos últimos dez anos no cenário da arte contemporânea brasileira. A “geração da virada” leva esse nome não só por haver surgido na passagem do século e do milênio com também pela liberdade com que transita dentro e fora do mercado e das instituições. São artistas que agem tanto individual como coletivamente, usam e abusam das mídias mais variadas, fundindo-as umas às outras ou retomam expressões clássicas, como a pintura, para reinventá-las.

A aproximação interdisciplinar é chamada, então, porque momentaneamente debilita insidiosamente a autoridade de todo conhecimento que reivindica saber, definitivamente, e sobre as coisas em estudo. Mas a interdisciplinaridade contém perigos, também porque ao ser automaticamente torna-se antidisciplinar. Freqüentemente disciplinas unidas por alianças fortalecem uma autoridade epistemológica – por somar à sua aparência a completude – ao invés de abandoná-la por uma mais democrática. (Tradução minha)

Em *Evictions*, Rosalyn Deutsche (1996:xii-xiii) critica alguns resultados interdisciplinares *urbano-estéticos* que, ao reificarem paradigmas dominantes – entre discursos, ideologias estéticas e programas opressivos de reestruturação urbana-, mobilizariam uma retórica democrática de *abertura* e *acessibilidade* em defesa do espaço público, estruturados pela exclusão e pelo apagamento dos traços dessa mesma exclusão.

Essas reestruturações poderiam e deveriam, em nosso entendimento, ser compreendidas como possibilidades, não apenas formais, mas também éticas, da produção contemporânea, seja do ponto de vista da própria cidade – espaço urbano - ou daqueles que nela atuam – todos nós, independente da denominação que adotemos: artistas, arquitetos, urbanistas, economistas, sociólogos, engenheiros, funcionários públicos, desempregados, pessoas comuns, independente do que “comum” aqui signifique ou represente.

A linguagem (...), está sempre à nossa volta, sempre pronta a envolver nossos pensamentos e sentimentos, acompanhando-nos em toda a nossa vida. (...). A linguagem é, assim, a forma propriamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes. (CHAUÍ, 1995)

Interrogando-se sobre como as possibilidades éticas e estéticas suscitam debates em diferentes arenas - na academia, no mundo da arte, no planejamento urbano, na mídia de massa, em documentos municipais, em movimentos sociais – Deutsche (1996, p. xi - xii) indaga o contexto político em que se tem organizado o espaço dos discursos sobre a ação cultural.

Através de uma abordagem *estético-urbana* ou *espaço-cultural*, Deutsche trata do discurso que, ao incorporar determinadas linguagens, contribui com processos de gentrificação de lugares que passam por experiências de transformação em suas imagens.

Ao relatar (1996, p.xiii) a coincidência de quatro experiências de “desenvolvimento urbano massivo” em Nova York, ocorridas na década de 1980, indica como essas ações que:

“intensificaram a retórica oficial sobre novos espaços públicos, orientaram a explosão de interesses numa estética de planejamento urbano e favoreceram o aumento das comissões e curadorias em arte pública. (...) Promovendo a participação da arte e da arquitetura em projetos de redesenvolvimento urbano, este modelo neutraliza o caráter político de ambos, da arte e da cidade.(Tradução minha)

A neutralização de que fala a autora consiste na perda dos limites entre (arte) e (cidade). A estética unificadora estaria carregada de uma intenção despolitizadora, na medida em que não se pode dizer o que é (arte) e o que é (cidade), interessando essa situação apenas a certos setores da sociedade.

Uma das quatro experiências relatadas pela autora trata da obra realizada no *Union Square Park*, em Nova York, que gentrificou a área ao transformar e atualizar suas imagens com programas voltados para grandes corporações – edifícios empresariais, de serviços e de residências de alto padrão – e através da instrumentalização de uma *arte tradicional* - bustos e esculturas – que a marcassem e a dignificassem.

Através de experiências massificadoras, a (arte) e a (arquitetura) perderiam seu caráter político, sendo neutralizadas por discursos estético-urbanos. Ainda que a autora não considere o discurso como algo monolítico ou estático, mas como algo capaz de crescer e se transformar, afirma que seu esquecimento como dimensão *espaço-político* contribuiria não apenas para a retomada e questionamento a respeito dessas transformações, mas de seu entendimento estendido em direção ao espaço da política, extrapolando o antagonismo de classes, em direção a outros da totalidade social, como gênero e raça.

Deutsche (1996:200) afirma ainda a confusão criada por discursos pós-modernos que, ao enfatizarem a exploração da imagem pela arte contemporânea, teriam deixado de lado, e ocultada, portanto – por ignorância ou manipulação -, práticas críticas que exploram a imagem, favorecendo, por vezes, práticas cumplices ao capitalismo:

É certamente verdade que a arte contemporânea tem explorado a imagem. Mas como práticas críticas nem declaram o status da imagem como contenedor universal de significados estéticos, tão pouco celebram imagens dominantes que circulam em nossa sociedade. Mais do que isso, investigam imagens visuais como parte do domínio da representação onde significados e sujeitos são social e hierarquicamente produzidos como, entre outras coisas, o gênero. (Tradução minha)

Ao tratar da obra do artista Krzysztof Wodiczko numa proposta de projeções - noturnas - de “imagens de moradores de rua” sobrepostas às imagens/esculturas inseridas no novo contexto do *Union Square - Homeless Projection and the Site of Urban “Revitalization”* -, enfatiza o questionamento do trabalho artístico quanto a políticas públicas

favorecedoras de investimentos privados, ou seja, posiciona-se através de uma proposta de intervenção efêmera, sobre outra de caráter permanente.

Como já anteriormente dito, (arte) e (cidade), como vistas por Bourdieu (2002), não estão isentas de intencionalidades, já que criadas com finalidades objetivas, simbólicas e subjetivas – e como linguagem, mais do que apenas como formas na cidade. Arquiteturas e construções propõem simbologias e sociabilidades distintivas e referidas ao sistema de *status*<sup>219</sup>, por vezes sem correspondência imediata com a realidade cotidiana.

Se há neutralização da força da arte e da cidade, o ocultamento de suas verdades torna-se inevitável. A própria modelização e tipificação da arquitetura acabam desfavorecendo uma leitura crítica ou problematizadora, quando apresentadas sob diferentes ações e intervenções. Pela influência, a política e o poder público, acabam por serem corrompidos pelos sentidos a eles designados e por os corromperem, ao aprovarem projetos sem critérios mais amplos e que analizem por exemplo, a estética, cuja interferência em qualidades visuais urbanas acabam por corromper sentidos, inclusive o de paisagem e de ambiente urbanos.

Ações e intervenções em lugares pouco ativos ou de fato degradados, em geral secundarizados pelo poder público e pelo homem comum, acabam por ser compreendidos como atos insensatos ou sem sentido, já que fogem a regras e modelos pré-estabelecidos.

Ao dissociar ação cultural de fabricação cultural Teixeira Coelho (2001: 12) afirma que essa separação, ou superação, diz respeito ao fazer associado a uma elaboração, para além da mera reprodução inquestionada. Tratando do agir como processo aberto em diálogo com o espaço construído, enfatiza as relações entre aquilo que move e orienta os sentidos com o que se entende como cultura em ação.

E é esse movimento da ação que questiona sentidos e posiciona-se criticamente que, em nosso entendimento, seria desejável em ações ditas públicas.

Numa de suas abordagens das teorias dos movimentos sociais Ana Clara Torres Ribeiro (2006: 22) diz da exigência do diálogo no trato e na reivindicação de valores culturais em relação à configuração dos sujeitos coletivos, com a experiência urbana, com as dimensões identitárias da ação e com o conteúdo cultural do espaço herdado.

Quanto à reivindicação de valores e heranças, entendemos que essas somente são adquiridas quando aceitas e/ou conquistadas, dado que apenas fazem sentido quando seu significado é, ou pode ser apreendido.

---

<sup>219</sup> Com base em Marcuse (1977) dizemos que o que é diferente hoje, é a natureza (expressa pelas novas formas de hierarquia, pela ordem estatutária que se materializa baseada em oportunidade e honra) e a distribuição das partes, a relação entre elas e os efeitos que causam nos moradores das cidades ‘globais’.

Na sociologia de Weber a “ação social”<sup>220</sup> admite, inicialmente, que os indivíduos ajam de acordo com um sentido dado às suas ações e, por consequência, os outros reagem a partir das condições dadas.

A partir dessa premissa, Weber<sup>221</sup> sistematiza seus estudos sobre as relações sociais através de uma abordagem fenomenológica, classificando as ações sociais em: (a) “ação racional com relação a um objetivo” (quando a racionalidade é medida pelos conhecimentos técnicos do indivíduo visando alcançar uma meta); (b) “ação racional com relação a um valor” (quando o que se busca não é um resultado externo ao sujeito, mas a fidelidade a uma convicção); (c) “ação afetiva” (definida pela reação emocional do sujeito quando submetido a determinadas circunstâncias); e (d) “ação tradicional” (quando o indivíduo age movido pela obediência a hábitos fortemente enraizados em sua vida).

Weber determina, então, que, em lugar de um condicionamento unilateral, seria conveniente se pensar em um condicionamento recíproco entre os fatores econômicos e os fatores culturais herdados. E, no nosso entender, se poderiam agregar a tais fatores aludidos pelo pensador os de natureza material e/ou imaterial. Além, é claro, da sobreposição ou mescla entre tipos de ação social.

No caso da (cidade) e da (arte), a congruência nessa relação com o herdado transita por noções como a de patrimônio e, mais precisamente, pela de monumento.

Dentre as reflexões e teorias sobre a questão do monumento efatizamos a referida a respeito da arte apresentada por Rosalind Krauss (1984: 88) – sobre campo ampliado, como apresentado anteriormente - e a de Aldo Rossi (1966:1995:49) sobre a ampliação do sentido monumental do elemento isolado para a noção de conjunto em termos arquitetônicos e urbanísticos.

Em relação à ação cultural é então necessário haver um entendimento maior sobre algumas dessas transformações e ampliações de sentido para que se possa, não apenas compreender o que há em termos de patrimônio e monumento, mas sobretudo para se decidir com alguma coerência as formas e modos de intervenções que possam ou devam ocorrer, sem esquecer que arquitetura também deveria ser pensada como arte, e portanto como cultura. E, que determinados monumentos artísticos inseridos em contextos urbanos também são cidade.

---

<sup>220</sup> Discussões apresentadas em aula no IPPUR, na disciplina de Sociedade e Território, ministrada por Luiz Cesar Queiroz, e apresentada por Walter em forma de seminário.

<sup>221</sup> Segundo Weber, “ação social” é a modalidade específica de ação na qual o agente associa um sentido. Não é um processo isolado, mas sim um que percorre seqüência definida de elos significativos. Nesses termos, “sentido” deve ser entendido como o motivo sustentado pelo agente como fundamento da sua ação. Por sua vez, entende-se que a ação é sempre de agentes individuais, os únicos capazes de conferirem sentido e vínculos subjetivos às esferas da ação. Vale ressaltar que aqui, o “individualismo” kantiano está muito presente.

Com relação ainda às contribuições de Krauss, a autora ao tratar da questão de campo ampliado esclarece que a lógica da escultura parece inseparável da de monumento, ainda que, ao pensar ambas como categorias universais (modernistas) por estarem relacionadas à história, pensa-se que se sabe o que seja uma e o que seja outra, e ainda que essas, como categorias, sejam imutáveis:

(...) o termo **escultura**, que pensávamos estar resguardado, começou a tornar-se obscuro. (...)

A categoria escultura não é uma categoria universal mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da de monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local.

(...)

As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes para fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte Ocidental.

A convenção, no entanto, não é imutável. (Grifo da autora) (Tradução minha)

A partir dessa reflexão, Krauss desenvolve seu raciocínio para aquilo que trata da *escultura no campo ampliado*, e dessa como reivindicação e conquistas, que, através de exclusões epistemológicas, ampliaram sua dimensão estrutural e mesmo a da lógica monumental.

Em Nova York, algumas das formas artísticas surgidas na década de sessenta aliaram-se a manifestações e ocupações territoriais e seus fins, contra transformações e gentrificações: “em tantas cenas modernas, as ambigüidades do desenvolvimento estavam em ação” (Berman, 1986: 321). Mesmo a idéia de desintegração, nas palavras desse autor, teria sido “transformada em uma nova forma de ordem, inerente à arte moderna” (1986: 318). Ocorrendo ambigüidade, pode alimentar tanto a desintegração quanto a ampliação de novas formas e sentidos.

A partir da década de 1960 discussões como a da desintegração na (arte), como a desconstrução na arquitetura e a desestruturação ou pós-estruturação na literatura e filosofia, cada uma referente à sua própria linguagem, passam a ser assimiladas como consonâncias temporais, oferecendo abertura para leituras nas quais as coisas não permanecem enclausuradas em apenas um sentido.

A ambigüidade e/ ou a negação da negação caberiam, portanto, aqui em nossas reflexões como aberturas ao questionamento e à crítica a respeito de como diferentes campos sofrem influências recíprocas, irradiando-se, seja através de fatos semelhantes e também por *translatio* de e para outros campos e linguagens.

No caso do uso de outras linguagens e de aproximações disciplinares, enfatizamos a incorporação de conceitos semelhantes pelas artes visuais, plásticas e arquitetura, podem evidenciar tanto diferentes meios de expressão, quanto processos e técnicas em geral utilizadas na concepção projetual e na elaboração conceitual. Mas essas apropriações conceituais, como dissemos anteriormente, são intrísecas, já que separações, exclusões e especializações é que contribuem para o esquecimento.

Na década de sessenta, dentre as novas formas e meios artísticos surgidos, a multimídia encontra certa liberdade e reconciliação com a idéia de uma ação massiva através de seu longo alcance. Num outro extremo, no teatro, a *atuação* - como o próprio conceito diz do ato em ação -, que esteve sempre em relação com o mundo, dentro e fora dos “palcos”, também vai para a rua.

Se o teatro de rua e o circo apropriaram-se historicamente do espaço “público”, fazendo da engenhosidade e do movimento no território seu motor, mesmo sendo considerados como artes à margem da sociedade, da mesma forma que culturas nômades, estas artes *outsiders* vêm a cada dia sendo vistas como formas de pré-ocupação.

A arte vai para a rua por essência, pela amplitude do campo de atuação, realizando-se em contínuo rompimento com o estabelecido, relacionando-se com e no público, em seu amplo sentido, extrapolando o espaço da moldura ou mesmo do palco, dado que a “caixa negra” (jargão para teatro) nunca foi, apenas, suficiente.

A (arte) em sua relação com o espaço urbano, seja esse o da cidade ou o da metrópole, independentemente sua abrangência, abarca, como na teoria dos conjuntos, aquilo que não necessariamente está contido, ainda que por vezes possa expressar problemáticas coincidentes com a do teatro, a do circo e dos espetáculos em áreas públicas: dança, música, cinema e shows ao ar livre, assim como eventos esportivos, mesmo estando esses tangentes ao nosso tema e discussão.

### **PARTE 3 : AÇÃO-ESPAÇO-TEMPO**

## **8. Aquilo que está e não está. Quase. É. Questões. Algumas considerações sobre a efemeridade.**

Neste capítulo, a discussão enfatizará nosso entendimento sobre o ação cultural e a intervenção efêmera a partir de leituras, discussões e debates como as resultantes do seminário organizado e realizado em 2006: *Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos* - como uma das idéias iniciais propostas para o desenvolvimento desta tese -, somado à experiência e vivências no evento *Le Temps d'Une Marée*, acontecido em Dieppe, na Normandia francesa.

Desde nossa entrada no Doutorado do IPPUR, havia no pré-projeto apresentado a intenção de realizar um evento que trouxesse não apenas um debate a respeito do tema da tese, mas ações, práticas e teóricas que abrissem outras a respeito de um assunto que, praticamente inexistente no campo do planejamento urbano e regional, encontrava-se disperso em arquitetura e urbanismo e apenas nas artes visuais melhor sistematizado.

A fim de poder melhor estruturar o conteúdo da tese, parecia-nos pertinente, em relação àquele momento e às preocupações que nos inquietavam desde os estudos de arquitetura, aprofundar-nos em determinadas leituras apresentadas pelo curso do IPPUR e ouvir considerações a respeito do tema escolhido. Interessava-nos, especialmente, contribuições que pudessem advir de quem atua na área da arte e da arquitetura, seja como artista, arquiteto, curador, crítico, historiador ou desempenhando todos esses papéis simultaneamente.

Deixando de lado, temporariamente, o projeto do seminário, no momento em que surge a possibilidade de participar do estágio de doutorado (bolsa-sanduíche) - realizado no período entre julho de 2004 a setembro de 2005, pelo convênio CAPES/ COFECUB, “Territórios Urbanos e Políticas Culturais”-, abriram-se outras possibilidades de ampliar a discussão do tema da arte em relação à cidade, a partir de experiências que acabaram indo além das referências bibliográficas almejadas.

Naquela oportunidade, aproximamo-nos de temas caros aos assuntos da tese e também observamos, participativamente, uma exposição-percurso no projeto “*Le Temps d'Une Marée*”, na Normandia francesa, realizada no porto da cidade de Dieppe e organizada por Alice Schýler-Mallet.

Artista e curadora, Alice Mallet<sup>222</sup>, possui uma trajetória que inclui a formação em cinema, organização de exposições em lugares pouco comuns – no Brasil, pouco explorados - por exemplo, jardins privados e igrejas. Naquele momento, justamente um porto em processo de obsolescência, era o foco de seu olhar.

Após várias conversas com a organizadora sobre questões relacionadas às intervenções efêmeras em contextos urbanos, sobre o andamento de nossa pesquisa e sobre eventos relacionados ao tema, coincidentes em alguns pontos com as discussões do projeto que ela colocava em prática, fui convidada a participar do *workshop* interdisciplinar, que antecedia a exposição-percurso.

## 8.2. Parêntese : Caso ou Acaso<sup>223</sup>?

O projeto proposto por Alice Schÿler-Mallet - também fundadora da Associação Cybèle, para acontecimentos e ações de arte - tinha como idéia intervir no porto através de diferentes *modos de expressão*. O tema e o local para o projeto surgiaram por sua vivência na região e pelo desejo de pensar a cidade num futuro próximo, imaginando poder a arte se expressar como meio de interlocução. Sua idéia era oferecer outros olhares e posturas frente às condições do porto - que estava em processo de obsolescência naquele momento-, e frente às modificações desejadas pela municipalidade.

A dupla condição de artista-curadora possibilitou a articulação com o trabalho de outros artistas, multiplicando as abordagens ao lidar com um tema complexo como o de uma área portuária no centro de uma cidade.

Associada a Marc Armengaud<sup>224</sup>, filósofo, sócio de um escritório de arquitetura, urbanismo e “design” nos arredores de Paris, o projeto tornou-se mais ambicioso do que uma exposição em um museu ou galeria, e a seleção de participantes e de trabalhos deveria aplicar-se ao contexto. O mesmo deveria ocorrer no caso do *workshop*, programado para acontecer

---

<sup>222</sup> Alice Mallet me foi apresentada por Sophie Brossais, a quem eu conhecera ainda no Brasil, na exposição retrospectiva sobre o artista Hélio Oiticica, em 1998. Desde então, mantivemos os laços afetivos constituídos, inicialmente, dentro do projeto “Ninho”. Em 2005, Sophie era uma das artistas-curadoras que também participaria do *workshop* para o qual fui convidada.

<sup>223</sup> O acaso aqui presente está diretamente relacionado à uma nova realidade poética apresentada no final do século, em 1897, na Revista Cosmopolis, por Mallarmé, a respeito de seu poema-estrutura: *Um coup de Dés*. Cito: *Sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art*, editado e revisto por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, em 1991, pela editora Perspectiva.

<sup>224</sup> O escritório AWP vem trabalhando não apenas com projetos de arquitetura e urbanismo, mas também desenvolvendo projetos de práticas urbanas associados a novas tecnologias, além de arquitetura de evento.

anteriormente à exposição-percurso, pois dele deveria resultar um Atlas que faria parte do catálogo a ser publicado com toda a produção realizada.

A iniciativa origina-se, portanto, de uma associação autônoma, não vinculada a instituições locais, mas que tem apoio da prefeitura durante o estágio de implementação do projeto. Difícil saber exatamente quais resultados dele advirão. Os dados estavam lançados.

Dentre as etapas que antecederam a exposição, um ano antes, ocorreu um projeto *residência* de dois meses para sete artistas e três meses antes o *workshop* interdisciplinar.

Profissionais de diversas áreas, denominados de criadores – arquitetos e urbanistas, *designers*, críticos e historiadores de arte, artistas visuais, teatrólogos, paisagistas se inter-relacionaram e debateram com a população local representada por administradores (dentre eles, os da câmara do comércio e da companhia das docas), políticos (da prefeitura) e pessoas da comunidade de pescadores, sobre as atuais condições da área portuária e conjecturas sobre eventuais desejos, interesses e possibilidades para o seu desenvolvimento.

Retomando a idéia de concepção do projeto “*Le temps d'Une Marée*”, lembramos que ele passou por duas versões desde sua criação em 1999, até sua concretização final, nas etapas realizada entre os anos de 2004 e 2005.

Na primeira versão, se propunha uma maior participação de artistas locais, da região da “*Haute Normandie*” e o projeto deveria acontecer numa escala mais reduzida, com trabalhos que seriam realizados na praia, com durações variáveis, entre poucas horas e alguns dias, efêmeros, portanto, em relação ao tempo de serem incorporados à paisagem e, eventualmente, absorvidos pelo mar.

Ao tornarem-se uma parte da paisagem modificada, as obras explorariam a noção de tempo, de deterioração, de evolução através da modificação pendular de uma paisagem através dos elementos. Esse projeto invoca o mar sob todas as suas formas, inumana, amorosa, campo de disputas políticas e econômicas, de sobrevida e de fantasmas. Nasce na praia de Varengeville, sobre a falésia da igreja, paisagem selvagem e brutal. A “praia” através das marés muda drasticamente de cara, plena na maré alta chegando até a falésia e indo longe na maré baixa,, desnudando seus fundos. (Schyler-Mallet, 2005: 10) (Tradução nossa)

O tema e a questão temporal, já determinados, permaneceram na versão final, com uma consistência poética, mantida, não apenas em termos conceituais, mas na ampliação da seleção de artistas, incluindo estrangeiros e trabalhos que seriam realizados a partir de uma produção *in situ*, contextualizadas e fruto de experiências obtidas no período de residência.

Não apenas a ação é deslocada da praia para o porto, sem desprezar trabalhos que mantenham essa primeira situação, mas a aproximação com outros pontos de vista e com o próprio lugar e suas problemáticas acaba impondo uma metamorfose em seu conteúdo.

Partindo de uma visão estética da paisagem, de uma reflexão abstrata sobre o tempo em relação ao espaço ligado a um elemento natural, a exposição inscreve-se agora num porto, com sua história, seus edifícios, seus habitantes. Não se trata mais de instalações efêmeras que tornamos eternas mas um projeto inscrito num conjunto de memórias e de fatos, de relatos. Para entrar na cidade é necessário um conhecimento particular, minucioso, quase metódico a cada instituição, a cada personagem. O projeto se nutrirá de sua nova geografia e colherá no seio de sua arquitetura o seu conteúdo. A paisagem marítima é agora vista sobre o ângulo portuário, encontrando um novo quadro, entre pontes, tanques e eclusas.

O projeto fragmenta-se por melhor adaptar-se à cartografia do sítio. Na medida das possibilidades, das obrigações, das lógicas, a cenografia toma forma de um percurso ao redor dos tanques e de pontos estratégicos: estação de trem, teatro e escritório de turismo. Ele integra-se à cidade, suas articulações e seus bairros. Superpõe-se a uma realidade existente, a um passado, às apostas, às lutas de poder, aos territórios.

A intervenção dos artistas apoiar-se-á sobre testemunhos, experiências vividas e recolhidas. A fronteira entre arquivo e ficção, análise crítica e evocação, partilha e troca com os habitantes provocarão aproximações inesperadas. (SCHYLER-MALLET, 2005: 11)

O projeto alcança uma dimensão muito mais ampla e desafiadora, pois agrega outros pontos de vista que não apenas subjetivos e/ou poéticos. Passa a operar com a paisagem e com o lugar e seus habitantes. Há um cuidado e um tempo lento para chegar e entrar na cidade. O trabalho dos sete artistas, vindos dos quatro cantos do mundo, realizados no projeto de residência<sup>225</sup>, foi um primeiro momento da entrada, quase preparatória, recolhendo e trazendo visões a serem compartilhadas com a população local.

Encontrar, filmar, interrogar, fotografar, andar de barco... Essas trocas organizaram-se com a ajuda da Cidade do Mar, da Capitania, da Direção Departamental de Equipamentos, dos pescadores de Quiberville, dos Fundos de Anciões, do Museu, de instituições públicas e de parceiros privados. Eles encontram os Senhores Robert, Lammourette, Anger, Couturier, velhos marinheiros, mecânicos, capitães, pedestres, Sr. e Sra. Lannier da Associação de Salva-vidas da Capela de Bonsecours, Carole e Frank Hemerick, Frédéric Crasmenil, marinheiros de Quiberville.

Os laços tecem-se, as redes estreitam-se: sobre vocabulário, gestos, códigos, relatos, testemunhos, que superpõem-se com a perspectiva dos artistas. Pontos de convergências são criados. (Schyler-Mallet, 2005: 11)

A residência dos artistas não interfere apenas na dinâmica da cidade, mas também nos processos e envolvimentos solicitados em cada um dos trabalhos de arte, que transformam relações entre pessoas e instituições e, também, seus discursos.

<sup>225</sup> Projetos de residência de artistas têm se tornado, cada vez mais, uma prática importante na arte contemporânea, para trabalhos que exijam vivência, intercâmbio e/ou o acompanhamento do desenvolvimento de trabalhos propostos ou em andamento, por parte de uma equipe de críticos, professores e outros artistas.

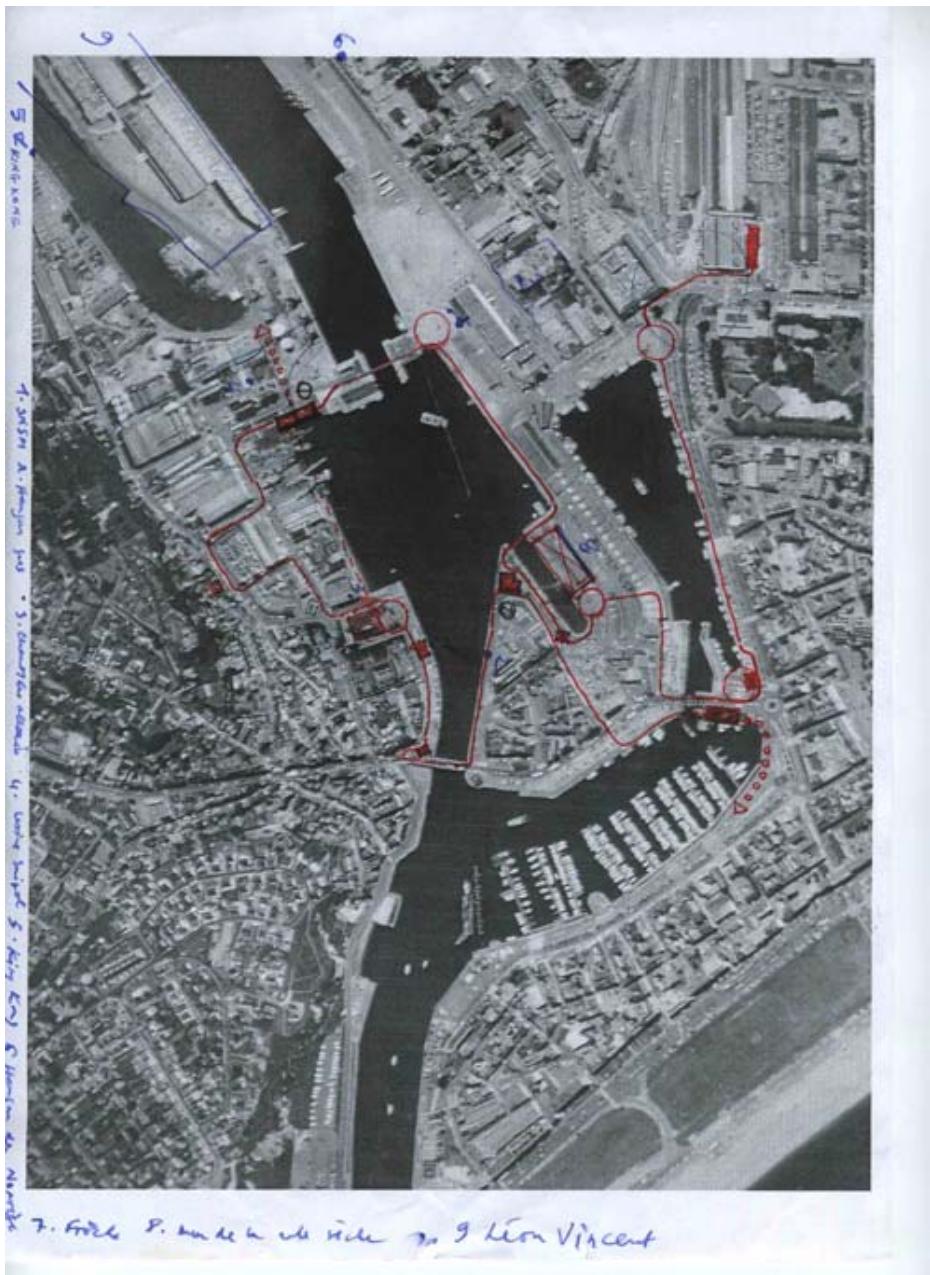


Figura 14 Foto aérea da cidade de Dieppe, e sua área portuária central. À esquerda o bairro do Pollet, e a direita o centro da cidade. A linha vermelha marca o percurso e os pontos estratégicos do evento, instituições locais e intervenções.

Essa faceta transformadora aparece também nos encontros acontecidos durante o *workshop*, pela interdisciplinaridade de seus participantes e pela abrangência de representações institucionais e de classe (no caso da comunidade pesqueira) que, ampliadas por diversos pontos de vista, revelam outras dimensões ao projeto, incluindo uma abordagem política e politizada, mediando encontros nunca dantes ocorridos, como por exemplo, entre as Docas e a comunidade de pescadores.

Naquele momento, a parte do porto em que se concentravam os trabalhos, funcionava uma marina, com entrada e saída de barcos da remanescente atividade pesqueira e a logística portuária de carga e descarga internacional.

Há ainda a relação entre os dois lados da cidade dividida pela área portuária. De um lado o centro, de outro o Poulet, bairro em que, predominantemente, vive a comunidade pesqueira.

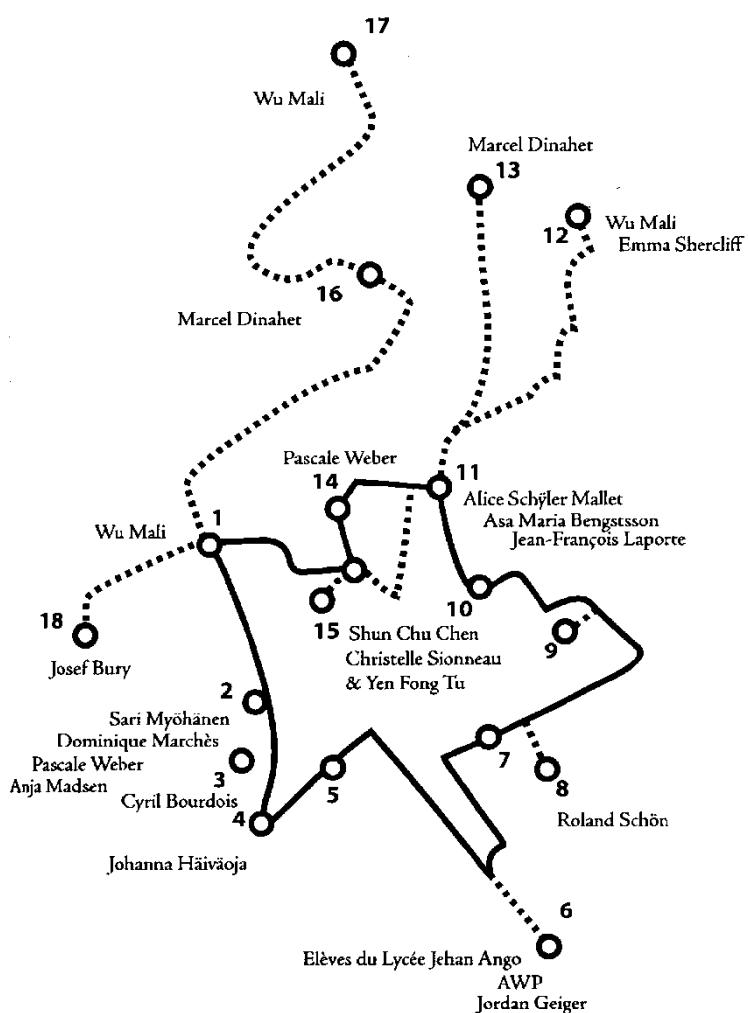


Figura 34 Mapa gráfico da exposição-percurso com os projetos distribuídos por autoria.

É importante evidenciar que a própria temática *O tempo de uma maré*, evoca a noção de temporalidade. A seleção dos artistas a participarem da exposição-percurso já havia sido, de algum modo, traçada. No entanto, os resultados obtidos dependeram, parcialmente, do modo de expressão, de coerência, de relação, de construção de cada um dos artistas, especialmente, dos participantes do projeto de residência, em relação ao que foi vivenciado.

Com um total de 20 trabalhos distribuídos pelo porto, incluindo igrejas, câmara do comércio, a estação de trem, o escritório de turismo, e o cais propriamente dito, foram definidas as seguintes problemáticas apresentadas pela curadora: Comunidade, Familiaridade da Paisagem, Imaginários Femininos, *Savoir-faire*/Híbridos e Paisagem/ Documento.

As problemáticas propostas – fundadas, em geral, na realização da pesquisa de interesses de cada artista e dos projetos desenvolvidos, seja em residência ou em propostas e pesquisas elaboradas pelos convidados para acontecerem em Dieppe - foram diluídas ao longo do percurso. Podiam ser lidas apenas no discurso impresso no catálogo ou apreendido pelos registros em vídeo, foto ou textos expressos nos trabalhos.

Cada artista definiu o lugar de seu trabalho em parceria com a coordenação do projeto, através das possibilidades ofertadas, oficialmente, pela cidade e por suas instituições. Destacamos alguns trabalhos referentes à primeira problemática: Comunidade.

O trabalho de Wu Mali, artista taiwanesa, relaciona-se com as comunidades do rio Tamsui. Ela trabalha sobre seus espaços de mediação, seus territórios, rituais, imaginários e identidade. É, assim apresentada, no catálogo, pela curadora: “Ela possui um projeto com o canteiro naval de Tamsui: a construção de um barco “centro” que reunirá os diferentes atores do lugar. Mali pensa que a ação artística pode ter um impacto sobre uma paisagem cultural e social. (SCHYLER-MALLET, 2005: 11)



Figura 25 Museu-Exposição com acervo da comunidade pesqueira de Dieppe. Projeto de Wu Mali.

Juntamente à comunidade de pescadores de Dieppe, levantou dados sobre seus ritos e hábitos e envolveu-se com os marinheiros que, voluntariamente, trabalham no mar como salva-vidas. Procurou realizar uma obra servisse de mediação entre sua cultura e aquela com a qual se defrontava, coletando sonhos dos visitantes, numa instalação realizada no escritório de turismo.

Mas seu projeto não termina com a instalação, abre-se em outras frentes, levantando outras questões em relação à comunidade pesqueira de Dieppe, alcançada em Teipei:

Vivo há mais de dez anos próxima ao mais importante rio de Taipei, o rio Tamsui. Observando suas mudanças, dia após dia, começo a compreender como nossas vidas podem ser influenciadas por um elemento como o rio. Foi assim que comecei a incluir esse elemento em meu trabalho.

Em agosto de 2003 realizei um vídeo intitulado **Cerimônia na Água**. Para os chineses este é o mês do fantasma. Nesse filme, os pescadores queimam casas de papel que oferecem ao rio a fim de ajudar os mortos a “atravessar o rio”. É um ritual tradicional dos pescadores que vivem da água. Filmado de sua janela na borda do rio Tamsui, esse filme será exposto na Capela de Bonsecours entre os ex-votos de marinheiros desaparecidos.

Enfim, Wu Mali propõe, a partir da vivência de seu trabalho com as comunidades de Taiwan, organizar no lugar da “Sociedade Nacional de Salva-vidas Marinho” (SNSM), um workshop com os marinheiros encontrados em Dieppe. Essa experiência original deverá favorecer a troca com o público, graças à demonstrações de **savoir-faire**: maquetes de barcos, cordagens.

Em Dieppe, o *Museu Castelo* reúne tesouros antigos, a Cidade do Mar evoca o *métier* e as técnicas ligadas ao mar, mas não existe um museu que reúna as histórias de marinheiros. Os Dieppois emprestam fotos de seus álbuns e Wu Mali os enquadra. A reunião de objetos, de filmes e de fotografias formará um pequeno museu coletivo e interativo. Ela conta trabalhar com a equipe da SNSM, já constituída em rede solidária. Deseja transportar essa documentação para seu bairro, na borda do rio Tamsui, para criar um encontro real e uma troca com os pescadores locais.

Há várias questões, observadas no trabalho dessa artista, consideradas em nossa tese: a incorporação da mutação como uma constante, da efemeridade da vida, da relação do rito com o imaginário, com o sagrado, com outros *modos de construção* do mundo e da realidade em relação à implicação com o contexto. Evocamos, ainda, a questão cultural como base para o desenvolvimento do trabalho enquanto (arte) e (cidade).

A idéia de um museu, não-museu, recria toda a ordem do que seria essa instituição em relação ao desprezado, ao marginalizado, de borda e de margem, de mar e de rio. A questão

da *comum-unidade* reaparece também como problemática tratada em (arte) e também em (cidade). Tanto em Taiwan, quanto na França.

Outra artista definida como pertencente a essa mesma problemática, Ema Schercliff, inglesa, trabalhou também com a comunidade de pescadores de Dieppe, mais especificamente com viúvas de pescadores que morreram em alto mar. Sua proposta foi a de, junto com aquelas mulheres, costurarem e bordarem enquanto registrava-se a conversa delas a respeito de suas estórias, cujo enredo principal seria sempre a relação de suas vidas com o mar.



Figura 15 Projeto de Ema Schercliff, exposto na Igreja de Bonsecours.

A questão do discurso, através da fala e da escuta do outro, está presente em ambos os trabalhos: no de Wu Mali e no de Ema Schercliff. A partir do momento em que essas falas são transpostas passam a ocupar outras dimensões.

No tema Familiaridade da Paisagem, Jordan Geiger, arquiteto de São Francisco, Califórnia, apresentou uma escultura realizada em alumínio obtido no canteiro naval, instalada num container mantido aberto no porto.

Ao inserir seu trabalho na paisagem portuária, levanta, com sutileza, o problema da orientação, da escala e das dimensões industriais e navais, que contrapõem-se diretamente com as da cidade.

Numa conversa com Geiger, durante a exposição-percurso, ele comenta a inserção de redes (de deitar) num outro projeto seu, uma instalação sob as gruas na borda dos cais, e cita a obra de Hélio Oiticica como referência<sup>226</sup>.



Figura 37 Vista parcial da instalação de Jordan Geiger no Cais do Porto, 2005.

No texto intitulado “Notas de Observação”, Sophie Brossais explora suas impressões não apenas sobre o projeto em si, mas sobre o fato de a exposição ser curada por uma artista:

#### **Artista, comissária**

À maneira que desejava colher as obras da praia, a artista-comissária deixa envolver-se pelo fluxo da maré. Após dois meses de observação é importante notar esse último caráter. O contrário da comissária é, antes de tudo, artista. Há superposição de sensações e de emoções. Um certo método de tecelagem.

Um corpo fundido na paisagem, marinha, urbana, contemporânea. A alma de correr riscos, na fronteira dos sentidos, nas fronteiras das pontes que isolam os bairros como hemisférios. Norte, sul. Esquerda, direita. Isolar também os “a priori”. Uma

---

<sup>226</sup> Apesar da informação que me foi dada pelo próprio artista sobre sua inspiração na obra do brasileiro, ela não consta de nenhum texto oficial sobre o evento.

epopéia, um desafio de continuar o que muitos abandonam. Fazer nascer o desejo de embarcar na aventura da travessia com um canto de sereia.

### Percorso, público

Entremos no percurso de uma arte contemporânea circulante no porto de Dieppe. Profundo, ele vem de lá, esse nome, **deep**. Numerar os diferentes lugares do percurso para permitir localizar-se.

Um meio de acessar para melhor compreender e melhor fazer compreender ao amador e ao armador, a arte.

Acolher o público, guiá-lo na curiosidade de um duplo percurso, portuário e artístico.

Primeiramente os habitantes que acolheram os artistas vão, por sua vez, acolhê-los. A comunidade de marinheiros é legendária, internacional e no mar são irmãos. Em terra cruzam os artistas no cais. Em Dieppe, acolhem-se, confiam segredos, abrigam-se, lutam juntos para continuar a mostrar, e exercer a arte e o artesanato.

Os lugares e as obras fazem-se sinal no percurso. O invisível está freqüentemente presente, reveladas em fotografias e em práticas rituais.

(...)

Uma escritura automática que confia no invisível e a intuição. Partir do resultado para compreender a intenção: uma intuição, que deve-se engajar. Fazer voltar ao porto os artistas viajantes. E também as gerações, sempre pontes invertidas para deixar passar. Transmitir. De uma vida à outra, de um *métier* a outro, a criação.

Tornar possível um porto, numa economia difícil, que oferece seus *friches*, seus hangares e seus barcos, a uma arte contemporânea desconhecida de numerosos públicos, o grande como o advertido. Pouco habituados a essas instalações, os eleitos arriscaram o desconhecido. Para navegar há regras, ditadas pelo mar. Para expor também, estritas e também ditadas.

Que marinheiros e artistas sejam aliados para serem descobertos, olhados, admirados, serem contemporâneos. Postos a nu. Casados para o melhor. Com toda a cidade convidada e mais, aglomeração, o departamento, a região, o país, a Europa, o Reino Unido, a Finlândia, a Suécia, a Polônia, a Dinamarca, os Estados Unidos e Taiwan reunidos. Sobretudo, a utopia da união. (...)

Há, no texto de Sophie, um jogo de palavras e de expressões que são perdidas com a tradução, mesmo procurando tornar os sentidos o mais fiéis possível. Há duas questões fundamentais em seus discursos, a primeira com relação à coordenação por parte de uma artista-comissária, ou artista-curadora, simultânea e, portanto, híbrida. A segunda em relação ao percurso-exposição também simultâneo e híbrido.

Voltando à noção de campo e à de posição, temos como no texto de Sophie uma tecitura, uma trama com fios de diferentes cores e espessuras, e em diferentes camadas.

No texto da historiadora Catherine Grout (2005: 18-21), a noção de processo, título de seu discurso, aparece no plural, *processus*. Há uma ênfase na experiência do estar, não apenas em Dieppe, mas em seus lugares, em seus percursos, em suas pluralidades, constituídas também no sentido da mentalidade à obra, através de diferentes processos, inclusive com a participação.

## **O workshop**

O *workshop*, aconteceu numa imersão, com a duração de três dias, com palestras, conferências, reuniões de trabalho, visitas a instituições e pessoas, à biblioteca da cidade, sessões de filme, mesas redondas sobre as idéias de cada um a respeito de suas impressões, confraternizações e de encontros, de idéias, de pontos de vista, de diferenças, que, ao contrário de afastarem, aproximavam, por trazer novidades sobre outros modos de pensar, compreender e expressar.

A diferença entre artistas que trabalham com certas *famílias de conceitos* é motivo de encontro e de troca. A questão das afinidades eletivas conta muito, pois o cerne das preocupações ocorre, primeiramente, por laços afetivos, constituídos pela reciprocidade dos *modos de ver, perceber, sentir e expressar*.

O trabalho de cada um, ou de cada grupo que se forma, parte de interesses relacionados a suas pesquisas pessoais e/ ou comuns, e todos já estão participando de um jogo de produção de saberes e imaginários, e o que importa, de fato, é a criação.

Como num jogo, onde regras prévias são dadas, todos os que estavam ali sabiam que deveriam produzir um material que seria publicado numa seção do catálogo denominada Atlas. Nesse Atlas, foram criadas três seções, pelo coordenador Marc Armengaud, relativas às problemáticas tratadas nos materiais produzidos: Morfologia e Paisagem, Fluxo, Mobilidade e Acessibilidade e Legendas, este último relacionado a outras leituras, que não do território propriamente dito.

Uma questão que nos foi desvelada a respeito da condição portuária, sobre a qual nunca havíamos pensado, é o fato de esse ser um dos primeiros territórios globais e globalizados, cujas intervenções em suas infra-estruturas variaram de acordo com as solicitações técnicas de cada época: *como lugar de troca de bens, informações e afetos*.

Do material que produzimos ao longo de um mês, aproximadamente, considerando mais um retorno a Dieppe para complementar algumas informações a respeito da cartografia da cidade, um primeiro texto foi publicado na seção sobre Morfologia e Paisagem.

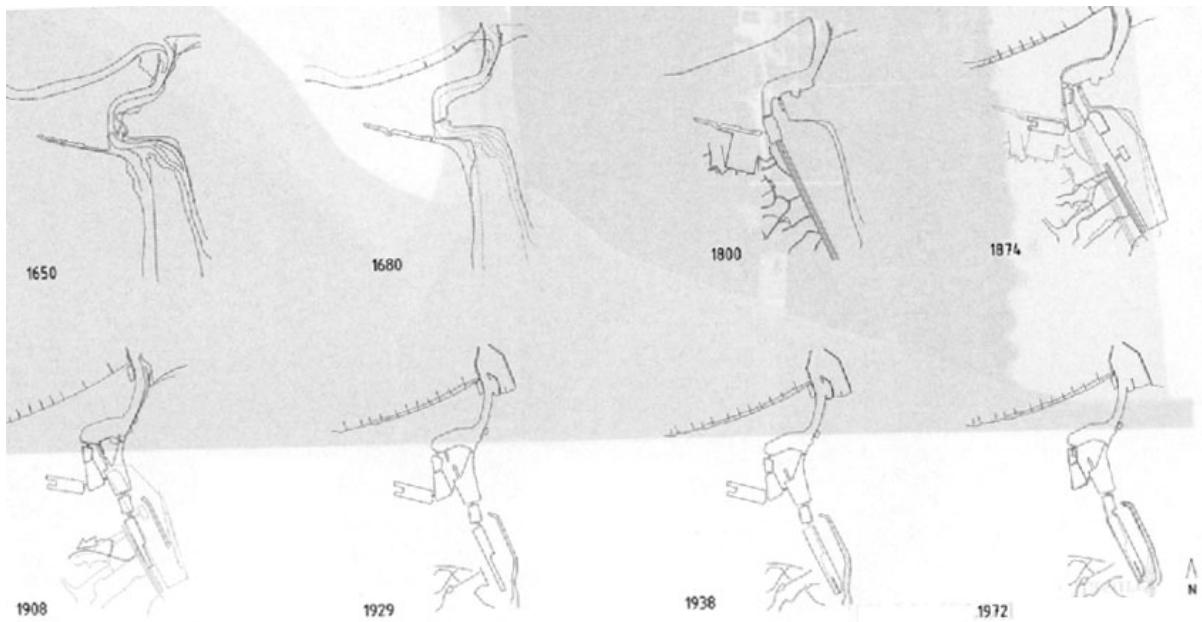


Figura 16 Mapas de Evolução urbana de Dieppe, destacando o movimento do curso do rio na paisagem da cidade. Mapas desenhados para o catálogo do evento.

Procurou-se reler alguns mapas, também através de desenhos, apresentando não apenas a história da evolução da cidade e de seu porto, mas evidenciando a cidade como uma estrutura para além de movente. Ela mesma, como uma sobreposição de mudanças e movimentos (NASCIMENTO: 2005: 96-97):

Talvez a única permanência seja a perpétua mutação da paisagem, da natural e da artificial: as falésias mudam indefinidamente (20cm por ano) e a cidade não cessa de mover, como mostra a recomposição constante do desenho do porto de Dieppe, e em particular o deslocamento do traçado do rio, do posicionamento do remanso e do cais. A história dessa cidade pode ser contada seguindo as transformações do território, dos nomes do lugar, dos equipamentos, das pontes e dos barcos.

As transformações físicas do porto de Dieppe instalaram-se sobre a longa duração. As recomposições de seu desenho buscaram responder a induções e evoluções técnicas e tecnológicas. A pesquisa por uma forma precisa e adaptada tornou-se uma constante na história do porto e da cidade.

A ruptura entre a forma original da cidade habitada e suas frentes marítimas é outra constância perceptiva, apesar dos rearranjos sucessivos dessa mesma ruptura, tornadas imperceptíveis ao caminhante. As sucessivas versões do mole recontam a história do afrontamento entre o mar e o rio, mas também entre o homem e mar, para proteger a entrada do porto, acolher um tráfego cada vez mais importante e reduzir as tarefas de dragagem. Enfim, os movimentos do corpo da cidade são também simbólicos, já que os lugares freqüentemente rebatizados exprimem as mudanças estratégicas e as novas perspectivas comerciais.

Essa cidade que aparece como um cais direcionado face ao mar é, na realidade, composto por limites sutis entre fundo e forma, conteúdo e desenho. Entre as espessuras da paisagem, o observador atento e informado pode ver uma verdadeira dança da paisagem (movimentos invisíveis; seqüência, ritmo, articulação), sublinhada pelo papel, bem visível, das pontes, tanques de retenção e de eclusas. Entremos na dança, caminhemos sobre essas linhas em movimento...

Para ler Dieppe, proponho a chave do movimento; de suas infra-estruturas, dos lugares, de seus nomes e de seus habitantes. Podemos definir também o movimento

como deslocamento, como aquilo que permite o progresso dos saberes e de experiências. O deslocamento nos propõe a pesquisa sobre coisas que nos mobilizam: o desejo e suas realizações, para além da identificação morfológica de um lugar. O que importa, é a ação, o movimento realizado.

Trata-se de colocar-se num nível de realidade onde nos encontramos com o outro (não necessariamente com todos). Isso modifica nossa compreensão daquilo que é específico: o local torna-se então menos importante do que as práticas que ocupam o lugar (os movimentos). Num processo de compreensão urbana completamos então as análises de “site specific” por “specific actions”<sup>227</sup>: como as **movimentações** do território. Passamos assim, de uma relação estática à cidade, aos percursos de mobilidade, a uma relação que proporciona ou propulsiona o movimento, as pulsações compartilhadas entre coisas e corpos.

Nota: as formas de representações urbanas, segundo Richard Sennet em “Carne e Pedra” são dadas a partir da compreensão que o homem tem de seu próprio corpo no curso do tempo. O corpo urbano é então apresentado como reflexo de seus conhecimentos ou mesmo de um *auto-conhecimento*. Os cuidados com o corpo humano atravessam uma evolução igual às mudanças tecnológicas e muitas dessas mudanças modificaram também as condições de trabalho.

A partir dessa exposição como pensar as cidades de hoje? Como transformá-las? (NASCIMENTO, 2005: 96-97).

Outro texto produzido para o *Atlas* – que entrou na seção Legendas – foi realizado a partir de uma ação específica com a qual mapeamos os circuitos que mais predominavam nas trajetórias realizadas, cotidianamente, por cinco moradores/ freqüentadores da cidade.

Ao abordar algumas pessoas para conversar sobre a cidade, perguntava sobre suas práticas cotidianas e solicitava que situassem suas respostas num mapa turístico. A idéia era evocar os lugares de Dieppe que mais freqüentavam com a intenção de classificá-los por ordem de preferência.

Pouco à vontade para responder questões turísticas ou de ordem geral, passavam a ser mais voluntariosos ao descreverem seus lugares preferidos e o porquê da preferência. As pessoas entrevistadas não foram nomeadas e sim identificadas por suas idades, sexo e função, e os lugares citados são os mais freqüentados. A seguir o levantamento publicado no catálogo de LTM apresentado como dados de um mapeamento ou *plano de deslocamento*:

**Percorso 1:** Adolescente, 17 anos, estudante. Vive a 15km de Dieppe, mas passa todo seu dia na cidade.

1. Brazza (bar)/ MJC (Maison des Jeunes et de la Culture, galeria onde ele participava de uma exposição de graffiti) na Rua 19 de Agosto de 1942;
2. Cactus (bar)
3. Curling (bar)
4. Estação de trem de Dieppe (ele passa duas vezes por dia, partindo e vindo de casa)
5. Parque Jean Ango (em frente à escola e ao fundo da Mediateca) e a Mediateca (usada para estudar).

<sup>227</sup> Conceito por nós definido a partir da leitura do trabalho desenvolvido por Bas Princen, publicado Artificial Arcadia - Netherland: 010 Publishers: 2002 – exposto no Archilab, evento do qual participamos na qualidade de observadora, convidada por Rohmer Van Thorn.

**Percorso 2:** Rapaz, 19 anos. Atendente de um Café. Os lugares que ele freqüenta usualmente são para beber e encontrar os amigos.

1. Le Pirate (bar)
2. Le Retrô (bar)
3. Disco (boate)
4. Cambridge (bar)
5. Bar na Rua St Jacques.

**Percorso 3:** Mulher, 39 anos. Trabalha no escritório de Turismo.

1. Grand Rue, para fazer compras e ver gente.
2. Cais Henry IV (passear e ver a paisagem)
3. A praia (passear e ver a paisagem)
4. Mediateca (para ver filme e concertos)
5. Pollet (bairro "pitoresco" e também para ver a vista a partir da igreja).

**Percorso 4:** Senhora, 52. Atendente de um Café – o mesmo que o rapaz. Ela trabalha na mesma profissão há 32 anos, mas, não no mesmo emprego. Ela abordou-me para contar o que mudou na vida cultural da cidade. Todos os locais sobre os quais ela se reporta são no Pollet. Sua avó e sua mãe nasceram lá. Ela não vive mais naquele bairro, mas continua a visitar freqüentemente, por conhecer todo mundo. Ela afirma que fala somente do Pollet por ser o único lugar “típico” da cidade.

1. O bairro do Pollet (familiares);
2. Cité du Marin;
3. Igreja de Bonsecours
4. Restaurante no alto da falésia, próximo à igreja.

**Percorso 5:** Pescador do Mercado de Peixes. Em torno de 55 anos. Ele diz que não há nada a fazer em Dieppe e que a cidade está morta. “ Se você tem um carro, há muita coisa para ver”, mas sem precisar coisa alguma. Fala apenas da beleza da paisagem. Quando insisto para saber sua opinião ele cita três endereços:

1. O mar;
2. O Mercado de sábado;
3. O centro velho de Dieppe.

Outro dos temas recorrentes nessas conversações foi a mudança de uso de certos espaços da cidade, mais do que a mutação da paisagem. Em relação à marina, por exemplo, destacamos a seguinte fala: “Agora em Dieppe, temos uma marina de barcos de plástico. Antes, quando os turistas chegavam aqui, era um acontecimento”. O trem chegava diretamente no porto, assim como os Ferriboats – que vêm e vão para a Inglaterra.

O resultado apresentado no catálogo do evento, naquilo que tornou-se o Atlas, foi também inesperado. Por mais que se tenha alguma idéia sobre aquilo que se pretende produzir, os resultados podem seguir outras direções e surpreender, não apenas pelas leituras, mas por orientações, que *reinventando meios* – e também modos -, reinventa *constantemente, a nós mesmos e nossos mundos*, segundo Jordan Geiger (2005: 147).

A partir do *workshop*, dos trabalhos desenvolvidos e da visita à exposição-percurso no Porto da cidade de Dieppe, pudemos desenvolver e avançar algumas questões a respeito do assunto de nossa tese. Uma delas foi a retomada do projeto de um seminário, no Rio de

Janeiro, que abordasse o tema das intervenções efêmeras em contextos urbanos, sob pontos de vista da (arte) e da (arquitetura), proporcionando debates entre agentes híbridos, os *artistas e etc*, como Ricardo Basbaum e Alice Shyler Mallet.

### **8.3. Espaço de debate – Tempo para elaboração de um discurso: Seminário Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos.**

Ao retornar da França, do período da “bolsa-sanduíche”, nos propusemos a realizar uma ação prático-teórica a propósito do assunto de nossa tese de doutorado.

O **projeto** elaborado partiu de uma estrutura que, em função de trabalhos realizados anteriormente e do acompanhamento da produção de alguns artistas, procurou criar uma lógica, naquele momento, mais questionadora - intuitiva - do que propositiva e/ou crítica.

Para viabilizá-lo, integramos o projeto à II Mostra Internacional Rio Arquitetura que o Instituto dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro (IAB-RJ), através de Carlos Fernando Andrade - ex-presidente dessa instituição - organizava, naquele momento. Como idealizador, coordenava, pela segunda vez na cidade, a ocupação de vários museus e espaços expositivos, com mostras, palestras e seminários sobre arquitetura e urbanismo durante, aproximadamente, um mês.

A idéia central dessa Mostra, aprovada com lei de incentivo cultural, é a ocupação de espaços culturais da cidade com exposições que apresentem a abrangência arquitetônica e urbanística de sua história, inclusive da produção contemporânea, por identificar a ausência, não apenas de exposições, mas de uma cultura geral que promova ações desta natureza.

Quanto ao lugar para o seminário acontecer, foi através do Centro de Artes Visuais da Funarte que, entendendo a pertinência e abrangência do tema e debates propostos entre arte e arquitetura deu apoio ao seminário, cedendo o auditório do edifício Gustavo Capanema.

Outras instituições a apoiar a proposta do seminário foram os consulados da França e da Holanda. Esse último, finalmente, cancelado por ausência de data na agenda de Bas Princen, artista convidado a participar do seminário. A Maison de France, no entanto, arcou com as despesas de traslado e hospedagem de Alice Shyler Mallet em sua participação no evento, além de financiar a tradução da palestra francesa e toda a documentação do evento – em foto e filmagem.

Era nossa intenção, desde o início, trazer profissionais e intelectuais da área da cultura, da arquitetura, do planejamento urbano e regional e das artes para tratar da inter-relação e

fronteiras disciplinares. A estrutura original do seminário foi mantida com ressalvas de poucas pessoas que não poderiam comparecer.

A organização do seminário foi estruturada para acontecer durante três dias, composto por atividades como conferências, mesas de trabalho e, o principal, com algum tempo entre uma atividade e outra para possíveis debates.

No primeiro dia pela manhã aconteceu a abertura oficial com nossa fala sobre a organização e estrutura geral do seminário, a de Carlos Fernando Andrade, Coordenador Geral da MIRA, representando também Fernando Alencar, Presidente do IAB-RJ, no papel de patrocinadores oficiais do seminário. A conferência da manhã ficou à cargo da Professora Dra. Glória Ferreira, abordando em sua fala conceitos e casos exemplares.

À tarde, Alexandre Vogler (RJ/Brasil) e Alice Schýler Mallet (França), sob minha mediação, tratariam, inicialmente, de projetos por eles coordenados, contando suas experiências como artistas-curadores.

Alice falou sobre a experiência do *Le Temps d'Une Marée*, e Alexandre Vogler, de um trabalho pessoal realizado em Nova Iguaçu, fugindo completamente da proposta inicial de apresentar seu olhar como artista-curador e as ações por ele coordenadas, como os projetos Zona Franca, realizados na Fundição Progresso e o Alfândega, realizado através da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, num galpão da Zona Portuária da cidade.

Quanto ao projeto francês, nos abstemos de comentá-lo no momento. Já o trabalho de Vogler apresentado no seminário permaneceu pertinente, pois tratava de uma intervenção efêmera de sua autoria num projeto da Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu em parceria com a Funarte. No entanto, não houve diálogo entre os artistas-curadores, já que ele tratou de um assunto de seu trabalho pessoal e Alice Mallet de uma dimensão que envovia outros trabalhos.

### **8.3.1. Polêmica: instrumental ou institucional?**

Em sua fala, Vogler afirma que a proposta inicial para a intervenção em Nova Iguaçu (NI) - numa alusão ao *I love NY* - no lugar do *love*, um coração -, teria o título de *I love NI* - eu amo Nova Iguaçu - e o trabalho seria o desenho de um olho na paisagem da cidade, no alto de uma colina. No momento da intervenção, alegando falta de material para realizar a proposta original, o artista acabou desenhado, no local previamente definido, um tridente.

Esse trabalho de Vogler, no entanto, havia causado na época, uma série de confusões públicas e políticas, além de ter sido publicado pelos jornais locais, que polemizaram a arte de

intervenção e a prefeitura de Nova Iguaçu, tanto pela legitimação e aprovação de sua realização, quanto pela realização - sem levar a um debate sério e estruturado - da arte em espaços públicos.

Os moradores e religiosos do lugar manifestaram-se contrários à imagem que, segundo eles, seria ofensiva e relacionada ao mal.

A justificativa de Vogler, reafirmada em sua apresentação pública, no seminário, coincidentemente realizado no edifício da Funarte, foi a de que o símbolo utilizado teria conotações religiosas, relacionadas ao candomblé. Comentou ainda que aquela imagem poderia muito bem ser o tridente de Poseidon ou de Netuno. Numa conversa com outros artistas fui informada de que aquele seria também o símbolo do tráfico local.

Numa conversando com Xico Chaves, Diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte – posteriormente ao seminário – a respeito de sua posição sobre o acontecido, foi afirmado que no trabalho de Vogler havia erros estratégicos e políticos, os quais foram elencados nos seguintes pontos abaixo transcritos:

1. A sugestão de um símbolo e a idealização de outro. O artista disse que faria um olho, e não um tridente. Se volume de material foi suficiente para ter feito o tridente, então a justificativa não procede;
2. No relatório apresentado à Funante, instituição fomentadora do projeto, o artista diz que o orçamento foi cortado. No entanto o projeto apresentado havia sido orçado com base no projeto “I love NI”. Se houve erro, foi de planejamento do projeto, o qual não sofreu corte de orçamento;
3. Vogler relata que não seria o tridente de Exu e sim de Netuno. Nesse sentido, não defende e nem assume a própria idéia;
4. Quem assina a idéia com ele é o artista Guga Ferraz, que é também quem responde judicialmente pelo projeto. Há, portanto, o envolvimento de uma terceira pessoa no processo e no projeto;
5. Não teria havido elaboração da proposta apresentada. Ao intervir no espaço urbano, seria pertinente haver domínio do contexto e sobre a comunidade que mora no lugar - já que aquele seria o símbolo do 3º Comando e, portanto, o projeto seria associado a uma facção criminosa;
6. Há uma atitude autoritária do artista, já que no processo de trabalho ele havia definido uma coisa e a alterou sem comunicar à Funarte, instituição pública que financiava o projeto.
7. A Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu poderia, a partir daquele momento, recuar na continuidade do projeto, ao menos, temporariamente. A inconseqüência do ato interromperia o andamento de uma conquista em termos de política pública e cultural.
8. Outra inconseqüência poderia ser, ainda, a perda de parceiros privados, dado que o *marketing* visa à associação da imagem da empresa a interesses institucionais.

Xico Chaves corrobora a argumentação afirmando que, como artista, Vogler poderia ter feito o que quisesse desde que não estivesse vinculado a nenhuma instituição, pois o que

estaria em jogo seria seu próprio trabalho. Em relação à simbologia, no caso do candomblé, o trabalho com signos poderia ter sido discreto, já que o olho como símbolo da Justiça estaria cego. Desse modo sustentava que as argumentações do artista em questão não teriam sido consistentes.

Alexandre Vogler, por sua vez, vem desenvolvendo uma série de trabalhos como desdobramentos do ocorrido em Nova Iguaçu. Não deixa de ser curioso o fato de utilizar imagens divulgadas pela mídia a respeito do episódio, nas quais o prefeito, comovido e aliado aos moradores, posa para câmeras fotográficas, entre os fiéis, em causa pela ofensa simbólica.

De um ponto de vista externo ao acontecido entendemos que os desdobramentos à experiência ocorrida, de fato, desvelam certos oportunismos políticos que, se num primeiro momento colocam certas instituições em xeque perante a sociedade, por outro favorecem meios de posicionamento crítico.

Entendemos que pelo motivo de a arte contemporânea encontrar-se fora do âmbito tradicional, a ruptura de sensos comuns já é enorme apenas ao ir de encontro com as condições existentes. Ao tocar esferas simbólicas pode, ao invés de promover o debate, apenas negar a aproximação distanciando-se ainda mais da realidade cotidiana contribuindo para que as coisas permaneçam, praticamente, estagnadas.

Relembrando a experiência de Flávio de Carvalho ao ir de encontro com a procissão o corpo-a-corpo tinha propósitos semelhantes, no entanto há

### **8.3.2. De volta à programação do seminário**

Retornando à programação do seminário, no 2º dia, as atividades foram mais intensas, não apenas pela quantidade de participantes, mas pela abrangência das discussões.

Pela manhã, as apresentações foram mediadas por Andréia Moassab, e focaram o desenvolvimento do trabalho e da trajetória dos seguintes artistas, residentes no Rio de Janeiro:

- Romano, artista visual é também Coordenador de Tecnologia do Projeto de Inclusão Digital Ondas da Cidadania. Poderia defini-lo, de acordo com suas próprias palavras, como artista que intervém no cotidiano a partir de *tecnopoéticas*, transmissões radiofônicas, como as do projeto Rádio Mochila. Com uma visão política de seu trabalho opera com o que denomina de ferramentas sociais:

Os valores na sociedade digital também são virtuais. É no uso (criatividade, técnica) do **software**, e não no CD em que ele está gravado, que se gera lucro. O mesmo vale para o meio rádio. É tão importante como conhecer as ferramentas para manipular as novas mídias, subverter a forma de uso dessas mídias. Fazendo isso já se estabelece uma relação conceitual que gera o trabalho. Por sua característica **low tech**, a produção do Terceiro Mundo conhece essa estratégia e a utiliza com consciência. Os que se propõem a pensar diferentemente constroem as ferramentas sociais (rádios livres, códigos **open source**, mídias **copy left**, ações coletivas) e buscam a liberdade de expressão na mídia e na internet.(2004: 28)<sup>228</sup>

- Ronald Duarte, artista visual trabalha com intervenções urbanas e performance. Trabalhando com temas relacionados à realidade trágica das grandes cidades, e também políticos, míticos, éticos e estéticos, atua em consonância com a violência urbana. Tem no nome e na ação a incorporação de uma crítica à realidade que deseja desmaterializar: “O q rola vc v”; “A sangue frio”; “Traçantes” e “Fogo cruzado”<sup>229</sup>.
- A dupla Dias & Riedweg denomina o trabalho que faz como, predominantemente, arte pública. Segundo a definição apresentada em um dos catálogos sobre o trabalho da dupla:

Desde 1993, Dias & Riedweg realizam, em duo, projetos de Arte Pública, a partir de suas respectivas experiências e dúvidas em artes visuais e performance (musica e teatro), dedicando-se a trabalhos interativos e interdisciplinares no campo das artes plásticas e da performance contemporâneas. Com um interesse formal mais intenso em vídeo instalação, a obra de Dias & Riedweg investiga como as psicologias privadas se relacionam com o espaço público, tendo como tema central a questão da alteridade. Seu método de trabalho varia da documentação científica até complexas dramatizações, tendo como principal característica o envolvimento direto do público no processo de trabalho de seus projetos.(2002 : 140)<sup>230</sup>

Não se pode aproximar de todo o trabalho desses artistas e, no entanto, não se pode dizer que façam coisas completamente diferentes. O registro videográfico e as questões sociais estão neles presentes. A escolha desses artistas tinha como propósito apresentar a abrangência de problemáticas em trabalhos de arte contemporânea brasileira.

No período da tarde, nesse segundo dia, a conferência de abertura ficou a cargo de Xico Chaves, Diretor do Centro de Artes Visuais, que tratou dos projetos desenvolvidos na Funarte, em Artes Visuais, tocando também em questões políticas como a importância da

---

<sup>228</sup> Texto *Ações efêmeras no espaço telemático: radio e webrádio*, publicado pela Revista Arte & Ensaio, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, 2004: 26-31. Artigo baseado na dissertação de mestrado em linguagens visuais, sob o título *Formas de Intervenção no Espaço Telemático*.

<sup>229</sup> Imagem do catálogo do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, realizado pela Funarte-MinC em 2006, no qual o artista foi um dos cinco premiados.

<sup>230</sup> Catálogo produzido para a exposição *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2002, com a curadoria de Catherine David.

criação da Câmara Setorial em Artes Visuais e as estratégias criadas pelo programa Rede Nacional de Artes Visuais.

Em seguida, a mesa era composta por Ricardo Basbaum e Mocair dos Anjos, mediada por Guilherme Bueno. Essa mesa tinha o propósito de colocar o crítico de arte para tratar de questões referentes ao tema do seminário.

Ricardo Basbaum é artista e escritor, ou como ele próprio definiu *artista e etc*<sup>231</sup>. Cito abaixo a advertência escrita no texto original:

#### ADVERTÊNCIA:

Atenção para esta distinção de vocabulário:

(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador;

quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos ‘curador-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc);

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’;

quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc);

O enunciado acima pressupõe que o ‘curador-curador’ (ou mesmo o ‘curador-artista’) trabalha de modo diferente do ‘artista-curador’. É em torno deste ponto que gostaria de comentar a afirmação proposta: “A próxima Documenta deveria ser curada por um artista”.

Ricardo apresentou uma série de trabalhos seus desenvolvidos com Alexandre DaCosta, na década de 1980, por exemplo, algumas *performances* da denominada *dupla especializada*, apresentando composição de músicas e intervenções no cotidiano da cidade, como a distribuição de filipetas ou a colagem de cartazes lambe-lambe pelas ruas e muros em auto-promoção. Com teor crítico e irônico, apresentavam-se ou faziam propaganda da tal dupla.

---

<sup>231</sup> “I love etc-artists” foi publicado originalmente em inglês, como parte do projeto *The next Documenta should be curated by an artist*, posteriormente transformado em livro (Frankfurt, Revolver Books, 2004). Sob curadoria e organização de Jens Hoffmann, 31 artistas foram convidados a comentar a proposição sugerida pelo curador, de modo a investigar as relações entre práticas artísticas e curatoriais. A versão em português aqui apresentada foi realizada pelo autor para esta edição. Original disponível *on-line* em <http://www.e-flux.com>.



Figura 39 Da esquerda para a direita: Guilherme Bueno (na posição de mediador), Moacir dos Anjos, Ricardo Basbaum e Adriana Nascimento.

Moacir dos Anjos, crítico e curador de arte, tem formação em economia. Apresentou o texto “A indústria e a poesia” produzido, em 2002, como citado anteriormente, sobre o trabalho “Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido”, de Cildo Meireles, para o projeto “Documenta 11”, em Kassel, na Alemanha, inédito no Brasil.

Por ser inédita a apresentação dessa discussão no Brasil, as partes aqui citadas foram transcritas de sua apresentação:

(...) o texto busca fazer um duplo percurso. Por um lado, evidencia o quanto esse trabalho incorpora questões caras ao artista e por ele desenvolvidas anteriormente em mídias diversas, tais como a noção de circuito como espaço privilegiado de ação artística e o poder de transformação (limitado, mas potencialmente extenso) que ações individuais possuem frente aos mecanismos de regulação social. Por outro lado, mostra como o citado trabalho flexibiliza as fronteiras entre os campos da arte e da política e se insere, portanto, no esforço de construção de uma abordagem sinestíesica e transdisciplinar do mundo contemporâneo.

A obra de Cildo Meireles por questionar e posicionar-se em face da relação entre circuito e fronteiras contribuiu em muito com nossas questões acerca de outras como arte e cidade. Trata-se claramente de posição no campo e de construções que desnaturalizam não apenas o trabalho de arte, mas deslocam questões e objetos de pontos de vista estáticos e fechados em si.

Uma descrição de seu trabalho Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido apresentada por Moacir dos Anjos segue abaixo com o intuito de introduzir algumas referências a respeito da elaborada temática:

*Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* consistiu da instalação temporária, coordenada pelo artista, de uma pequena fábrica de picolés em Kassel (incluindo a criação de uma logomarca para a empresa, a aquisição de equipamentos e insumos, e o estabelecimento de relações contratuais com fornecedores e

funcionários) e da venda de sua produção em diversos carrinhos que circularam, durante todo o tempo de funcionamento da mostra, nos espaços públicos da cidade. Embora os picolés fossem vendidos em embalagens de cores distintas (cinza, azul ou verde), possuíssem formatos variados e fossem sustentados por palitos plásticos também diversos em cores e formas, todos eles eram feitos tão-somente de água, sem sabor adicional algum. À medida que eram consumidos ou simplesmente derretiam sob o calor do verão, iam deixando à vista uma inscrição, feita em baixo relevo, em um dos lados do palito: ‘elemento desaparecendo’; uma vez totalmente consumidos ou derretidos, revelavam, gravado no lado oposto do palito, uma segunda inscrição: ‘elemento desaparecido’.

Mais que apenas uma experiência sensorial, de beber água em formato de picolé, outras questões estavam em jogo nas relações e construções criadas pelo trabalho. Seguimos com a transcrição:

Talvez a primeira questão que o trabalho propunha para quem com ele interagia na ruas de Kassel fosse a de sua natureza. Mesmo considerando a multiplicidade de modos em que a produção contemporânea se apresenta ao observador/participante (objeto, instalação, *performance* ou, entre outros diversos meios, apenas uma idéia), o trabalho de Cildo Meireles não permitia um enquadramento preciso em categorias estanques ou mesmo em um conjunto definido delas. Embora possuísse um elemento performático (envolvendo uma cadeia extensa de pessoas que produziam e distribuíam, uniformizadas, os picolés), punha ênfase grande também no objeto sólido que oferecia ao consumo; era justamente esse objeto, contudo, que gradualmente desaparecia para que a inscrição se tornasse visível e o trabalho se completasse diante dos olhos de quem o consumia. Mesmo sua inclusão numa exposição de arte certamente pareceu estranha a alguns, inclinados talvez a enquadrá-lo apenas como um manifesto político que alertava sobre a escassez crescente da água potável no mundo. Assumindo sua catalogação incerta, o título já reivindicava – no emprego conjunto do gerúndio e do passado do verbo desaparecer – seu caráter processual: destituído de uma temporalidade precisa, o trabalho só se constituía *durante* a extensão de tempo necessária para que o *círculo* que ele instaurava (produção, distribuição e consumo dos picolés) se completasse e, com a receita monetária assim gerada, se renovasse continuamente.

Inegável pensar na relevância de um trabalho que ao se inserir - como o próprio artista define desde a década de 1970 -, em circuitos ideológicos e posiciona-se face as condições vigentes mundialmente. A palavra como discurso somada às ações estão implicadas na e pela obra enquanto política e cultura. Há proposição e proposta, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que se completa deixa em aberto considerações que o participante, enquanto público e consumidor é instigado a realizar.

... o trabalho apresentado em Kassel só se realiza plenamente quando sua face mais visível e pública – o próprio picolé – é efetivamente consumida, e a mensagem escrita que a água congelada escondia – a afirmação de seu desaparecimento simultâneo como elemento natural e como objeto – pode ser lida. ... esses trabalhos trazem, portanto, uma ambivalência que lhes é constitutiva: solicitam a participação do público na construção de objetos simbólicos ou lhe oferecem, por uma quantia módica, outro objeto feito pelo próprio artista (o picolé de água custava um euro), pedindo, ao mesmo tempo, que deles se desfaça ou que os consuma para que as criações ganhem pleno sentido. Negando permanência física a tais objetos – veículos de uma obra baseada em idéias de fluxo –, Cildo Meireles põe ênfase na

possibilidade de usar os circuitos e redes que fundam e regulam as relações econômicas e políticas do mundo contemporâneo como plataformas de construção de um enunciado artístico.

(...).Estabelece, assim, de modo ainda mais orgânico do que os outros trabalhos, uma relação com o espaço onde o valor monetário é gerado e comumente apropriado por segmentos sociais distintos. A esse respeito, há um aspecto de *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* que, embora não divulgado no corpo do próprio trabalho – mas revelado no catálogo da mostra –, deve ser aqui notado. Na constituição da empresa que produzia e distribuía os picolés, ficou desde o início acordado que os rendimentos líquidos da venda do produto (descontados os custos *variáveis* de produção e comercialização) seriam integralmente distribuídos entre os funcionários envolvidos, subvertendo, assim, a lógica de apropriação e acumulação de valor em que se ancora a produção capitalista. Considerando o desgaste natural e progressivo das máquinas utilizadas, a conseqüente necessidade de reposição gradual de equipamentos, e a decisão de *não* constituir ou prover fundos para investimentos, é possível afirmar que o trabalho já embutia um mecanismo entrópico de *dissipação* do valor gerado que causaria, no longo prazo (muito além, contudo, do tempo que durou a mostra), a cessação de rendimentos e a inevitável paralisação de sua operação comercial. A discussão da desmaterialização da obra de arte, então, estaria sendo aqui conduzida não apenas em relação ao objeto que o sistema criado pelo artista produz – nesse caso, o picolé de água – mas, de modo radical e reflexivo, em relação ao próprio aparato produtivo por ele constituído para gerar o objeto comercializado. Por sua materialidade transiente, também a fábrica, portanto (e não apenas os picolés que produzia), pode ser entendida como uma metáfora da crescente indisponibilidade de água potável no mundo, elemento ameaçado de extinção (*desaparecendo*) e sob risco de tornar-se, salvo se forem tomadas medidas de provisionamento e de uso racional das reservas naturais ainda existentes, o cerne de um grave problema político (quando houver, finalmente, *desaparecido*).

Ousamos dizer que, trabalhos críticos como o de Cildo Meireles tratam da transmutação de valores, de uma queda ou mudança, no sentido de deslocamento do *modo de ver* em direção ao *modo de saber*, alterando o sentido comum que se tem de uma obra de arte e, sobretudo, do seu sentido mais raso por oferecerem profundidade pouco usuais em senso comuns e pré-conceitos relacionados a outras disciplinas – que não as artísticas -, sequer consideradas de fronteira.

Para o terceiro dia, estava prevista a conferência de Teixeira Coelho, crítico de arte e autor de diversos livros a respeito de Ação Cultural. Sua presença previa trazer a intervenção efêmera para o debate sobre cultura e cidade. Naquele momento Teixeira Coelho assumia a direção do Museu de Arte de São Paulo e não pode comparecer ao seminário. Como proposta alternativa à ausência da conferência prevista, propusemos aos participantes uma visita às dependências e jardins do edifício Gustavo Capanema.

Na parte da tarde, foram apresentados os trabalhos de três arquitetos, Pedro Rivera (RJ), Fabíola Moraes (Goiânia) e Antero Lamy Lopes (Lisboa), cujas intervenções urbanas eram não apenas diferentes na forma, mas também em conteúdos, apresentando a amplitude de abordagens e relações com outras disciplinas.

Pedro Rivera apresentou o trabalho que havia realizado para o Ano do Brasil na França, em 2005, uma intervenção na estação de metro *Luxemboug*, em Paris, intitulado de *Favelité*, ou algo como “Favelidade”, em painéis que apresentavam imagens da favela e trechos de frases de pessoas que foram entrevistas para o projeto, de diferentes lugares, falando sobre a condição da/na favela. A proposta era mostrar uma diversidade de pontos de vista sobre um dos maiores desafios das cidades brasileiras na atualidade. Uma intervenção sobre intervenções.

Fabíola Morais, arquiteta-artista-designer, integrante do grupo-projeto Goiás-Texas, que auto-denomina-se de livre criação, apresentou trabalhos em andamento, que iam de acontecimentos interdisciplinares até envolvimentos com novas tecnologias e mídias para a produção de objetos e animações (filmes). Trouxe para o debate a ampliação do campo da arquitetura e urbanismo em direção à arte. A questão da intervenção efêmera em contextos urbanos voltou-se para as externalidades da produção arquitetônica.

Finalmente, Antero Lamy Lopes apresentou seu trabalho de pesquisa em arquitetura e urbanismo, desenvolvido no mestrado realizado na Escócia, sobre a inserção de elementos arquitetônicos no espaço urbano, na criação e definição de novos espaços e lugares urbanos, apropriadas para acolher o efêmero em contextos urbanos.

A cidade, mais do que mero contexto ou relação, é o ambiente para se expressar desejos e/ou projetos. Partindo de uma estética e/ou de uma política e da interação coletiva, as intervenções urbanas em debate, se não atuam de modo efêmero e poético, propiciam e abarca, como no projeto apresentado pelo arquiteto Antero Lamy Lopes, a ação - mesmo as lentas.

A estrutura desse seminário foi baseada em diferentes casos e, como proposta, previa colocar em debate algumas ações políticas e culturais face à cidade, independente de as intervenções serem ou não legitimadas, direta ou indiretamente, pelo poder público.

### **8.3.3. Des-dobra-mentos**

Após a primeira edição do projeto *Le temps d'Une Marée* em 2005, outra versão do projeto foi realizada em 2007. Sensibilizando o poder local para a pertinência da discussão, tendo ele interesse em acontecimentos que movimentem culturalmente a cidade e considerados os elementos dessa “situação”, o projeto tornou-se “Bienal de Arte, Arquitetura e Paisagem”, tendo “Migrações” como tema da 2<sup>a</sup> edição.

Le temps d'Une Marée 2/ Migrations esforça-se para ser mais que uma exposição, muito mais um clima para a reflexão e a criatividade que descobre-se em forma de uma cidade temporária no Porto de Dieppe, como uma situação ímpar. Uma exposição evolutiva, com seminários, performances, concertos, projeções: uma dinâmica que se oferece como ferramenta urbana deslocada e produtiva, participando dos esforços para redinamizar o porto, em seus usos múltiplos, atuais e futuros (2007: 6 ) (Tradução nossa)

A novidade dessa Bienal é o fato de ela acontecer nas estruturas de um porto que vem sendo desativado e, que no ano de 2006, suspendeu o tráfego regular portuário de recebimento de frutas, no tanque da Escandinávia, assumindo seu caráter temporário e provisório de “enquanto isso...”.

A idéia de cidade temporária deixa em suspenso o que virá a ser o porto e suas adjacências, coloca-se como transição e como investigadora a procura de vestígios dos quais, talvez, possam surgir algumas respostas.

Dentre as pesquisas acontecidas nessa edição do LTM, numa improvável coincidência, um projeto semelhante ao “Farmácia Baldia” de Carlos Vergara, dez anos antes, em 1997, desenvolvido para a 3<sup>a</sup> edição do Arte/Cidade, foi executado em “Migrações”, apresentado por Astrid Verspieren, Mark Brown e Catherine Grout.

A intervenção de Vergara havia acontecido nos terrenos baldios e silos da antiga fábrica Matarazzo, na Estação da Luz, em São Paulo, e foi documentado e visitado durante quase 2 meses. Esse trabalho levantou a flora existente no terreno baldio, identificando especialmente as plantas de uso medicinal. Sua abordagem remetia à idéia de migração de sementes oriundas de outros lugares vindas nos trens e mercadorias que chegavam na área industrial. A estória contada pelas plantas não remetia apenas a sua origem, mas, marcaria o território pelo caminho por elas percorrido.



Figura 17 Instalação Farmácia Baldia, resultado da experiência de levantamento de espécies medicinais encontradas na área industrial, Arte/Cidade, 1997.

O sistema de leitura criado para tal projeto foi pensado para situar com visibilidade estratégica a localização da planta em relação a uma cor, desenho e simbologia à ação das ervas no corpo humano e à descrição da cada erva com seu uso medicinal, popular ou religioso.

A equipe francesa ao trabalhar com o tema “A Viagem das Plantas”, apresentou um levantamento de espécies botânicas que vieram de longe e viajaram com homens e barcos, chegando diretamente no porto de Dieppe.

## **Considerações finais**

Como escrever uma tese em Planejamento Urbano e Regional, considerando (arte) e (cidade): ação cultural e a intervenção efêmera? Essa deveria ter sido a primeira das perguntas feitas nessa tese. Talvez tivesse sido possível caminhar com um pouco mais de cautela, ao invés de ir descobrindo como é que certos fatos, acontecimentos e eventos contribuíram para as sucessivas transformações e entendimentos na e da própria tese. Mas daí, seria outra e, não essa.

Para as considerações finais coube então afirmarmos que o Planejamento Urbano ao incluir o Planejamento Cultural como face relevante de sua pauta, seja através do planejamento de equipamentos urbanos ou de ações e de intervenções, estará, de fato, comprometido, com o desenvolvimento e, como dissemos anteriormente (citando Thais de Banhunchinda Portela, também doutora pelo IPPUR), com o envolvimento urbano.

Os enxugamentos orçamentários e de investimentos em Cultura nos países europeus e nos Estados Unidos não podem servir ao Brasil como parâmetros para as ações aqui realizadas. Ainda que o crescimento em investimentos culturais brasileiros tenha aumento, sobretudo na última década, ainda permanece incomparável, em termos quantitativos e mesmo qualitativos com as daqueles países.

Dados oferecidos por Anuários Estatísticos, sejam Estaduais ou Municipais, orientam não apenas o levantamento de quantificação de dados e equipamentos urbanos, mas também indicam as lacunas existentes, de maior ou menor âmbito - locais, regionais e estaduais.

Outro ponto relevante, bem colocado no Estatuto da Cidade, diz da capacitação, e dizemos de assuntos urbanos, seja em relação à população em geral, aos técnicos e/ ou especialistas, independente do grau de instrução, torna-se urgente. Educar as crianças para a vida em sociedade e com cidadania, outra das urgências.

Em um país cuja grande parte da população não sabe se portar no trânsito – seja dentro de um veículo, ou como pedestre – cujo número de carros por habitante é superior ao de transporte público, onde o tratamento do lixo ainda permanece um de nossos maiores problemas urbanos, a cultura não pode e não deve ficar de fora. Interesses e atuações são coletivos e multidisciplinares. Assim também é a cultura.

O planejamento ao incluir a memória, a criação, a expressão, os desejos e os afetos, certamente terá resultados mais duradouros.

## **Considerações finais**

Para nossa pergunta inicial - como lidar com a cidade e seus enclaves sem abordá-los a partir de modelos fechados? -, encontramos a partir da experiência, múltiplas respostas.

A relação entre diferentes experiências pode ser observada como fragmentos de um discurso sobre problemáticas urbanas. Não se trata aqui de fazer uma análise comparativa entre diferentes propostas, mas apenas elencar possibilidades de ação artística em contextos urbanos, uma sob abordagens permanentes e efêmeras.

Num primeiro momento, ações permanentes ou efêmeras pareciam opostas. Ao pensarmos o urbano como processo em contínua transformação e não como objeto acabado passamos a observá-lo como fruto de ações complementares ou ainda, de discursos – dentre outros possíveis – que compõem uma reflexão dialética.

Pensar a arte não como a disciplina própria para se dominar o espaço (qual seja), mas como interação possível ou necessária, como bem coloca Argan ao conceber suas reflexões acerca da relação da arte na história da cidade abrindo o debate para as poéticas e para os afetos, tão fora de moda ou de propósitos.

A arte assim como a cidade mudou, assim como a complexidade de abordagens no trato de problemas materiais e imateriais; e talvez o efêmero tenha muito a contribuir, sobretudo no que diz respeito a imaterialidades, dada a natureza fugidia de ambas.

Numa entrevista realizada na radio CBN de 23, de abril de 2007 com Mônica Lúcia Gomes Dantas, sobre o mestrado realizado no curso de Saúde Pública, Sérgio Arouca, do Instituto Fiocruz sobre a população “de rua”, Mônica conclui seu trabalho apontando a ineficiência das políticas públicas no que tange à população moradora de rua.

Diagnosticando a ausência de diálogo e interlocução entre o poder público e a sociedade organizada (ONG’s que desenvolvem trabalhos com esta população) cita como exemplo o caso do *Projeto Rede Acolhedora – Agora só falta você*, que além de albergue funciona com o sentido de reinserção desta população ao Mercado de trabalho e ao seu “núcleo relacional” (de familiares e pessoas próximas), dada a sua ruptura, em muitos casos como consequência de seu comprometimento mental ou de dependência química (ambos casos, de doentes não tratados).

Outro dado relevante sobre esta população diz respeito ao desconhecimento quantitativo e qualitativo, pela ausência de dados, sensos e pesquisas, já que, em muitos casos, excluídos dos levantamento realizados pelo IBGE em relação aos sem domicílio.

Em uma de nossas visitas realizada ao Instituto Pereira Passos, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, numa consulta sobre os imóveis vazios (bens) e sua invasão pela *população de rua* perguntei o porquê da prefeitura não resolver a situação através de projetos de inserção desta população, seja através da moradia, seja através de projetos de inserção social.

A resposta obtida foi a de que este não era o papel do poder público. Perguntamos, ora, de quem é então? Cada um que se eduque, que *se construa* como bem entender? Como ser sem referências mínimas?

As formas de ação com as populações à margem da sociedade e a ocupação de imóveis vazios e abandonados, também à margem, podem ser inúmeras, e possibilidades e propostas para tal são desenvolvidos correntemente em propostas alternativas e em trabalhos finais de graduação, em projetos elaborados por coletivos de arte, em trabalhos de arte propriamente ditos e através de exposições e intervenções efêmeras.

Conhecer de perto estas outras iniciativas associativas, dialogando e estabelecendo interfaces e interlocuções com comunidades que atuam diretamente no real são fundamentais para se tocar na natureza dos fatos e não em suas consequências, ampliando o chamado “núcleo relacional” para uma rede de relações.

Questão econômica e questão cultural sempre andaram de mãos dadas ao longo da história. No caso do abandono, se por um lado é visto como perda de qualidade e mesmo de sentido, por outro acaba preservado justamente por permanecer inacessível. Assim também ocorre com a perpetuação da tradição.

A ausência de estímulos e de incentivos são também modos de reprodução que, ao serem transmitidos, podem ser tanto absorvidos, quanto expelidos, mas isto também devido a fatores externos que ampliam as possibilidades daquilo que permanece.

Se Cultura é o que se cria, temos em nossas mãos a decisão sobre qual ou mesmo quais desejamos criar. A recente greve da Cultura, nesse sentido, deixa a sensação de que as coisas permanecem as mesmas, justamente por ausência dela, em seu sentido maior.

No caso das decisões sobre a Comunidade Européia e mesmo sobre a questão e de sua constituição, em 2005, para além de debatidas, *foram* às ruas. Creio que isso demonstre um sentido muito apurado do que seja a cultura, ou mesmo um desejo maior de compreender, de fato, o que seja o seu entendimento.

Os movimentos do pensamento ao andarem de mãos dadas (ainda que não o tempo todo) com o corpo *físico* ou artificial - dadas as extensões corporais (seja sobre os próprios pés, de charrete, trem, cavalo, moto, carro, barco, avião, foguete, nave espacial) - favorecedoras do deslocamento sobre a invenção -, foram sempre e-mocionantes.

O mundo vem mudando rapidamente e as ferramentas anteriores já não servem mais sozinhas, assim como os modos de ação e de representação.

A espetacularização existe, mas como identificar aquilo que "é" simplesmente, daquilo que "não é", ou ao menos tenta dentro dos possíveis, não ser ?

Quais os limites, as fronteiras e o seu contrário, a banalização ? Será que não vivemos também na sociedade do banal, onde tudo é assim mesmo, sem referência, sem origem, vazio, sem marcos que orientam ?

Mesmo para romper, é necessário haver um antes. Sem essa compreensão histórica, ou mesmo daquelas contadas como estórias, não acreditamos que seja possível continuar, a não ser que desejemos, profundamente, continuar rompendo simplesmente para romper.

Segundo a visão apresentada por Huygue (1971: 105) a maneira de informar diferente é própria a cada civilização e a cada uma de suas fases. Num mundo globalizado, as referências ditas espetacularizadas seriam então a reprodução inquestionada de um modo de ver, não apenas em relação às referências disponíveis no momento, no mundo, mas por se tratarem de referências mentais que acompanharam certas formas de produção contemporânea, sem fazer distinção entre bom ou ruim, sendo apenas aquilo que é possível de ser compreendido. Essa compreensão, não necessariamente, conduz à ação.

O problema da incorporação de modos amplamente difundidos seria a perda da diferença, já que há um alisamento de referências, uma homogeneização e, ao mesmo tempo, hegemonização de formas e ações. Mas essas homogeneizações e hegemonizações também não podem ser compreendidas apenas como estandardizações.

Ao pensarmos no caso da reprodução de modelos de intervenção urbana em cidades europeias, como a decorrente do programa europeu “Capitais Culturais”, fica mais claro se o observarmos como resultado de uma *política cultural* da Comunidade Européia ultrapassando a atuação do Estado. As possibilidades econômicas favorecem a qualidade das soluções adotadas, sendo elas as mais avançadas, tanto em termos de tecnologia quanto de manutenção e preservação de patrimônio.

No caso de ações no Brasil que tentam acionar e incorporar soluções urbanísticas semelhantes àquelas consideradas as mais atuais, o que ocorre, por um lado, é a incompreensão de que a cópia, sem crítica à importação de modelos, exime o

desenvolvimento de soluções mais adequadas às condições locais. Não que a experiência realizada não sirva como parâmetro, mas ao contextualizarmos, estaríamos prosseguindo por caminhos já abertos pelo movimento moderno brasileiro.

A modernidade buscou soluções que pudessem ser implantadas amplamente, a partir de referências locais e urbanas. Mais do que nunca, estamos modernizando nossas cidades justamente pela adoção das ditas “soluções universais”.

Essas soluções universalizantes tinham como proposta organizar a sociedade urbana de modo que todos tivessem qualidades urbanísticas o mais equivalentes possível, uns em relação com outros. Simplificado, o modo de produção do espaço procurava tornar possível, rápida e eficazmente, a transformação da vida urbana, em qualidade e quantidade.

De fato, a homogeneização não corresponde à realidade da vida social. Pelo contrário, as diferenças são dadas justamente pelas referências obtidas, cultural, social e economicamente. Manter as diferenças, através da exclusão, num mundo que deseja salubridade, não é apenas contraditório, mas ignorante, no sentido de não incorporar o pressuposto moderno e sua orientação social.

Intensamente, os repertórios da arquitetura são multiplicados e as alternativas são muitas em termos estéticos e formais. A abertura do campo já foi realizada, só nos falta abrir os olhos para aprendermos com o que se tem desenhado e produzido a partir do *modo* de envolvimento com o lugar e através da diferença, que se espelha no trato com comunidades e situações.

O que falta é conhecer informações, bens e afetos, construídos a partir do próprio conhecimento, através da troca de experiências e da compreensão da diferença.

Alcançar o respeito para a arte brasileira fora das fronteiras nacionais, tem sido um trabalho árduo, de poucos que acreditam nela e fazem investimento. Os jornais diários em seus cadernos culturais publicam tendências e não essências. Os cadernos de classificados de imóveis investem, cada vez mais, em matérias sobre *interiores*, talvez porque seja dentro de casa que a mudança deve começar a ser feita. A abordagem de (arte) e (arquitetura) apresentase, quando muito, sob a forma de resenha. Os textos críticos rarefeitos, ao serem publicados tratam, de apenas, algumas exposições em cartaz na cidade.

Despertar o interesse sobre conteúdos e não apenas coisas com as quais podemos ampliar o campo, inclusive da visão, é fruto de ação coletiva.

Do mesmo modo que o comitê de uma revista científica recebe, aprova e publica artigos, um comitê de especialistas em arte seleciona obras para fazerem parte de uma exposição, tendo como critério a pesquisa desenvolvida pelo artista e, sobretudo, o seu

resultado plástico e visual. A estética talvez tenha sido renegada por tratar de afetos, por ser coisa de musas e graças, por buscar consonância em diferentes linguagens e discursos. E, na arte contemporânea, a linguagem tem sido plural.

O caminho é construído por idas e vindas, e pode ser feito, sem eliminar definitivamente fronteiras. Mesmo um novo caminho pode ser construído, a partir de referências que nos são próprias, históricas ou estóricas, sem que esses conceitos se oponham e, sim, se complementem, num percurso entre o tradicional e o vernacular, em sentido *ampliado* e includente de (arte) e (cidade), igual-diferente (= ≠).

Ao invés de uma relação cultura x contra-cultura, pensamos em direção à cultura, às múltiplas culturas.

Fecho essas considerações com uma proposta de revisão, não apenas com referência ao título da tese - que poderia ser ]arte[ e ]cidade[ em direção a Ação Cultural e a Intervenção Efêmera mas, propondo a ocupação de algumas lacunas existentes - como usual na linguagem arquitetônica -, em forma de ante-projeto:

- A criação de câmaras setoriais de arquitetura, inicialmente dentro do Ministério das Cidades e do Ministério da Cultura, com debates constantes e inter-relacionados seria a primeira delas.
- O tema Arrumando a Casa, para a Bienal de Arquitetura, retomando idéias como as do corpo como casa (Lygia Clark), da rua como casa (Carlos Nelson e Vogel) e porque não, a cidade como casa?

Para a constituição das câmaras setoriais sugerimos serem consideradas as experiências do programa Rede de Artes Visuais da Funarte. A formação de câmaras setoriais de arquitetura deveriam partir da assimilação social da produção arquitetônica, representada pela amplitude de subclasses existentes nesse campo disciplinar - arquitetura e urbanismo -, com o intuito de construir algo maior e não apenas por interesses particulares.

Propomos ainda a formulação de possíveis frentes de trabalho e participações interdisciplinares em projetos imediatamente relacionados a outros campos, mas que concretamente necessitam de espaços apropriados para as atividades e funções que exercem, como no caso dos equipamentos urbanos (escolas, creches, hospitais, postos de saúde, bibliotecas, museus, galerias).

Se entendermos que arte e técnica podem e devem caminhar de mãos dadas, talvez possamos começar a ter o que comemorar.

## **REFERÊNCIAS**

ALBERNAZ, M<sup>a</sup> Paula Lima, MODESTO, Cecília. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura.** São Paulo: ProEditores, 2000, p. 194.

AMARAL, Cláudio de. John Ruskin e o Desenho no Brasil. **Arquitextos.** São Paulo, n.º 061, edição especial n.º314, 2005. Disponível em:  
<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp314.asp>>. Acesso em: 23 de novembro de 2008.

ANJOS, Moacir dos. **Local/ global:** arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori et. al. **A cidade do pensamento único:** desmanchando consensos. Petropolis: Ed. Vozes, 2000.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

ARENDT, Hannah. **La Crise de la Culture.** Paris: Gallimard, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo, Greenberg e Hitchcock. **A Teoria como Projeto.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes: 2005.

BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento.** Rio de Janeiro : J. Zahar; Ed. UFRJ, 1996.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade:** artes plásticas. São Paulo: USP; IEB, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Écrits esthétiques.** Paris: Union Générale d'Éditeurs, 1986.

BENJAMIN, Walter. **L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.** Paris: Edition Allia, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura/ Documentos de Barbárie:** Escritos Escolhidos. São Paulo: Ed. Cultrix; USP, 1986.

BERMAN, Marshall, 1986. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEY, Hakim. **TAZ:** Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2004.

BOSI, Alfredo. **O Modernismo de Mário de Andrade.** Jornal Folha de São Paulo, 08 fev. 1892. Letras, p. 6.

BOURDIEU, Pierre. **Méditations pascaliennes.** Paris: Seuil, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthetique relationnelle.** Lyon: Les presses du reel, 2001.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Arquitetura e Humanismo**: do Humanismo de ontem à arquitetura de hoje. In: MALLARD, Maria Lucia (org.). Cinco textos sobre Arquitetura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BRITO, Ronaldo. **A Semana de 22**: o trauma do moderno. In: Tolipan, Sérgio et al. Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. p. 13-17.

BRONSTEIN, Michelle; BIANCHIN, Sady. **Radiografia Carioca**: uma reflexão sobre os “Espaços Culturais” no Rio de Janeiro. Revista Dissertar, Rio de Janeiro, Ano 5, n. 10-11,

BRUYERE, André. **Editorial**: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1, Paris, 1945.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CANCLINI, Nestor G. **A Globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1985. 7. ed.

CESAR, Marisa Flórido. O Ateliê do Artista. **Arte & Ensaios**, 9, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2002. p. 16-29.

CHAUÍ, Marilena. A linguagem, In: **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

Choay, Françoise. **Destinos da Cidade Européia**: séculos XIX e XX RUA, Salvador: FAU – UFBA, v. 6, jun. – dez. 1996.

COELHO NETO, José Teixeira. **Ação Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

COLI, Jorge. **O que é Arte?** São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 1998.

COLI, Jorge. **Modos de Ver**. Folha de São Paulo, 18 de Janeiro de 2004.

DAVILA, Thierry. **Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art**. Paris : Regard, 2002

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 1980 [a primeira edição da Editora 34 é de 1995]

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Escrito em 1967).

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions**: Art and Spatial politics. Cambridge: MIT, 1996, p. 162-200.

DIJAN, Jean Michel. **Politique Culturelle**: la fin d'un mythe. Paris, Gallimard, 2005.

DUARTE, Paulo Sergio. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro: P.S. Duarte, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISEMANN, Peter. **Visions Unfolding**: Architecture in the Age od Electronic Media, publicado, originalmente, na revista italiana Domus nº734, Janeiro de 1992 (p.20-24).

ENSBA. **Groupes Mouvements Tendences de l'art contemporain depuis 1945**, 2001.

FLÓRIDO, Marisa. **Sobre(A)ssaltos**. Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: catálogo. São Paulo, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **Toward a critical regionalism**: Six points for an Architecture os Resistence. In the Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture, EUA, 1983.

FUNARTE. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, 1978.

GIEDION, Sigfried. **Espaço tempo e arquitetura**: O desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Nobel, 2004.

GREGOTTI, Vittorio. **Sobre a Imagem**. In: Caramelo n. 5; SP: FAU/ USP. 1992.

GUIMARAENS, Maria da Conceição Alves de. **Paradoxos Entrelaçados**: as torres para o futuro e a tradição nacional. 2002. 304 p. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

HABERMAS, Jurgen. **A Nova Intrasparência**: A Crise do Bem Estar Social e o Esgotamento das Energias Utópicas. SP: Novos Estudos CEBRAP, n. 18, 1988.

HADID, Zaha. **Revista Wallpaper**. Disponível em: <[www.wallpaper.com/design/article/1828](http://www.wallpaper.com/design/article/1828)>. Acesso em 2 de dezembro de 2008.

HAYDN, Florian; TEMEL, Robert (Eds.). **Temporay Urban Spaces**: Concepts for the use of City Spaces. Birkhauser: Publishers for Architecture, 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, São Paulo:Nova Fronteira, 1986.

HUYGUE, Rene. **Formes et forces**: de l'atome a Rembrandt. Paris : Flammarion, 1971.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes**: Breve Histórico das Errâncias Urbanas. Arquitextos, 053, texto especial 256, out. 2004. Disponível em <[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)>. Acesso em: 30 de novembro de 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2001.

\_\_\_\_\_, Paola Berenstein (org). **Apologia da Deriva**. RJ: Casa da Palavra, 2003.

JENKS, Charles. **The Language of Post-Modern Architecture**. 1977

JEUDY, Henri Pierre; BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.). **Corpos e cenários urbanos:** territórios urbanos e políticas culturais. Salvador : EDUFBA, 2006.

Koolhaas, Rem. The Generic City, In: **S, M, L, XL**. 1995.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel; Edusp, 1990.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, 1, 1984.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** Um conceito Antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LEFÈVBRE, Henri. Lógica formal, lógica dialética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

LEFÈVBRE, Henri. O Direito à Cidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **L'empire de l'éphémère:** Ma mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

LIRA Apresentação de José Tavares Correia de Lira, IN **Team X, Arquitetura como crítica**, São Paulo: Anna Blume/ Fapesp, 2002

LUÇART, Andre. **Urbanismo e Arquitetura.** L'Architecture d'Aujourd'hui, 1, Paris, 1945.

MACHADO, Lourival Gomes. Introdução. In: **I Bienal de Arte de São Paulo:** catálogo 1951

MACHADO, Lourival Gomes. Introdução. In: **V Bienal de São Paulo:** catálogo. 1959

MAIA, Maria Andina. Lar em trânsito, Lisboa Capital do Nada em Marvila. In : **LISBOA CAPITAL DO NADA:** criar debater, intervir no espaço público : catálogo. Marvila, 2001.

MANGER, Pierre-Michel. **Portrait de l'artiste en travailleur:** Metamorphoses du capitalisme. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

MARCUSE, Peter; VAN KENPEN, Ronald (1977). A New Saptial Order In Cities? IN **American Behavarioal Scientist**, vol 4, november/ december, 285-298.

MARTINS, Wilson. O Modernismo: Tentativa de definição. In: Caderno 4: **Modernismo no Brasil:** Literatura e Artes Plásticas, pelo Centro de Apoio Didático da FAU-PUCCAMP, 1992, p. 11-15.

MASON, Matt. **The Pirate's Dilemma:** How Youth Culture is Reinventing Capitalism. Free Press, 2008. Disponível em <[www.thepiratesdilemma.com](http://www.thepiratesdilemma.com)>.

NASCIMENTO, Adriana Gomes do. **Degradação Urbana:** questões sobre sua permanência e transitoriedade. O caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro. 2002. 121 p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em

Urbanismo, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEDROSA, Mário. **Arte/Forma e Personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas**: Arte/ Cidade. São Paulo: SENAC, 2002.

PORTELA, Thais de Bhanthumchinda. **O Urbanismo e as Culturas Outras**: sobre as possibilidades de produção do espaço contemporâneo, 2007. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **PROJETO HÉLIO OITICICA**: folder. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2003.

PUENTE, Moisés. **Pavilhões de Exposição**: 100 anos. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2000.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Presenças recusadas**: Territórios populares em Metrópoles Brasileiras. In: NUNES, Brasilmar Ferreira (org.). **Sociologia de Capitais Brasileiras: participação e planejamento urbano**. Brasília: Líber Livro, 2006.

SASKIA, Sassen. **As Cidades na Economia Global**. Brasília: UNB, 1991,

SALMERÓN, Alba Navas. **Arte relacional en el espacio público**. Encuentros con el Lugar. 2004. Master of Fine Arts “Public Art and New Strategies”, Bauhaus Universität, Weimar (Alemania).

SANTORO. **Revista Arquitetura e Urbanismo** (AU), nº176, 2008

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **Questão de Método**. SP: Difusão Européia do Livro, 1967.

NIETSZCHE, Freidrich. **Ecco Homo**. SP: Alianza Editorial, 1957.

SASSEN, Saskia. **The global city**: New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press, 1991.

SIMÕES FILHO. **1ª Bienal de Arte de São Paulo**: catálogo, 1951.

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. Introdução. In: **VI Bienal de Arte de São Paulo**, 1961.

TOLIPAN, Sérgio et ali. **A Semana de 22**: o trauma do Moderno. In Sete Ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TOORN, Roemer van. **Architecture Against Architecture**. CTHEORY, 051, 1997. Disponível em <[www.ctheory.net/articles.aspx?id=94](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=94)>. Acesso em: 10 de setembro de 2008.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. Nova Yorque: Museu de Artes Modernas de Nova York, 1966.

ZÍLIO, Carlos. A Primeira Fase do Modernismo. **Caderno 4: Modernismo no Brasil: Literatura e Artes Plásticas**, pelo Centro de Apoio Didático da FAU-PUCCAMP, 1992, p. 33-39.

**ANEXO A**

**GLOSSÁRIO**

**Ação:** Base do gesto humano. É ela que realiza e que torna prática as idéias. A ação se distingue da atividade no sentido de que a primeira implica em sentido, em subjetivação de condições objetivas.

**Ação cultural:** Ao dizermos da ação é imprescindível esclarecer que essa a qual nos referimos, por ser cultural, abrange o ser plural, múltiplo<sup>232</sup> e não individual, apenas. Essa noção plural, numa sociedade urbana cada vez mais pulverizada e individualizada pode, muitas vezes, permanecer oculta, esquecida e mesmo ser apagada. No entanto pode ser evidenciada por movimentos, experiências e diferenças que ao se posicionarem em face de condições predominantes e existentes aparecem como extraordinárias e mesmo como representativas de subculturas, já que não predominam na cena contemporânea. É o resultado de orientações, decisões, escolhas e seleções na produção de resultados que não prioritariamente têm como resultado valor de troca, mas sim valor de uso. Enfatizamos a distinção entre ação cultural (que pode envolver a insurgência) e política cultural, em geral institucionalizada. A ação cultural perpassa ainda idéias como engajamento, participação e envolvimento, num sentido de reconhecimento.

**Acontecimento:** É onde o evento também pode ocorrer. Considera-se também a atividade que pode transformar-se em ação.

**Arquitetura:** Na tese não há tentativa em se definir o que seja arquitetura, mas de recortá-la. O recorte que propomos leva em consideração a arquitetura como um acontecimento e por vezes até mesmo como um evento no espaço urbano. Entendemos a arquitetura como disciplina que se abre num imenso leque. Há arquiteturas. No plural, advindas de escolas, vertentes, estilos, exigência, rigor, ignorância, intuição, afeto, podendo ainda ser permanentes e/ ou efêmeras.

**(arte):** O recorte da arte da qual se fala nesta tese diz respeito àquela desenvolvida a partir do movimento moderno e que, por volta dos anos 1950/ 1960, se relaciona literalmente com as ruas em oposição àquela arte estática, de museu ou de galeria, cuja problemática se refere à *arte no meio urbano*, às instalações, às práticas *in situ*, a aberturas derivadas em alguns casos

---

<sup>232</sup> Vide Alan Badiou, *O Ser e o Evento*. O autor apresenta o ser como múltiplo.

do pensamento literário, da poesia e do situacionismo<sup>233</sup>, indo ao encontro da vida cotidiana e do público.

**Arte contemporânea:** Do mesmo modo que a *arquitetura*, a *arte contemporânea* deve ser conjugada no plural. As tentativas de definição variam muito e dizem de rupturas epistemológicas na Arte, ao longo do tempo, e na História da Arte. O que recortamos na arte contemporânea é a reflexão sobre a ação em sua relação direta com a cidade. Para melhor esclarecer, a ênfase é a mesma ao período – semelhante – da arquitetura, dada a tentativa de diálogo, e na transição modernidade/ pós-modernidade. Cabe ressaltar a pluralidade e as linhas de atuação evidenciadas: intervenção, instalação, ambiente, interferência e *in situ*, também permanentes e/ ou efêmeras, desenvolvidas ao longo dessa tese.

**(cidade):** espaço, lugar ou região concebida pelo homem, tanto em sua materialidade física quanto em sua imaterialidade afetiva e emocional, como aquela que faz sentido para cada indivíduo e suas ações. Se não faz sentido em nenhuma dessas dimensões então não é cidade e não pode haver ação.

**Cultura:** sem precisar ou mesmo definir cultura, dada a abrangência e trabalho imensamente desenvolvido por diversos autores em distintos continentes, a base utilizada na tese buscou recursos na sociologia e antropologia social, cujos referenciais humanísticos estão evidenciados e não ocultos do processo de produção humana. É a cultura que orienta decisões, escolhas, seleções e produções.

**Degradação Urbana:** Advindo da biologia, a degradação está diretamente relacionada à perda, seja de qualidade e/ ou de sentido. Em se tratando dessas características no meio urbano, diz da depreciação, desvalorização e desuso atrelada a vazios e áreas obsoletas e/ ou em processo de obsolescência. Em nossa dissertação de mestrado procuramos observá-la do ponto de vista teórico, físico, espacial e escalar, apresentando suas diferenças face sua permanência e/ ou transitoriedade na cidade contemporânea, ilustradas no caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro.

**Diferença:** Apresentada teoricamente por Derrida em *A Escritura e a Diferença* o conceito de diferença situa parâmetros antagônicos como possibilidade para a existência. A diferença

---

<sup>233</sup> A amplitude de problemáticas artísticas é elaborada de modo bastante completo na publicação Grupos, Movimentos e Tendências, publicado pela *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em 1990 e revisada em 2001.

aparece na tese enquanto instrumento que evidencia pontos de vista distintos sobre temas e/ ou conceitos semelhantes e/ ou congruentes, tratando de sua co-presença horizontal e/ ou de *teleação* vertical (MOLES, 1974; SANTOS, 1996).

**Efêmero:** Para além apenas daquilo que escapa, é fugidio ou não permanente. A idéia do efêmero está também, superficialmente, associada ao estéril, como se algo que tem pouca duração não pudesse ter efeitos duradouros. Consideramos pertinente associar o efêmero à idéia de *momento*, não apenas com relação a um tempo definido como também associado a uma dimensão espacial dada a difícil recepção do efêmero na arquitetura e urbanismo, e não apenas pela resistência da matéria.

**Espaço:** em arquitetura é o resultado formal do projeto que o gera. Em arte é o resultado da formalização de imagens, ambientes, lugares, instalações, intervenções e interferências. Em cidade está relacionado a diferentes escalas, do lugar, à rua, ao bairro, à zona, à área. Teoricamente diz da localização epistemológica em relação às disciplinas e suas fronteiras, e ainda se ocorre como conceito ou como categoria. Pode se dizer que sem o espaço não há situação.

**Evento:** É a quebra, a ruptura, a abertura, a transformação de um acontecimento em algo extra-ordinário. O evento posiciona-se face às condições do mundo apresentando-se como outra e nova situação.

**Experiência:** A experiência como questão irrefutável do ser foi adotada na tese com o sentido de verdade parcial, ou ainda, como outro olhar. Seja própria ou de outro, ao ser levada em conta pode a orientar ou servir de parâmetro para a ação.

**Exposição:** Fruto de uma ação que se posiciona político-culturalmente. Pode incluir questões de natureza aparentemente diversas: da história, de estórias, discursos, imagens, idéias, linguagens, expressões, dados e informações.

**Habitus:** Trazido do vocabulário de Bourdieu, na tese é entendido como a incorporação de hábitos e crenças locais, que seriam fatores decisivos para a superação de formas tradicionais de reflexão da história, no caso a história da arquitetura, também hegemônica.

**Híbrido:** O híbrido não é apenas a fusão entre coisas semelhantes que se transformam em outra, é também um múltiplo. Há várias leituras do híbrido, e é importante frisá-lo também

como um evento. Há controvérsias<sup>1</sup> quanto ao uso do conceito por seu resultado poder tornar-se estéril e, portanto, não reproduzível. Na tese passamos utilizar as categorias de múltiplo e mestiço com base nessa controvérsia, considerando-o mais pertinente para o caso de seus resultados, ainda que não exclua totalmente a esterilidade.

**Imediato:** diretamente relacionado com o *senso comum*. Ao ser suscitado pelo (i), se posiciona dentro e fora, ao mesmo tempo, colocando-se em suspensão.

**Interferência:** possibilita situar a ação no tempo e no espaço.

**Intervenção:** possibilita a atualização no e do espaço-tempo real ou virtual. Trata-se também de uma ação extra-ordinária, modificando as condições existentes.

**Intervenção Arquitetônica:** atualiza a ação no espaço-tempo de modo a transformar e adaptar a arquitetura a novas situações e de modo duradouro.

**Intervenção Efêmera:** atualiza a ação no espaço-tempo sem que resulte em permanência.

**Intervenção Urbana:** atualiza a ação no espaço-tempo de modo a transformar e adaptar espaços urbanos a novas situações e de modo duradouro.

**Lugar:** é onde o homem se situa, localiza, age e não apenas ocupa. Se não há situação, não há lugar. Segundo Milton Santos, o lugar é a oportunidade do evento.

**Meio/ Mediato:** diretamente relacionado ao *bom senso*.

**Meio Ambiente:** condutor ao diálogo. A cidade também é um meio, no qual a criação de ambientes pode proporcionar, como possibilidade, a existência do diálogo.

**Meio físico:** Está relacionado ao mundo material, cujo bom senso passa depender, cada vez mais, do diálogo.

**Mestiço:** essa categoria auxiliar possibilita diferentes resultados através da mistura de formas, conceitos e compreensões como outros modos de apropriação de heranças, por seu caráter ilimitado (plural, e resistente às classificações).

**Modo:** antecede a forma, o tipo ou o padrão. Está diretamente relacionado à vivência e tem papel orientador sobre questões que lidam com outras noções como o *movimento*, a *experiência* e a *diferença*.

**Modus Operandi:** Modo de produção científico que supõe um modo de percepção, um conjunto de princípios de visão e de divisão, adquirido através do habitus científico. É preciso construir o objeto, pôr em causa os objetos pré-construídos, e não há outra maneira de adquirir os princípios fundamentais de uma prática, que não seja a de praticar ao lado de uma espécie de guia, treinador que incute confiança, dá exemplo, corrige em situação, preceitos aplicados ao caso particular. (BOURDIEU: 2002: 20)

**Modo de Produção:** De acordo com a maior parte das compreensões do Marxismo no século XX, a história pode ser dividida em períodos, conforme diferentes modos de produção, cada qual com sua própria dialética interna de luta de classes. Essa “concepção materialista” da história (...) por Marx quanto por Engels, embora nem sempre tenham usado o conceito de modo de produção dessa maneira. No século XX tornou-se o conceito central do que ficou conhecido como “materialismo dialético”, e a adesão a alguma versão desse conceito continua a distinguir o pensamento marxista de outras formas do pensamento social. Segundo essa visão da história, a diferença fundamental entre tipos de sociedade ocorre no modo como se dá a produção. O “modo de produção” de qualquer sociedade consiste em dois elementos: suas forças produtivas e suas relações de produção. As forças produtivas referem-se às capacidades produtivas da sociedade, não apenas em sentido tecnológico, mas também em sentido social, e incluem não apenas os meios materiais de produção, mas também as capacidades humanas, tanto físicas quanto conceituais. As relações de produção referem-se às relações sociais sob as quais a produção é organizada: como os recursos e os trabalhos são alocados, como o processo de trabalho é organizado e como os produtos são distribuídos. É a combinação específica tanto das forças produtivas quanto das relações de classe em qualquer sociedade e, assim, sua dinâmica interna. (HIMMELWEIT, 1996: 481) (Grifos meus).

**Movimento:** Ao tomarmos a palavra movimento, em toda sua abrangência, dentre seus significados encontrados, fomos em direção a algumas de suas definições - primeiramente as mais básicas e acessíveis, supostamente a todo e qualquer cidadão -, como a encontrada em HOLANDA (1986:1165-1166): *ato ou processo de mover(-se); deslocamento; um determinado modo de mover-se; afluência de gente que se move; animação, agitação; série de atividades organizadas por pessoas que trabalham em conjunto para alcançar determinado fim; evolução ou tendência, em determinada esfera de atividades; em Artes Plásticas aparece como a representação ou efeito de movimento; em Física como variação, em função do*

tempo, das coordenadas de um corpo em relação a um referencial, podendo ainda ser diferenciado como movimento acelerado - movimento em que a aceleração não é nula, podendo ser positiva ou negativa; movimento alternativo, que se efetua, alternativamente, num e outro sentido, opostos, como por exemplo, o dos êmbolos dos motores de explosão e das máquinas alternativas; como movimento amebóide; como movimento anarmônico, movimento periódico em que a lei de variação com o tempo não é uma função harmônica; movimento de terra como terraplenagem, movimento harmônico *em Física* é o movimento periódico em que a lei de variação com o tempo é uma função harmônica e em *Música* a progressão ascendente ou descendente de uma voz em relação a outra voz que a envolve simultaneamente (pode ser: *direto* quando as vozes seguem a mesma direção; *contrário*, quando seguem movimentos opostos; *oblíquo* quando uma voz sustenta o mesmo som, enquanto outra a envolve por intervalos ascendentes e descendentes), podendo ainda ser, *em Física*, um movimento harmônico simples, em que a lei de variação com o tempo é uma função seno ou cosseno. Há ainda outros significados e sentidos dados ao movimento, em função daquilo que o acompanha: *infinito, laminar, pendular, periódico, próprio, radial, retardado, retrógrado, movimentos do lago; do mar; negativos*. Há ainda o sentido *Militar*, sugerindo deslocamento de tropas ou navios, parte de uma manobra; e, novamente, na *Música* como cada uma das partes de uma composição instrumental do tipo da suite ou da sonata. Dentro os tantos significados associados à palavra movimento, o que se tem como sua razão é a de que, ao ser associado a diferentes disciplinas ou campos do saber, comporta diferentes compreensões. Ao tratarmos de movimento, esse deverá ser visto com sentido abrangente e não restrito, dado que, no trato multidisciplinar das questões abordadas, o *movimento* é essencial enquanto noção variável e múltipla. Ele, então, é compreendido não objetivamente como sendo político, social ou econômico. O movimento que se propõe é o do pensamento livre sobre as coisas. No que diz respeito aos movimentos artísticos, muitos acabam por ser absorvidos ou incorporados pelo sistema econômico vigente (dominante/legítimo/legitimador), mas é o *modo* como se manifestam que nos interessa, pois, da mesma forma que no movimento harmônico musical, há um envolvimento simultâneo. O movimento que culmina num momento pontual pode ser interpretado como uma *intervenção*, que estabelecendo diferença entre o “antes” e o “depois”, ou criando diversidade de momentos, ou intervalos correspondentes à transição de um tempo a outro, de uma situação a outra, se posiciona face às condições do lugar onde ocorre.

**Múltiplo:** O ser é tratado como um múltiplo por Badiou. Nas artes a categoria de múltiplo diz respeito a um trabalho que pode ser reproduzível, com numero de série pré-estabelecido ou não. A questão da multiplicidade diz da reproducibilidade, que é trazida a tona por ressaltar outras discussões como a direitos de reprodução e da reprodução inquestionada.

**Práxis:** A referência da práxis vem da sociologia de Pierre Bourdieu.

**Região:** Trazemos a abordagem geográfica oferecida por Milton Santos (1996, p. 35) sobre a qual os conceitos devem esposar o seu tempo. E, em se tratando de contemporaneidade ou, como querem alguns, pós-modernidade a região diz respeito a uma “coerência funcional que a distingue de outras entidades, vizinhas ou não. O fato de ter vida curta não muda a definição do recorte territorial”, podendo se transformar permanentemente.

**Tempo:** Para além de convenção o tempo se desdobra na tese, ele é tanto a base para determinados acontecimentos históricos, quanto para referências em outras temporalidades.

**Trabalho:** Essa é a grande questão colocada pela ruptura nas relações entre economia/território, produção/ consumo, trabalho humano/ trabalho mecânico, valor de troca/ valor de uso.

**Trabalho de arte:** O trabalho de arte não entrou até os dias atuais nas discussões sobre salário, não-salário, dada a subjetividade empregada nessa forma de trabalho. O que está em jogo não é o objeto ou a coisa produzida apenas enquanto mercadoria, mas também enquanto valor simbólico. Para a produção do trabalho de arte não há regra específica ou fechada.

**Valor de troca:** Lefebvre levanta a discussão sobre *valor* em Direito à Cidade. O de troca estaria diretamente relacionado com questões financeiras e monetárias, mantendo relação direta com o produto e a mercadoria.

**Valor de uso:** estaria diretamente relacionado aos valores de apropriação imaterial, simbólica (herança cultural, por exemplo) e afetiva.

## **ANEXO 2**

### **CRONOLOGIA: ARTES/ ARQUITETURA/CIDADE NO SÉCULO XX**

## **1900**

### **Arte Nacional**

- Giovanni Battista Castagneto morre no Rio de Janeiro.
- A exposição de Eliseu Visconti, Rio de Janeiro, marca o retorno do artista ao Brasil depois de um período como pensionista do governo brasileiro na Europa.

## **1905**

### **Arte Internacional**

- Exposição no “Salon d’Automne” (França): Matisse e outros associados começam a ser conhecidos como fauvistas.

### **Ciência**

- Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

### **Arquitetura e Urbanismo Nacional**

- Inauguração da Avenida Central no Rio de Janeiro (atual Avenida Rio Branco), fruto da reforma urbana conduzida pelo prefeito Pereira Passos.

## **1906**

### **Arte Internacional**

- Pablo Picasso pinta “Les Demoiselles D’Avignon”.
- Surge o Cubismo Analítico.
- Surge na França o primeiro aeroplano com motor, o 14-Bis, projetado e dirigido por Santos Dumont.

## **1908**

### **Arte Nacional/ Internacional**

- Realiza-se no Rio de Janeiro, por ocasião do centenário da “Abertura dos Portos às Nações Amigas”, a Exposição Internacional da Urca, inspirada na Exposição Universal de Paris de 1900.

## **1909**

### **Arte Internacional**

- O poeta italiano Marinetti funda o Futurismo.

## **1910**

### **Arte Nacional**

- Ângelo Agostini, - famoso chargista e caricaturista - e Marques Jr., entre outros, fundam no Rio de Janeiro o Centro Artístico Juventus, que se transformaria, mais tarde, na Sociedade Brasileira de Belas-Artes, realizando sete salões ao longo da década.
- Ângelo Agostini morre no Rio de Janeiro.

### **Cultura**

- Inauguração da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, edifício projetado pelo general Francisco Marcelino Souza-Aguiar, decorado com obras de Correia Lima, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos e Eliseu Visconti.

### **Arte Internacional**

- Primeira aquarela abstrata de Wassily Kandinsky (Alemanha).

### **Arquitetura Nacional**

- Inaugurado em Fortaleza o Theatro José de Alencar, edifício que constitui um dos mais importantes exemplares de arquitetura em ferro no Brasil.

## **1911**

### **Arte Nacional**

- O crítico de arte Luís de Gonzaga Duque Estrada morre no Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- Wassily Kandinsky e Franz Marc fundam, em Munique, o Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)

## **1912**

### **Arte Internacional**

- Marcel Duchamp cria o primeiro *ready-made*: uma roda de bicicleta sobre um banco.

## **1913**

### **Arte Nacional**

- Lasar Segall realiza duas exposições individuais: a primeira em São Paulo (em um salão da Rua São Bento) e a segunda em Campinas (no Centro de Ciência, Letras e Artes).

### **Arte Internacional**

- Surgimento do Construtivismo de Vladimir Tatlin (Rússia).
- Ocorre a “International Exhibition of Modern Art”, conhecida como “Armory Show” – por ter sido realizada no arsenal da 69ª Infataria de Nova York. A pintura “Nu Descendo a Escada”, de Marcel Duchamp, provoca escândalo na mostra.

## **1914**

### **Arte Nacional**

- O gravador Carlos Oswald retorna definitivamente ao Brasil, oferecendo um curso de gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- Surge o Cubismo Sintético na França.

### **Arquitetura Nacional**

- O arquiteto português Ricardo Severo profere conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, introduzindo na cidade os princípios da arquitetura neocolonial.

### **Política Internacional**

- Começa a Primeira Guerra Mundial.

## **1915**

### **Arte Nacional**

- O pintor Modesto Brocos publica o livro “A Questão do Ensino de Belas-Artes”, propondo uma reforma no ensino ministrado na Escola Nacional de Belas-Artes.
- Morre no Rio de Janeiro o pintor Zeferino da Costa.
- O poeta Ronald de Carvalho funda, no Rio de Janeiro, a revista Orfeu, dirigida em Portugal por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

### **Arte Internacional**

- Kasimir Malevitch funda o Suprematismo, na Rússia.

## **1916**

### **Arte Nacional**

- Inauguração do I Salão dos Humoristas, organizado por Olegário Mariano e Luís Peixoto no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.
- Laudelino Freire publica “Um Século de Pintura – apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916”.
- O pintor Marques Jr. recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas-Artes.
- O pintor acadêmico Aurélio Figueiredo (irmão de Pedro Américo, autor do quadro A Batalha do Avaí) morre no Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- Jean Arp, Tristan Tzara e outros artistas fundam o Dadaísmo na Suíça.

## **1917**

### **Arte Nacional**

- Realiza-se, em São Paulo, exposição de Anita Malfatti, mostrando trabalhos de acento expressionista realizados durante seus estudos sob orientação de Homer Boss nos Estados Unidos.

### **Arte Internacional**

Piet Mondrian e Theo van Doesburg lançam na Holanda a revista “De Stijl” órgão divulgador do Neoplasticismo.

## **1918**

- É fundado o jornal semanal *Para Todos*.

### **Política Internacional**

- Fim da Primeira Guerra Mundial.

## **1919**

### **Arte Nacional**

- O Centro Artístico Juventus passa a se chamar, por sugestão de Raul Pederneiras e Rodolfo Chambel, Sociedade Brasileira de Belas-Artes.

- Instala-se, no antigo prédio da Policlínica Geral do Rio de Janeiro o Palace Hotel, que irá abrigar, a partir de 1928, a Associação de Artistas Brasileiros, entidade responsável por importantes exposições de arte moderna no Brasil.
- O gravador Oswaldo Goeldi retorna ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, e passa a colaborar como ilustrador na revista Para Todos.
- O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro realiza a primeira exposição de gravura de Carlos Oswald.

### **Arte Internacional**

Fundação da Bauhaus em Weimar (Alemanha).

## **1920**

### **Arte Nacional**

- J.Carlos, famoso caricaturista carioca, cria a personagem “A Melindrosa”, veiculada nas páginas da revista “A Careta”.
- Fundação da revista “Papel e Tinta” no Rio de Janeiro.
- Victor Brecheret executa a maquete do Monumento às Bandeiras em São Paulo.

### **Arte Internacional**

- Kasimir Malevitch funda em Vitebsk (URSS) o UNOVIS, grupo de origem Suprematista.
- Naum Gabo e Nikolaus Pevsner divulgam, a partir de Moscou, Manifesto Realista.
- El Lissitzky (URSS) denomina “Proun” a etapa de transição entre o que considera o fim do quadro e da autoria e a construção da nova forma.

## **1921**

### **Arte Nacional**

- Oswald de Andrade faz discurso oficializando o Modernismo em um banquete no Trianon (São Paulo).
- Oswaldo Goeldi realiza sua primeira exposição de desenhos de Oswaldo Goeldi, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, sem obter o apoio da crítica.

## **1922**

### **Arte Nacional**

- Criação do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.
- Exposição Comemorativa do Centenário da Independência no Rio de Janeiro. Na ocasião, Eliseu Visconti desenha três selos comemorativos.
- Realiza-se a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, organizada por Di Cavalcanti, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho e Rubem Berta de Moraes.
- Candido Portinari faz sua primeira exposição no Salão Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, recebendo menção honrosa com “Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli”.
- É fundado, em São Paulo, o Grupo dos Cinco.
- É lançada em São Paulo a revista “Klaxon”, que seria o grande órgão difusor das idéias e dos trabalhos dos modernistas de 22.

## **1923**

### **Arte Nacional**

- O prédio da Câmara Municipal dos Vereadores do Rio de Janeiro é inaugurado, com decoração de Correia Lima e Eliseu Visconti, além de obras de Lucílio Albuquerque, Décio Villares, Rodolfo Amoedo, Carlos Oswald, Gustavo dall'Ara, Timóteo da Costa, Helios Seelinger e Rodolfo Chambelland, entre outros. Timóteo da Costa e dall'Ara viriam a falecer no mesmo ano.
- O arquiteto Gregori Warchavchik e o pintor Lasar Segall instalaram-se no Brasil.

## **1924**

### **Arte Nacional**

- Oswald de Andrade redige o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (São Paulo). O texto é publicado também no Rio de Janeiro, no Correio da Manhã.
- Realiza-se no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro a I Exposição de Arte e Artesanato Alemão, organizada por Theodor Heuberger. A mostra depois seria levada para São Paulo, Santos e Campinas. No mesmo ano, o Liceu realiza também o II Salão da Primavera, com obras de Quirino da Silva, Portinari, Eugenio Sigaud, Goeldi, Helios Seelinger, entre outros.
- Tarsila do Amaral pinta, no Rio de Janeiro, “Carnaval em Madureira e Morro de Favela”.
- Sergio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto fundam a revista “Estética” (Rio de Janeiro).
- Graça Aranha faz conferência na Academia Brasileira de Letras sobre o “Espírito Moderno”.
- Joaquim Inojosa, do Recife, remete a carta-manifesto “A Arte Moderna” a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho, diretores da revista Era Nova, de João Pessoa.
- O poeta moderno Blaise Cendrars visita o Brasil, proferindo conferência em São Paulo e viajando com os modernistas paulistas às cidades históricas mineiras.

## **1925**

### **Arte Nacional**

- Theodor Heuberger funda a Galeria Heuberger no Rio de Janeiro.
- O pintor acadêmico Antonio Parreiras é eleito, em enquete promovida pela revista Fon-Fon (Rio de Janeiro), “o mais importante brasileiro vivo na pintura”.
- Osório César publica, em São Paulo, estudos sobre a expressão artística dos doentes mentais.
- A Revista (Belo Horizonte) publica o Manifesto dos Mineiros, sendo o 1º editorial, “Para os Céticos”, escrito por Carlos Drummond de Andrade, e o 2º, “Para os Espíritos Criadores”, por Martins de Almeida, que, no entanto, não assina o texto.

### **Arquitetura Nacional**

- Gregori Warchavchik publica, no Correio da Manhã (Rio de Janeiro) e no Correio Paulistano (São Paulo), o artigo “Acerca da Arquitetura Moderna”, manifesto em defesa do funcionalismo na arquitetura.
- O arquiteto Attilio Correia Lima, que viria a ser um dos expoentes de nossa arquitetura moderna, recebe da Escola Nacional de Belas Artes uma viagem à Europa como prêmio.

## **1926**

### **Arte Nacional**

- Victor Brecheret realiza sua primeira exposição individual em São Paulo, quando apresenta 33 esculturas da fase francesa e doa “Porteuse de Parfum” à Pinacoteca do Estado.
- Primeira exposição individual Tarsila do Amaral em Paris.
- Inauguração do Salão dos Novos no Palace Hotel (Rio de Janeiro), com trabalhos de Carlos Oswald, Cândido Portinari, Eugenio Sigaúd e Georgina e Lucílio de Albuquerque.
- O pintor Ismael Nery dá início ao sistema filosófico denominado por Murilo Mendes “Essencialismo”, uma concepção de mundo e arte na qual o homem deveria colocar-se na vida como se fosse o seu centro, para interar-se sempre da relação das idéias e dos fatos.
- É criada a revista “Terra Roxa e Outras Terras” (São Paulo).
- O Manifesto Regionalista de 1926 é lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo (Recife): Segundo Gilberto Freyre, apenas partes do manifesto foram divulgadas por jornais da época, e a publicação na íntegra deu-se somente em 1952. Segundo Joaquim Inojosa, o trecho lido no congresso foi o programa do Centro Regionalista.

### **Arte Internacional**

- O poeta futurista Tommaso Marinetti, apresentado pelo escritor Graça Aranha, visita o Brasil e pronuncia uma conferência polêmica no Teatro Lírico (Rio de Janeiro).

## **1927**

### **Arte Nacional**

- O pintor russo Dimitri Ismailovich chega ao Rio de Janeiro, onde se instala.
- Forma-se em São Paulo o Grupo Anta.
- É lançada a revista “Festa” (Rio de Janeiro).
- É publicado o “Manifesto do Grupo Verde de Cataguases” no terceiro número da revista Verde (Cataguases/MG).

### **Arquitetura Nacional**

- Flávio de Carvalho desenha o projeto de um edifício modernista para o concurso do Palácio do Governo (São Paulo).

## **1928**

### **Arte Nacional**

- Oswald de Andrade publica na “Revista de Antropofagia” o “Manifesto Antropófago”. No mesmo ano, Mário de Andrade escreve “Macunaíma” e Tarsila do Amaral pinta o quadro “Abaporu”, marcando o início da fase antropofágica (São Paulo).
- Cícero Dias realiza, na Policlínica do Rio de Janeiro, sua primeira exposição individual.
- É criada no Rio de Janeiro a Casa de Rui Barbosa, inaugurada dois anos depois.
- A partir da mostra livre de arte realizada na Biblioteca Nacional por Celso Kelly, cria-se no Rio de Janeiro a Associação de Artistas Brasileiros, nascida em oposição à Sociedade Brasileira de Belas-Artes, considerada conservadora.

- Portinari recebe o prêmio de viagem ao exterior, na Exposição Geral de Belas-Artes, pelo retrato do poeta Olegário Mariano.
- Por iniciativa de Theodor Heuberger, realiza-se no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas-Artes, a “Exposição de Arte Alemã no Brasil”, organizada pela seção berlimense da Sociedade Geral de Belas-Artes da Alemanha.

#### **Arquitetura Nacional**

- Fundação do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB).
- Gregori Warchavchik conclui em São Paulo a construção da casa do arquiteto, que viria a ser considerada uma das primeiras construções sinalizadoras dos esforços de modernização da arquitetura.

### **1929**

#### **Arte Nacional**

- Tarsila do Amaral realiza sua primeira exposição individual brasileira no Palace Hotel (Rio de Janeiro), apresentando obras como “Urutu”, “Floresta”, “Sapo”, “Touro”, “Sono” e “Antropofagia”. No mesmo ano, seriam ali realizadas também as primeiras exposições individuais de Ismael Nery e de Portinari, ambas organizadas pela Associação de Artistas Brasileiros.
- Alberto da Veiga Guignard retorna ao Brasil após permanecer 21 anos na Europa, estabelecendo-se no Rio de Janeiro.
- Theodor Heuberger traz ao Brasil nova exposição de arte decorativa alemã – organizada pela Deutsche Werkbund e realizada na Escola Nacional de Belas-Artes – reunindo cerâmicas, objetos de porcelana, vidros, palha, couro, tapeçaria, metal e madeira.
- O pintor Quirino Campofiorito recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas-Artes.
- Di Cavalcanti realiza mural para o *foyer* do Teatro João Caetano, por encomenda da Prefeitura do Rio de Janeiro.
- É publicado em São Paulo, no Correio Paulistano, o “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo” (Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta).

#### **Arquitetura**

- Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro). No Rio, o arquiteto franco-suíço profere duas conferências sobre revolução arquitetônica e urbanismo, entrando em contato com os modernistas brasileiros.

### **1930**

#### **Arte Nacional**

- Realiza-se em Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo a mostra “Grande Exposition d’Art Moderne”, organizada pelo pintor Vicente do Rego Monteiro e pelo poeta e crítico de arte Géo-Charles.
- A Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas, realizada por Theodor Heuberger, traz para o Brasil obras de alguns dos principais expressionistas alemães como Barlach, Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Lyonel Feininger, George Grosz, Johannes Itten, Käethe Kollwitz, Kokoschka, Max Pechstein e Rottluff, entre outros (Rio de Janeiro e São Paulo).

### **Arte Internacional**

- Michel Seuphor e Joaquim Torres-Garcia fundam em Paris o movimento “Cercle et Carré”.
- Theo van Doesburg diverge da exposição “Cercle et Carré” e, com Jean Hélion, Marcel Wantz, Otto Carlsund e Léon Tutundjan, lança o único número da revista “*Art Concret*” (Arte Concreta), inaugurando o novo movimento (Paris);

### **Arquitetura Nacional**

- É inaugurada em São Paulo a primeira casa modernista, localizada na Rua Itápolis, projeto do arquiteto Gregori Warchavchik concluído no ano anterior.
- O Rio de Janeiro sedia o IV Congresso Pan-americano de Arquitetos.
- Lucio Costa é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, propondo a modernização de seu ensino.

### **Política**

- novembro, 3: Golpe Militar, Getúlio Vargas assume o governo;

## **1931**

### **Arte Nacional**

- Salão Nacional de Belas Artes, o “Salão Moderno”, direção de Lucio Costa e participação de modernistas paulistanos, Rio de Janeiro.
- “*Retirante*”, de Lívio Abramo, antecipa “*Desemprego*”, de 1932.
- Fundação do Grupo Bernadelli, Rio de Janeiro.
- Retorno de Portinari ao Brasil.
- Tarsila expõe em Moscou, no Museu de Arte Moderna Ocidental;
- Inauguração da estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro;
- É fundada no Rio de Janeiro a Pró-Arte Sociedade de Arte, Letras e Ciências que, entre 1932 e 1934, promoveria um salão anual de artes plásticas.
- Guignard começa a ensinar crianças na Fundação Osório. No mesmo ano, o artista realiza sua primeira exposição individual na Pró-Arte.

### **Arte Internacional**

- Georges Vantongerloo e Auguste Herbin fundam na França o grupo Abstraction-Création, que viria dissolver-se em 1936.

## **1932**

### **Arte Nacional**

- Novembro, 23: fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), dirigida por Lasar Segall em São Paulo.
- Novembro, 24 Fundação do Clube dos Artistas Modernos (CAM), São Paulo;
- Bruno Lechovski realiza sua primeira exposição individual no Palace Hotel. No mesmo ano, inaugura a Casa Internacional do Artista, onde apresenta o Cineton (um modelo de exposição portátil);
- I Salão do Núcleo Bernardelli;
- I Salão de Branco e Preto no Palace Hotel (Rio de Janeiro).

### **Arquitetura**

- O arquiteto finlandês Eero Saarinen visita o Brasil.

- O arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright vem ao Brasil, onde trava contato com os arquitetos brasileiros Alcides da Rocha Miranda, Lucio Costa e Gregori Warchavchik.
- Gregori Warchavchik projeta, em parceria com Lucio Costa, a casa de Alfredo Schwartz em Copacabana e, no ano seguinte, a de Coelho Duarte, na Gávea (Rio de Janeiro).
- Roberto Burle Marx realiza seu primeiro jardim, na casa de Alfredo Schwartz.

### **Política**

Julho, 9: Revolução Constitucionalista, São Paulo.

## **1933**

### **Arte Nacional**

- Tarsila expõe “Operários” e “2ª Classe” no Palace Hotel, Rio de Janeiro.
- Abril: 1ª exposição de Arte Moderna da SPAM, São Paulo.
- O CAM (Clube dos Artistas Modernos) realiza uma série de conferências de teor social com Tarsila do Amaral, Caio Prado Jr. e o pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, entre outros;
- Exposição de Kathe Kollowitz no CAM, São Paulo.
- Cândido Portinari faz sua primeira obra sobre problemática social brasileira: “Retirantes”.
- II Salão do Núcleo Bernardelli no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.
- Lançamento da revista “Base”, de orientação moderna.
- Fundação da Revista Acadêmica no Rio de Janeiro. O periódico dedica uma parcela significativa de suas editorias à arte moderna.
- Criação do Salão Nacional de Belas-Artes em substituição às Exposições Gerais de Belas-Artes.
- Baile de Carnaval na SPAM – “Carnaval na Cidade”.
- I Exposição de Arte Moderna da SPAM.
- Di Cavalcanti publica artigo no Diário Carioca de 15 de outubro sobre as questões sociais e sua relação com o trabalho artístico.
- Di Cavalcanti realiza o álbum “A realidade brasileira”.

### **Arquitetura Nacional**

- I Salão Internacional de Arquitetura Tropical no Palace Hotel (Rio de Janeiro).
- É criado o Curso de Arte Decorativa por Eliseu Visconti.
- Vila Operária da Gamboa, projeto de Lucio Costa e Gregori Warchavchik (Rio de Janeiro).

### **Cultura**

- Livio Abramo trabalha como ilustrador em *O Homem Livre*, de orientação esquerdista; - Mário Pedrosa publica no mesmo periódico.
- O Teatro da Experiência de Flávio de Carvalho é fechado pela polícia após a terceira apresentação de sua peça inaugural “O Bailado do Deus Morto”. O fato motiva um abaixo-assinado de artistas e intelectuais;

## **1934**

### **Arte Nacional**

- Salão do Núcleo Bernardelli na Escola Nacional de Belas-Artes (Rio de Janeiro).
- Morre o pintor Ismael Nery (Rio de Janeiro).

- Exposição de Portinari na Galeria Ita, sobre a qual Mário Pedrosa publica artigo no Diário da Noite (São Paulo).

### **Política**

Julho: Getúlio Vargas é eleito presidente pelo Congresso Nacional.

## **1935**

### **Arte Nacional**

- I Salão Paulista de Belas-Artes.
- “Café”, de Cândido Portinari, recebe menção honrosa do Instituto Carnegie, Pittsburgh, Estados Unidos.
- Primeira exposição de pintura de Flávio de Carvalho, no Prédio Alves de Lima, Rua Barão de Itapetininga. É fechada pela polícia, por “atentado moral”, e reaberta com ordem judicial (São Paulo).
- Núcleo Bernardelli é expulso das dependências da ENBA pelos setores acadêmicos da Escola. IV e último Salão do Núcleo Bernardelli.
- Quirino Campofiorito funda o jornal mensal Bellas Artes, que dura até janeiro de 1940 (Rio de Janeiro).
- Conferência do pintor Orlando Teruz na Associação dos Artistas Brasileiros (Rio de Janeiro). A conferência, a favor do *sentido social da arte* é lida no rádio e publicada no jornal Bellas Artes, na edição de março.
- Criação do Instituto de Artes no Rio de Janeiro.
- Exposição Arte Social, realizada no Clube Municipal pelo Club de Cultura Moderna (Rio de Janeiro).
- Salão do Nu, no Palace Hotel (Rio de Janeiro).
- Salão Carioca de Belas-Artes, organizado por Lourival Fontes.
- Exposição de Axel Leeskoschek no Salão de Exposições Le Connisseur (Rio de Janeiro).
- Guignard finaliza “A Família do Fuzileiro”.
- É fundado no Rio de Janeiro o Clube de Arte Moderna, tendo entre seus membros Guignard e Portinari.
- Fundação do Grupo Seibi, reunindo artistas japoneses e nisseis (São Paulo).
- Surge em São Paulo o Grupo Santa Helena, instalado no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé.
- Mario de Andrade é nomeado diretor da Divisão Municipal de Expansão Cultural e passa a integrar a direção do Departamento de Cultura de São Paulo.
- Eugenio Sigaudo publica no Bellas Artes o artigo “Por que é esquecida entre nós a decoração mural?”.
- II Salão da Sociedade Paulista de Belas-Artes, uma das poucas mostras coletivas abertas à participação dos modernos.

### **Arte Internacional**

- Em Nova York, é formado do Grupo A, do qual fazem parte Josef Albers, Katherine Dreier e Arshile Gorky.
- Max Bill se opõe à noção de "arte abstrata" e passa a defender a noção de "arte concreta" proposta por Theo van Doesburg em 1930 na Suíça.
- Joaquim Torres-Garcia funda a Associação de Arte Construtiva (Montevideu-Uruguai).

### **Arquitetura**

- É aberto concurso para o projeto de construção do novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública.
- Inauguração do edifício Columbus, do arquiteto moderno Rino Levi (São Paulo). É seu primeiro trabalho de repercussão no meio arquitetônico. O projeto fora iniciado em 1930.

## **Cultura**

- O jornal “O Movimento” é fundado por Tomás Santa Rosa, Jorge Amado e Miguel Costa Filho.
- Tomás Santa Rosa cria ilustrações para o romance “Bangüê”, de José Lins do Rego, lançado pela Editora José Olympio. Nessa editora, além de ilustrar, Santa Rosa paginava, diagramava e escolhia tipos de letras.
- Novembro, 27: Intentona Comunista. Exposição Arte Social, organizada pelo Club de Cultura Moderna do jornal *Movimento*, Rio de Janeiro;

## **Política**

Novembro, 25: Decretado estado de sítio pelo Congresso Nacional;

## **1936**

### **Arte Nacional**

- Lasar Segall faz “Pogrom”.
- Exposição do Núcleo Bernardelli, de Milton Dacosta e de Bustamante Sá na Galeria Santo Antonio (também chamada de Couto Valle) no Rio de Janeiro.
- Portinari executa os Murais para o Monumento Rodoviário (suas primeiras pinturas murais). Dá início aos painéis sobre os ciclos econômicos destinados à futura sede do Ministério da Educação, trabalho que se estenderia até 1945.
- Portinari participa da XXXIII Exposição Internacional de Pintura do Carnegie Institute (EUA).
- Quirino Campofiorito organiza a Escola de Belas-Artes de Araraquara (SP).
- Victor Brecheret inicia o Monumento às Bandeiras (São Paulo), a partir de maquete preparada em 1920.

### **Arquitetura Nacional**

- Lucio Costa publica o texto “Razões da Nova Arquitetura” na revista da Diretoria de Engenharia do Distrito Federal (Rio de Janeiro).
- Segunda visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, ocasião na qual executa o risco original (seguido pela equipe brasileira) para o projeto do edifício do Ministério da Educação. Profere uma série de seis conferências sobre arquitetura moderna.
- Ocorre o Concurso de Mobília Proletária, iniciativa de Mario de Andrade (São Paulo).

## **Cultura**

- Mario de Andrade elabora, a convite do Ministro Gustavo Capanema, o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN).

## **1937**

### **Arte Nacional**

- Criação do Museu Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro.
- Lívio Abramo faz série de gravuras sobre a Guerra Civil Espanhola.
- Eugênio Sigaud inicia obras sobre assuntos operários.
- I Salão de Maio, organizado pela Associação de Artistas Brasileiros, Rio de Janeiro. No ano seguinte, a exposição é apresentada em São Paulo.
- III Salão da Sociedade Paulista de Belas-Artes.
- Criação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

- Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa organizam a Família Artística Paulista.

#### **Arquiteura Internacional**

- Vittorio Mopurgo, assessor do arquiteto italiano Marcello Piacentini, vem ao Brasil para a elaboração dos planos para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro.

#### **Cultura Geral**

- No Rio de Janeiro, criação da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a partir de projeto de Mario de Andrade e tendo como primeiro diretor Rodrigo Mello Franco de Andrade.

#### **Política**

- Novembro, 10: Golpe do Estado Novo, partidos políticos são abolidos.

### **1938**

#### **Arte Nacional**

- Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (São Paulo).

- II Salão de Maio (São Paulo).

- Em São Paulo, é criada a galeria Casa e Jardim pela iniciativa de Theodor Heuberger, da Pró-Arte, com abertura para a arte moderna.

- II Salão da Família Artística Paulista.

- Mario de Andrade transfere-se para o Rio de Janeiro assumindo a direção do Instituto de Arte do Distrito Federal. Profere a conferência “O artista e o artesão”.

- Realiza-se no Palace Hotel, com o apoio da Associação de Artistas Brasileiros e da Pró-Arte a exposição “O Brasil na Alemanha”, com obras de Guignard, Friedrich Maron e Techmeier. A mostra é, posteriormente, levada a Munique.

- A partir deste ano e até 1945, uma geração moderna de alunos freqüenta a ENBA, criando polêmicas com a Escola e seu sistema de ensino. Isso provoca repercussões profundas na arte brasileira.

- Exposições de arte moderna na loja Laubisch & Hirt, que atua também como galeria de arte.

- Criação da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre.

#### **Arquitetura Nacional**

- Construção da Estação de Hidro-Aviões (Rio de Janeiro), com projeto de Attilio Correia Lima, elaborado em 1937.

- É inaugurado no Rio de Janeiro o Edifício da ABI (Associação Brasileira da Imprensa), conhecido como Palácio do Jornalista. Projeto de Milton e Marcelo Roberto; terraço-jardim desenhado pelo pintor, arquiteto e paisagista Burle Marx.

### **1939**

#### **Arte Nacional**

- III Salão de Maio, em São Paulo.

- Lívio Abramo propõe aos artistas do III Salão de Maio sugerir ao prefeito Prestes Maia a participação dos artistas plásticos na decoração urbana (edifícios e logradouros públicos), com pinturas murais e estátuas.

- Exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas-Artes.

- O membro do Núcleo Bernardelli, Edson Motta, recebe o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas-Artes.
- Ocorre a exposição Latin American Exhibition of Fine Applied Art no Riverside Museum de Nova York, com a participação dos brasileiros Pancetti, Eugenio Sigaud e Edson Motta.

### **Arquitetura Nacional**

- Participação do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque, com projeto arquitetônico do Pavilhão do Brasil elaborado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, jardins de Burle Marx e com a colaboração do arquiteto norte-americano Paul Lester Wiener. O pavilhão, que merecerá destaque por sua arquitetura moderna, conta com três painéis pintados por Portinari e esculturas de Celso Antonio.

### **Política**

Começa a Segunda Guerra Mundial.

### **Década de 1940**

Nesse período, surgem movimentos como o **expressionismo abstrato** em Nova York, cujas preocupações comuns se assemelhavam os trabalhos de uma quinzena de artistas reagrupados espontaneamente durante a década em galerias de arte como a de Peggy Guggenheim (*Art of this century*) e Betty Parson, - Arshile Gorky, Williem De Kooning, Hans Hoofmann, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Ad Reinhardt - assim como se juntam outros artistas (Philip Guston, Bradley Walker Tomlin, Franz Kline, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman) ao surgimento de outras galerias (Kootz), além de uma direita política internacional assegurando a consagração dessa Escola de Nova York antes do final da década de 50.

Foi no início dessa década que as petições de princípio de artistas e uma certa gestualidade das obras tinham inspirado o nome *Expressionismo Abstrato* pelo crítico do *New Yorker* Robert Coates. O primeiro defensor e teórico do grupo, Clement Greenberg, propôs sem grande sucesso, Abstração Pictural. O segundo crítico influente, Harold Rosenberg sugeriu em 1951 *Action Painting* (pintura de ação), que deveria adquirir uma significação específica. Todos esses artistas partilhavam um grande interesse pela vanguarda européia: Cubismo e Matisse, Surrealismo (Miró, Masson, assim como Kandinsky e Klee e, de modo geral, os artistas que haviam fugido do nazismo se instalando em Nova York). Em geral em grandes formatos, seus quadros definiam uma abstração que se preocupa com a frontalidade do espaço pictural, com a ausência de hierarquização entre diferentes partes da tela, erradicando toda ficção narrativa. Essa autoreferência – a pintura retornando sobre ela mesma de modo crítico – é percebida de modo teórico por Clément Greenberg, que vê um meio de comunicação fundamental em uma época *troublée* pela guerra: esses artistas tinham, ainda, fortes preocupações políticas (decepcionados pelo comunismo e trotskismo), mas também metafísicos (judaísmo, budismo, junguismo) – aspecto que mais privilegiou H. Rosenberg no investimento místico da *Action painting*.

Sua posição teórica (B. Newman, R. Motherwell, A. Reinhardt, M. Rothko), sua consciência trágica, os dividiu no plano plástico e acelerou a emergência de artistas dez anos mais jovens a gerarem problemas mais específicos de suporte (*Shaped Canvas*), de campo (*Colorfield*) e de interação de cores (*Hard Edge*).

### **1940**

#### **Arte Nacional**

- Exposição individual de Carlos Scliar, São Paulo.

- Exposição individual de Portinari of Brazil, MOMA, Nova York;
- Início das atividades do IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos) no campo das artes plásticas, com exposição de Carlos Oswald no Rio de Janeiro. É o primeiro passo para o que viria a ser uma das principais galerias da cidade.
- Criação do Museu Imperial (Petrópolis-RJ).
- Ocorre a exposição 150 Anos de Pintura Francesa, no Museu Nacional de Belas-Artes (Rio de Janeiro), reunindo obras de Ingres a Cézanne.
- Criação das divisões moderna e geral do Salão Nacional de Belas-Artes.
- Exposição Art of Latin America, no Riverside Museum de Nova York, com a participação de Portinari e Maria Martins.
- Instalam-se no Rio de Janeiro os artistas estrangeiros Emeric Marcier, Axel Leskoschek, Tikaski, Fukushima, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva. No mesmo ano, instala-se também na cidade o pintor Inimá de Paula;
- É fundado em São Paulo, por Paulo Rossi Osir, o ateliê-oficina de azulejos Osirarte.
- A segunda, e última, exposição da Família Artística Paulista ocorre no Rio de Janeiro.
- Último número da Bellas Artes, revista editada por Quirino Campofiorito.
- VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (São Paulo).
- Lasar Segall inicia a fase “Visões da Guerra”, que se prolonga até 1943;
- Realiza-se em Porto Alegre o I Salão Moderno de Artes Plásticas que, organizado com fins de provocação, dura apenas três dias;

### **Política**

- Instituído o salário mínimo.

## **1941**

### **Arte Nacional**

- Lançamento da revista “Clima”, cuja seção de Artes Plásticas fica aos cuidados do crítico Lourival Gomes Machado (São Paulo).
- Morre Bruno Lechovski no Rio de Janeiro.
- Pancetti recebe o prêmio de viagem ao exterior da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. Não viaja por motivos de saúde.
- O Instituto de Resseguros do Brasil promove debates sobre pintura moderna com a participação de Tomás Santa Rosa, Quirino Campofiorito, Amadeu Amaral Jr. e Celso Kelly.
- Exposição Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental, organizada pela IBM, contando, entre os brasileiros, com Goeldi, Pancetti, Santa Rosa e Percy Lau.
- Formação do Núcleo Antônio Parreiras em Juiz de Fora (MG).
- Fundação do Centro Cultural de Belas-Artes – CCBA (Fortaleza).
- Exposição Pintura Contemporânea Norte-Americana no MNBA (Rio de Janeiro);

### **Arquitetura Nacional**

- O arquiteto brasileiro Bernardo Rudofsky é um dos vencedores do prêmio latino-americano Organic Design, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.
- Joaquim Tenreiro realiza seus primeiros móveis modernos (Rio de Janeiro).

## **Cultura Geral**

- Exposição/Concurso do D.E.I.P. (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) e SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), cujo tema são os monumentos restaurados;
- Publicação de “Construtivismo”, escrito por Jacob Ruchti;

## **1942**

### **Arte Nacional**

- Julho-Agosto: Revista “Clima” publica gravuras “Vila do Brás” (1935), “Meninas da Fábrica” (1937), “Heróico” (1938) e “Itapecerica” (1938), de Lívio Abramo;
- Conferência o “Movimento Modernista”, de Mário de Andrade, Rio de Janeiro e São Paulo.
- Carlos Scliar realiza linoleogravuras sobre temas operários.
- Exposição Os Dissidentes, na Associação Brasileira de Imprensa, formada por alunos rebelados contra a orientação acadêmica da ENBA.
- Portinari executa painéis para a Hispanic Fundation da Biblioteca do Congresso Norte-Americano (Washington, EUA).
- Guignard passa a ensinar em curso livre no Rio de Janeiro.
- Ado Malagoli recebe o prêmio de viagem ao exterior da divisão geral do Salão Nacional de Belas-Artes.
- O escultor polonês August Zamoyski, instalado no Brasil por influência de Portinari, é convidado pelo Ministro Gustavo Capanema para ministrar um curso de escultura, que vem a ser freqüentado por Franz Weissmann, Vera Mindlin e José Pedrosa, entre outros.
- Lançamento da revista *Leitura*, no Rio de Janeiro.
- É editado o primeiro álbum coletivo de gravuras no Brasil, 35 litografias, coordenado por Carlos Scliar.

### **Arquitetura Nacional**

- Publicação da Revista ENBA, editada pelo diretório acadêmico, tendo como diretor de redação o futuro arquiteto moderno Eduardo Corona.
- Inauguração da Obra do Berço, primeiro projeto construído do arquiteto Oscar Niemeyer, elaborado em 1937, Rio de Janeiro.
- Joaquim Tenreiro projeta móveis modernos para a residência do industrial e escultor Francisco Inácio Peixoto, Cataguases-MG.

### **Política**

- Agosto, 31: Brasil declara Guerra ao Eixo.

## **1943**

### **Arte Nacional**

- Exposição coletiva Anti-Eixo, no edifício da ABI, tem a participação de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Angelo Simeone, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Manoel Martins, Mário Zanini, Pailo Rossi Osir, Rizotti e outros, São Paulo.
- Iberê Camargo, Geza Heller e Elisa Byington fundam o “Grupo Guignard”, ateliê coletivo orientado por Guignard e freqüentado em seguida por Alcides da Rocha Miranda e Vera Mindlin, entre outros.
- Exposição de Lasar Segall no MNBA provoca grandes polêmicas.

- II Exposição dos Dissidentes da ENBA, na sede da ABI. Além dos integrantes da primeira mostra, participam também Athos Bulcão e Poty, entre outros.
- Bruno Giorgi realiza o Monumento à Juventude, que se encontra nos jardins do Ministério da Educação.
- Guignard executa painéis para a residência do senador Barros de Carvalho (atual sede da Rio Arte, Rio de Janeiro).
- Por iniciativa do industrial e colecionador Raymundo Castro Maya constituiu-se a Sociedade dos Cem Bibliófilos, que edita livros ilustrados por artistas brasileiros.
- Exposição Pintura Britânica Contemporânea (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte). **Arquitetura Nacional**
- A exposição Brazil Builds/Construção Brasileira, no Museu de Arte Moderna de Nova York, gera grande interesse pela arquitetura moderna brasileira:

## 1944

### **Arte Nacional**

- Exposição de ilustrações do livro “Contistas Russos”, organizado por Rubem Braga.
- Organizada pela Prefeitura de Belo Horizonte, a exposição Pintura Moderna ocorre durante a gestão de Juscelino Kubitschek.
- I Salão Moderno de Belo Horizonte.
- Mario de Andrade publica Ensaio sobre Clóvis Graciano.
- Álbum “Mangue”, de Lasar Segall, edição Clube do Livro, Rio de Janeiro.
- Eliseu Visconti morre no Rio de Janeiro.
- Ocorre a exposição Pintura Brasileira Moderna, em Londres.
- Milton Dacosta recebe o prêmio de viagem ao exterior da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. Hilda Campofiorito recebe o prêmio de viagem ao país, conferido pela mesma divisão.
- Lançamento do álbum Mangue, de Lasar Segall, pelo Clube do Livro (Rio de Janeiro).
- Guignard transfere-se para Belo Horizonte e inicia-se o funcionamento da Escola Guignard na capital mineira.
- Ocorre em São Paulo a exposição Desenhos de Ouro Preto, com trabalhos antes exibidos na Exposição de Pintura Moderna realizada em Belo Horizonte.
- Lourival Gomes Machado publica “A Experiência Mineira”, texto sobre a exposição, as conferências e os debates no salão de Belo Horizonte, com a participação de Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Luis Martins, Lourival Gomes Machado, Mario Schemberg e Paulo Emílio Salles Gomes.
- IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, São Paulo.
- Inauguração da Livraria Brasiliense, onde se realizam mostras individuais e coletivas de arte moderna.

### **Política Nacional**

- Força Expedicionária Brasileira com 25.000 homens parte para a Campanha da Itália.

### **Arquitetura Nacional**

- Final da construção do Aeroporto Santos Dumont, um dos marcos da arquitetura moderna brasileira, projeto do escritório M. M. Roberto.

## **1945**

### **Arte Nacional**

- Exposição “Os Novíssimos” de São Paulo, com Marcelo Grassman, Octávio Araújo, Andreattini e Luiz Sacilotto, Rio de Janeiro.
- Carlos Drummond de Andrade publica “A Rosa do Povo”.
- Morre Mário de Andrade.
- Exposição de arte condenada pelo III Reich, patrocinada pela Casa do Estudante do Brasil e organizada pela livraria e galeria Askanasy – primeira galeria de arte moderna no Rio de Janeiro.
- Ocorre a exposição *Os Artistas Plásticos do Partido Comunista*, na Casa do Estudante do Brasil.
- Alfredo Ceschiatti recebe o prêmio de viagem ao exterior da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes.
- Pancetti pinta o auto-retrato Autovida.
- Ocorre a exposição Pintura Francesa Hoje - Arte Decorativa, no Ministério da Educação (Rio de Janeiro) e na Galeria Prestes Maia (São Paulo), com apresentação de Germain Bazin e Michel Earé, e obras de Picasso e Dufy, entre outros.
- Com o fim do Estado Novo, o crítico Mário Pedrosa retorna do exílio, instalando-se no Rio de Janeiro.
- A Galeria Askanazy realiza a exposição Grupo Cearense, com obras de Aldemir Martins, Inimá de Paula, Jean-Pierre Chablop e Antônio Bandeira. Esse último instala-se no Rio, antes de transferir-se para Paris no ano seguinte.
- Criação do Clubinho – Clube dos Artistas e Amigos da Arte, São Paulo.
- Sciliar realiza sua série de desenhos da Guerra, uma das mais importantes de sua carreira.

### **Arte Internacional**

- Tomás Maldonado funda a associação Arte-Concreto-Invenção em Buenos Aires (Argentina);

### **Arquitetura Nacional**

- Inauguração, no Rio de Janeiro, do edifício do Ministério da Educação e Saúde, cuja construção teve início em 1937, no Rio de Janeiro.

### **Cultura Geral**

- Santa Rosa e Jorge Lacerda fundam o jornal “A Manhã”, no Rio de Janeiro.

### **Política**

- Outubro, 29: Getúlio Vargas é deposto. Eurico Gaspar Dutra eleito presidente.
- EUA lança a bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial: primeiro em Hiroshima e depois em Nagasaki.

## **1946**

### **Arte Nacional**

- Exposição “6 Novos de São Paulo” apresenta, entre outros, Camerini, Lothar Charoux e Maria Leontina, Rio de Janeiro.
- Criação da Universidade do Povo, também conhecida como Escola do Povo, onde, entre outros, lecionam Eugenio Sigaudo e Takaoka, Rio de Janeiro.
- O Curso de Desenho de Propaganda e Artes é criado por Santa Rosa na Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro. Dão aulas Carlos Oswald, Axel Leskoschek e Hannah Levy.

- Primeira exposição individual de Franz Weissmann ocorre no diretório acadêmico do MNBA.
- Abertura da Galeria Domus, em São Paulo, a primeira de arte moderna na cidade.
- Exposição Arte Italiana Contemporânea no Rio de Janeiro.
- Nesse ano, não se realiza o Salão Nacional de Belas-Artes.
- É fundada a Associação Brasileira de Desenho por, entre outros, Ado Malagoli, Bustamante Sá e Ubi Bava. Viria a ser freqüentada por Dionísio Del Santo e Anna Letycia.
- Nise da Silveira cria o Serviço de Terapêutica Ocupacional no Hospital Psiquiátrico Dom Pedro V, no Engenho de Dentro (Rio de Janeiro). Instala aí ateliê de pintura e modelagem;
- Mário Pedrosa cria a seção de Artes Plásticas do Correio da Manhã.
- Waldemar Cordeiro transfere-se da Europa para São Paulo.
- É lançada a *Revista de Arte*, suplemento de leitura dirigido por Carlos Scliar.
- Lançamento da revista “Joaquim” (Curitiba), que veio a contar com a contribuição de Poty Lazarotto, Renina Katz e outros.
- Ocorre ato público no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Vários intelectuais e artistas recebem o carnê de militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro).
- O número 2 da revista “Edifício” (Belo Horizonte) realiza enquete entre jovens escritores e poetas mineiros sobre o papel do artista na formação política do povo;

### **Arquitetura Nacional**

- Burle Marx projeta o Jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista.

## **1947**

### **Arte Nacional**

- Fundação do MASP por Assis Chateaubriand, que tem como diretor Pietro Maria Bardi, em São Paulo.
- Primeira exposição dos internos do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Hospital D.Pedro II, no Rio de Janeiro.
- Axel Leskoschek abre ateliê na Glória, Rio de Janeiro, tendo entre os alunos Fayga Ostrower, Ivan Serpa e Décio Vieira.
- Portinari pronuncia conferência, publicada posteriormente sobre “O sentido social da arte” em Buenos Aires.
- Iberê Camargo recebe o prêmio de viagem ao exterior da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. Pancetti recebe o prêmio de viagem ao país, conferido pela mesma divisão.
- Carlos Scliar viaja a Paris onde viverá por quase 2 anos. Na mesma ocasião, Arpad Szenes e sua mulher, Maria Helena Vieira da Silva, regressam à capital francesa, onde passam a viver;
- Mário Pedrosa filia-se ao Partido Socialista Brasileiro e viaja para a Europa, a serviço do Correio da Manhã.
- Carlos Drummond de Andrade publica em “Joaquim” o artigo “Invencionismo”, sobre artistas concretos argentinos (Curitiba).

### **Arte Internacional**

- Surge a chamada *Arte Bruta* nem grupo, nem movimento, mas uma noção criada por Jean Dubuffet, para designar e valorizar as obras dos *singulares da arte*, daqueles que se situam fora das instituições culturais e do meio artístico, onde segundo ele, reinam a *arte cultural* ou a *arte dos intelectuais de carreira*. Também chamada de *Lumpen Arte* em Nova York em 1947, e de *Outsider Art* em 1972, por Roger Cardinal.

- Lucio Fontana lança o “1º Manifesto Arte Espacial” na (Itália).
- Jackson Pollock começa suas Drip paintings (EUA).
- Raul Lozza e Alberto Molemburg saem do *Arte-Concreto-Invención* e fundam o *Perceptismo* (Buenos Aires).
- Primeiro número da revista Arte Madí Universal (Buenos Aires). Seriam publicados oito números até 1959.

#### **Arquitetura Nacional e Design**

- Joaquim Tenreiro cria sua própria fábrica de móveis modernos.
- Exposição 19 pintores, na Galeria Prestes Maia (São Paulo).
- Início das atividades do Estúdio Palma, criado por Lina Bo Bardi e Gonçalo Palanti, onde se desenvolvem projetos de móveis modernos.
- Inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na sede dos Diários Associados, projeto de Jacques Pillon: discursa na abertura o Ministro Clemente Mariani, da Educação.
- É lançada a pedra fundamental do Ministério de Educação e Saúde, futuramente Ministério de Educação e Cultura (MEC), no centro do Rio de Janeiro, projeto com a participação de Le Corbusier, Lucio Costa, Eduardo Affonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer;

### **1948**

#### **Arte Nacional**

- Fundação MAM, São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho e do MAM, Rio de Janeiro, por Paulo Bitterncourt.
- Realiza-se na Metalúrgica Matarazzo o coquetel de inauguração do MAM-SP (antes da abertura oficial).
- Retrospectivas de Di Cavalcanti e Portinari, no MASP, em São Paulo.
- Fundação da Escolinha de Arte do Brasil, por Augusto Rodrigues no Rio de Janeiro.
- O crítico francês Leon Degand vem dirigir o MAM-SP.
- Palestra de Samson Flexor no MASP: O pintor e sua obra. No mesmo ano, o artista se fixa em São Paulo.
- Di Cavalcanti escreve o artigo “Realismo e Abstracionismo”, publicado na revista “Fundamentos”, marcando posição contrária à abstração e em favor do engajamento social.
- Leon Degand profere em São Paulo três palestras a fim de preparar o público para a exposição de arte abstrata na inauguração do MAM-SP: “Arte e Públíco”, “O que é arte figurativa?” e “O que é arte abstrata?”
- O crítico argentino Romero Brest realiza seis conferências sobre tendências da arte contemporânea no MASP.
- Frans Krajcberg chega ao Brasil.
- Luiz Sacilotto substitui a tela por suportes industrializados, dando início à realização de obras abstratas.
- Waldemar Cordeiro retorna de Roma como delegado do Art Club International em São Paulo.
- O escritor Marques Rebelo organiza a Exposição de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro.
- Guignard é convidado por Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte, a organizar a primeira escola de arte moderna da cidade, de onde sairão Amilcar de Castro e Mary Vieira, entre outros.
- Ivan Serpa, Abraham Palatnik (recém-chegado de Israel) e Almir Mavignier, influenciados por Mário Pedrosa, formam o primeiro núcleo de artistas abstratos concretos do Rio de Janeiro.
- Di Cavalcanti ganha retrospectiva no MASP.
- Lançamento do primeiro número da revista “Artes Plásticas” em São Paulo.

- Fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, com a participação de Lula Cardoso Ayres e Reynaldo Fonseca, entre outros.
- Ocorre o III Salão de Arte Moderna do Recife.
- Surge no Rio Grande do Sul o Grupo de Bagé, montando um ateliê coletivo do qual participam Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Clóvis Chagas.
- Forma-se em São Paulo o “Grupo 15” (ou Grupo do Jacaré) a partir de artistas ligados ao pintor Takaoka. Geraldo de Barros e Flávio-Shiró são alguns de seus integrantes.
- I Exposição de Arte do Hospital do Juqueri no MASP, dedicada ao estudo da arte dos doentes mentais.
- Mary Vieira realiza sua primeira "estrutura cinevisual ao ar livre", prenunciando seus multivolumes, em Araxá-MG.
- Cícero Dias pinta uma série de nove murais abstrato-geométricos, considerados os primeiros do gênero na América do Sul, no edifício da Secretaria de Finanças de Recife.
- Danilo di Prete realiza seu primeiro cartaz abstrato, para o I Salão Nacional de Propaganda, em São Paulo.

#### **Arte Internacional**

- René Huyghe, conservador-chefe do Museu do Louvre, fala sobre tendências da arte contemporânea, em São Paulo.
- O escultor norte-americano Alexander Calder visita o Rio de Janeiro, onde realiza exposição individual no Ministério da Educação (exibida no mesmo ano no MASP de São Paulo). O crítico Mário Pedrosa profere conferência sobre o artista.

#### **Arquitetura Nacional**

- Conclusão da construção da sede do Banco Boavista, projeto de Oscar Niemeyer de 1946, que viria a ser também a sede provisória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Tombamento do prédio do Ministério da Educação e Saúde pelo SPHAN (Rio de Janeiro).

### **1949**

#### **Arte Nacional**

- Abertura oficial do MAM-RJ (no Banco Boavista, graças à adaptação que Oscar Niemeyer fez a seu projeto) com a exposição Pintura Européia Contemporânea.
- Abertura oficial do MAM-SP com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” com a organização de Leon Degand. O museu é instalado no edifício dos Diários Associados (onde também funcionava o MASP), com projeto de instalação de Vilanova Artigas.
- O MASP realiza a exposição didática “História das Idéias Abstratas”.
- Mesa-redonda no MAM-SP: “É a favor ou contra o Abstracionismo?”, com a participação de Léon Degand, Lourival Gomes Machado, Luiz Martins e outros.
- O MAM-SP recebe sete obras doadas por Nelson Rockefeller (diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York).
- Danilo Di Prete aproxima-se de Ciccillo Matarazzo (criador do MAM-SP), sugerindo-lhe a criação de uma grande mostra de arte internacional nos moldes da Bienal de Veneza.
- Portinari expõe no Rio de Janeiro o painel “O Suplício de Tiradentes”, realizado para decorar o Colégio Estadual de Cataguases (MG), projetado por Oscar Niemeyer;

- Mário Pedrosa escreve “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, tese sobre a Gestalt, para concurso na Faculdade Nacional de Arquitetura (Rio de Janeiro). Não obteve a vaga pretendida.
- Criação do Art Club por Waldemar Cordeiro em São Paulo.
- Geraldo de Barros organiza o laboratório fotográfico do MASP.
- Waldemar Cordeiro escreve críticas de arte para o jornal Folha da Manhã, São Paulo.
- Exposição “Pintura Paulista”, organizada pela Galeria Domus, no Rio de Janeiro;
- Exposição “A Nova Pintura Francesa e seus Mestres: de Manet a Nossos Dias” é realizada no edifício do Ministério da Educação e Saúde.
- A mostra Nove Artistas do Engenho de Dentro, com obras de doentes mentais, originalmente realizada no MAM-SP e exibida no Rio de Janeiro no edifício da Câmara dos Vereadores, provoca acirrada polêmica entre os críticos Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito sobre as qualidades artísticas dos trabalhos expostos.
- Abraham Palatnik realiza seus primeiros Cinecromáticos – obras que viriam a ser consideradas pioneiras da arte cinética.
- Criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis.
- Mira Schendel chega ao Brasil, instalando-se inicialmente em Porto Alegre.
- Mavignier pinta sua primeira obra abstrata.
- O Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde dá início à publicação da coleção “Cadernos de Cultura”.
- Mário Barata, Antonio Bento, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Ibiapaba Martins fundam, no Rio de Janeiro, a ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).
- Carlos Sciliar publica o álbum de linoleogravuras “Les chemins de la faim”, com apresentação de Jorge Amado, lançado pela Association Latin-Américaine, de Paris.
- IV Salão da Sociedade de Arte Moderna do Recife.
- Cria-se nova comissão para a revista “Fundamentos”.
- Publicação de “Arte, Necessidade Vital”, de Mário Pedrosa, coletânea de textos críticos do autor escritos entre 1933 e 1948, pela Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro. No mesmo ano, o crítico cria a seção de Artes Plásticas no jornal carioca Correio da Manhã.

### **Arte Internacional**

- Bruno Munari e outros artistas fundam o Movimento de Arte Concreta, em Milão (Itália).

### **Arquitetura Nacional**

- Inauguração do novo Edifício Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes que, em comemoração, abriga no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação, a mostra organizada por Leon Dégand para inaugurar o MAM-SP, acrescida de obras provenientes de coleções particulares cariocas, no Rio de Janeiro.

## **1950**

### **Arte Nacional**

- Fundação do Clube da Gravura de Porto Alegre.
- Início do funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea do MASP. Cria-se também, vinculada, a esse instituto, a Escola de Propaganda.

### **Arte Internacional**

- Em julho, o escultor Max Bill realiza mostra individual no MASP.

### **Política**

- Outubro: Getúlio Vargas é eleito presidente, com 48,7% dos votos.
- Inauguração da TV Tupi, em São Paulo, a primeira emissora de televisão da América Latina.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração de novas salas do MASP. Entre os presentes, estavam o presidente Eurico Gaspar Dutra, Nelson Rockefeller, Clouzot, Samuel Ribeiro e Edmundo Monteiro, presidente do MASP à época.

## **1951**

### **Arte Nacional**

- 1ª Bienal de Arte de São Paulo, acontecimento internacional organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujo diretor é Lourival Gomes Machado. O Júri de Seleção foi formado por Clóvis Graciano, Francisco Matarazzo Sobrinho, Luiz Martins, Quirino Campofiorito e Tomás Santa Rosa. A premiação foi alvo de controvérsia. Abraham Pallatnik, com seu “Aparelho Cinético”, foi inicialmente recusado pelo júri nacional por não se enquadrar em nenhuma das características previstas. Acaba por receber menção especial do júri internacional. O escultor suíço Max Bill recebe o prêmio de melhor escultor estrangeiro com sua obra “Unidade Tripartida” (acervo MAC-USP), que viria exercer forte impacto na obra e carreira de alguns artistas brasileiros.
- Samson Flexor inicia as atividades do Atelier Abstração, em São Paulo, contando com a participação de Wega Nery, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Leopoldo Raimo e Alberto Teixeira, entre outros.
- Fundação do Clube da Gravura em Bagé.
- Franz Weissmann realiza Cubo Vazado.

### **Arte Internacional**

- Criação do grupo Espace, presidido por André Bloc (Paris).
- Surgimento do conceito de *Action painting* sugerido pelo crítico norte americano Harold Rosenberg, desejando concorrer com o de *Expressionismo Abstrato*. A terminologia de pintura de ação – considerava o valor do engajamento (moral, metafísico e político), considerando-os comuns aos artistas concernentes. Em suas palavras: “(...) chega um momento em que a tela lhe aparece como uma arena oferecida à sua ação mais do que um espaço onde reproduzir, recrear, analisar ou exprimir um objeto real ou imaginário. O que se deve passar para a tela não é uma imagem, mas um fato, uma ação”. Um uso particular do termo há finalmente prevalecido, que o reserva àqueles artistas que na prática colocasse mais em evidência uma certa heroificação do próprio pintor, um certo valor de *performance* da atividade (rapidez de execução, exploração física), um certo “colocar em relevo” a matéria pictural – tais como Williem De Kooning e Jackson Pollock (*dripping*), ou ainda a certos *égards* e, tardivamente, Sam Francis. Qual herança do “automatismo psíquico” do Surrealismo, a *Action Painting* se destingue absolutamente por seu investimento específico do suporte.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Início da construção do conjunto do Ibirapuera em São Paulo, projeto de um grupo de arquitetos liderado por Oscar Niemeyer.

## **1952**

### **Arte Nacional**

- 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, Teresópolis.
- Inauguração do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.
- O grupo Ruptura apresenta exposição e manifesto no MAM-SP.
- A psiquiatra Nise da Silveira inaugura o Museu de Imagens do Inconsciente, reunindo os trabalhos resultantes do uso da arte na terapia de doentes mentais, Rio de Janeiro.
- Fundação do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna de Recife;
- Fundação do Clube de Gravura de Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Santos.
- Início dos cursos do MAM-RJ na sua primeira sede, no pilotis do Ministério da Educação.
- É lançado, em São Paulo, o primeiro número da revista Noigandres, com textos de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

### **Arte Internacional**

- Primeiro happening de John Cage no Black Mountain College, com a participação de Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e David Tudor (EUA).
- 1ª exposição individual de Andy Warhol na Hugo Gallery em Nova Iorque. Andy Warhol: Quinze desenhos baseados nos textos de Truman Capote.

### **Arquitetura**

- A revista francesa “L’Architecture d’Aujourd’hui” lança um número especial sobre o Brasil.
- É inaugurada parte do conjunto arquitetônico modernista Pedregulho, projetado em 1947 por Affonso Eduardo Reidy.
- Fundação do Museu de Arte Moderna de Resende (RJ).

## **1953**

### **Arte Nacional**

- Dezembro: 2ª Bienal de Arte de São Paulo, grandes retrospectivas: Hodler, Munch, Kokochka, cubismo, futurismo, movimento De Stijl e Moore; *Guernica*, de Picasso.
- I Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha (Petrópolis), organizada por Ivan Serpa.
- Formação do “Grupo Frente”, no Rio de Janeiro, tendo como fundador e líder Ivan Serpa.
- Exposição do Grupo Modernos Argentinos no MAM-RJ.
- Inauguração do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret em São Paulo.

### **Arte Internacional**

- K. Stockhausen realiza na Alemanha suas primeiras obras de música eletrônica.

### **Arquitetura Nacional**

- Affonso Eduardo Reidy projeta a sede do MAM-RJ, implantada numa área de 40 mil metros quadrados. A construção terá início em 1954, sendo previstos um bloco-escola de 10 mil metros quadrados, um bloco-exposições de 14 mil metros quadrados e uma sala para concerto sinfônico, essa última, agora para uso múltiplo, teve sua construção iniciada em 2005.

## **1954**

### **Arte Nacional**

- Salão Preto e Branco, na verdade, o III Salão Nacional de Arte Moderna. Assume este nome em decorrência do protesto realizado por artistas contra a excessiva taxação dos materiais de pintura (Rio de Janeiro). “Os artistas vão pedir tintas à UNESCO: em marcha a revolução em preto e branco - união dos artistas.” (Fala de Djanira, eleita para o júri do Salão Moderno, na Tribuna da Imprensa, de 25 de abril de 1954”;
- Primeira exposição do Grupo Frente, no Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- “Surge a *Arte Cinética*. A palavra cinética (*Kinésis*) foi utilizada para designar os fenômenos concernentes ao movimento em física e química. Desde 1954, o termo se estende ao domínio artístico, e, em 196, a publicação de uma cronologia da arte cinética marca sua entrada na linguística artística. Os trabalhos da Bauhaus, dos construtivistas russos, o movimento De Stijl e mais recentemente Alexander Calder são a origem dessa corrente. Para os artistas, desse movimento, o artista e o engenheiro formam uma unidade e as pesquisas se organizam em torno dos fenômenos ópticos (*OP ART*), dos *mobiles*, das máquinas, dos jogos de luzes, e do movimento mesmo. A intervenção do expectador, a pesquisa do movimento e a transparência dos materiais são os componentes desta arte do móvel.” (ARMSTRONG,2001:31)

### **Política Nacional**

- Agosto, 24: Suicídio de Getúlio Vargas. Café Filho assume Presidência.
- 4º Centenário de São Paulo, grandes comemorações. Inauguração do Parque do Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer, entre outros eventos em São Paulo.

### **Arquitetura , Urbanismo e Design**

- Inauguração dos edifícios residenciais no Parque Guinle: Nova Cintra, Bristol e Caledônia, projetados em 1948 por Lucio Costa.
- Inicia as atividades a fábrica de móveis *Unilabor*, tendo entre seus fundadores o artista plástico Geraldo de Barros e o frei dominicano João Batista Pereira dos Santos.

## **1955**

### **Arte Nacional**

- 3ª Bienal de Arte de São Paulo.
- Evento “Por Uma Arte Nacional”, organização do Clube da Gravura de Porto Alegre, no Parque Farroupilha.
- Por ocasião da terceira exposição do Atelier Abstração, realizada no MAM-SP, Samson Flexor divulga um convite-manifesto de arte abstrata.
- Flávio de Carvalho lança o traje tropical para homens, em passeio pelas ruas de São Paulo.
- Criação da Cinemateca Brasileira, a partir da Filmoteca do MAM-SP e das doações da Cinemateca Francesa.
- Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM-SP e posteriormente, em 1957, no MAM-RJ. Participantes (São Paulo): Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João J. S. Costa, Hermelindo Fiamingh, Judith Lauand, Mauricio N. Lima, Rubem N. Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Amilcar de Castro, Kazmer Féjer, Franz Weissmann e Lygia Pape. Participantes (Rio de Janeiro): Franz Weissmann, Alfredo Volpi, Lothar Charoux, Lygia Pape, Luis Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Lygia

Clark, Judith Lauand, Maurício N. Lima, Rubem N. Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Décio Vieira, Alexandre Wollner, Casimiro Fejer, João S. Costa, Ronaldo de Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Wladimir Dias Pino. O evento ocorreu por iniciativa do escritor Celso Brant, chefe de gabinete do MEC.

#### **Arte Internacional**

- 1ª Documenta, Kassel, Alemanha.
- “Le Mouvement”, primeira mostra de arte cinética, Galeria Denise René, Paris.
- Yves Klein, Monocromos, Paris.
- Robert Rauschenberg utiliza objetos na série “Pinturas Combinadas”.
- Alejandro Otero lança a série “Coloritmos”, Venezuela;
- Robert Motherwell funda com os pintores William Baziotes, Barnett Newman e Mark Rothko uma escola da qual surge o grupo “The Club”, que reune semanalmente artistas de Nova York.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- O projeto de Lucio Costa para o plano-piloto de Brasília é selecionado em concurso.

### **1956**

#### **Arte Nacional**

- Exposição Contribuição ao Realismo, organização de Mário Gruber, MAM-SP.
- Exposição do Taller de Gráfica Popular, Rio de Janeiro.
- Lançamento do Traje Tropical para Homens, de Flávio de Carvalho, São Paulo.
- Exposição Goeldi: Retrospectiva, MAM-RJ.

#### **Arte Internacional**

- Consolidação da Pop Art: Exposição “This is Tomorrow”, Instituto de Arte Contemporânea de Londres;
- Richard Hamilton, colagem “O que Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?”.
- Exposição “Cinco Pintores de Vanguarda”, Botero, Grau, Obregón, Ramirez, Villamizar e Wideman;
- Georges Mathieu realiza pinturas-happenings, França;
- Michel Ragon lança, na França, “Aventure Abstraite”.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

#### **Política**

- Janeiro: Posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart; lançamento do “Programa 50 anos em 5”.

### **1957**

#### **Arte Nacional**

- 4ª Bienal de Arte de São Paulo.
- 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-SP.
- Em março é criado o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, principal veículo de sustentação do movimento concreto no Rio de Janeiro e, a partir de 1959, do neoconcreto.
- É lançado o “Manifesto Concretista”, assinado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari.
- Cisão no movimento da poesia concreta. Os grupos carioca e paulista divergem entre si, expressando seus pontos de vista nos textos “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de

Campos (São Paulo), e “Poesia concreta: uma experiência intuitiva”, de Oliviera Bastos, Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim (Rio de Janeiro).

- Exposição de Arte Concreta em Fortaleza.
- Mário Pedrosa cria a seção de Artes Plásticas do Jornal do Brasil, a convite de Odílio Costa Filho.
- Criação da Cinemateca do MAM-RJ.
- Lygia Clark realiza Superfícies moduladas.
- Morre o pintor Lasar Segall.
- Surge, em Paris, a Internacional Situacionista, integrada por Guy Debord, Constant entre outros.

#### **Arte Internacional**

- Exposição “Kosice”, Galeria Denise René, Paris.
- Retrospectiva Roberto Matta, Moma, New York.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Início da Construção de Brasília.
- “L’Architecture d’Aujourd’hui” lança um número especial sobre Brasília;

#### **Política Internacional**

- Criação da Comunidade Econômica Européia.
- Somoza assume Presidência da Nicarágua.

### **1958**

#### **Arte Nacional**

- Janeiro: 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-RJ.
- Plano Piloto para a poesia concreta, revista Noigandres nº4. Assinam: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.
- Alberto Greco expõe no MAM-SP.
- Lygia Clark realiza “Superfícies Moduladas e Espaços Modulados”.
- Hélio Oiticica realiza os “Metaesquemas”, série de guaches sobre cartão.
- Lygia Pape cria o *balé neoconcreto*, a partir do poema Olho/alvo, de Reynaldo Jardim.
- Morre o pintor José Pancetti.
- *O manifesto Plano Piloto* para poesia concreta é publicado em Noigandres, nº 4, em São Paulo.

#### **Arte Internacional**

- Yves Klein, série IKB (International Klein Bleu) e expõe “Le Vide”: quatro paredes vazias na Galerie Iris Clert (Paris).
- Primeira individual de Jasper Johns, Galeria Leo Castelli, New York.
- Miró compõe mural de cerâmica, Unesco, Paris.
- 1ª Bienal de Córdoba, Argentina.
- Gabriel Bracho funda o Taller de Arte Realista, Venezuela.
- New American Painting, exposição itinerante, Europa.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração do Palácio da Alvorada em Brasília.
- Inauguração da sede definitiva do MAM-RJ com projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

### **Cultura Geral**

- Surge a Bossa Nova.

### **Política Internacional**

- Charles de Gaulle, chefe de governo na 4ª República Francesa;
- Morre Pio XII, torna-se papa João XXIII.

## **1959**

### **Arte Nacional**

- 5ª Bienal de Arte de São Paulo, “informalismo” é tendência mundial.
- Hélio Oiticica participa pela primeira vez da Bienal com trabalhos neoconcretos.
- É lançado o “Manifesto Neoconcreto”. Em março, liderados por Ferreira Gullar, os artistas cariocas rompem com o movimento concreto, criado em 1956, e publicam o manifesto no Jornal do Brasil ao mesmo tempo em que realizam mostra no MAM-RJ.
- É organizada a I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ e em Salvador.
- Mário Pedrosa organiza o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. O congresso ocorreu em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, de 17 a 25 de setembro de 1959, ano anterior à inauguração da capital do país. Essa foi uma entre as numerosas medidas institucionais tomadas com o objetivo de divulgar o projeto e as obras da futura capital do Brasil, Brasília, que representava um redirecionamento da imagem do país, internamente e externamente. De país rural e com base na economia agrária, o Brasil se projetava como urbano, em um momento de intensificação do processo de industrialização, ocorrido no governo do presidente Kubitschek.
- Exposição de Livros-poemas no Jornal do Brasil.
- Reinaldo Jardim publica a “Prosa Neoconcreta”.
- Conferência de Tomas Maldonado e Oti Aicher no MAM-RJ.

### **Arte Internacional**

- Allan Kaprow, “18 Happenings em 6 partes”, Guggy;
- Exposição Le Parc, Galeria Denise René, Paris.
- Movimento Espártaco, de conteúdo social, na Argentina.
- É lançada “Arte Sul Americana Hoje”, no Museu de Belas Artes de Dallas, Estados Unidos.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração do Museu Guggenheim, New York, projeto de Frank Lloyd Wright.
- Le Corbusier e Lucio Costa projetam a Casa do Brasil em Paris.
- É realizado o 1º Concurso Nacional de Desenho Industrial no IAB-SP.
- É lançada a revista “Senhor” com importantes inovações gráficas.
- Amílcar de Castro realiza a reforma gráfica do Jornal do Brasil.

### **Cultura Geral**

- É inventado o microchip, a SONY lança a primeira televisão totalmente transistorizada e a Xerox lança a primeira copiadora comercial.

### **Política Internacional**

- Revolução Cubana: Fidel toma Havana. No mesmo ano, visita o Brasil.

## **1960**

### **Arte Nacional**

- Fundado o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB<sup>234</sup>).
- Ferreira Gullar publica em 19 de março, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, sua “Teoria do Não-Objeto”.
- II Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em novembro no Ministério da Educação e Cultura. Willys de Castro apresenta os “Objetos Ativos” e Lygia Clark os “Bichos” no Rio de Janeiro.
- Retrospectiva Arte Concreta, MAM-RJ.
- Formação do “Grupo Invenção”, articulado pela equipe de Noigrandes em São Paulo, promovendo a adesão de novos poetas ao grupo concretista: José Lino, Edgar Braga, Pedro Xisto, Cassiano Ricardo, Mário Chamie e Alexandre Wollner.
- Lívio Abramo, Maria Bonomi e João Luís Chaves fundam o Estúdio Gravura, em São Paulo.
- A nova produção do cinema nacional começa a ser designada como “Cinema Novo”.
- HO faz parte da 2ª Exposição Neoconcreta no Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, quando mostra “Bilaterais” e “Relevos Espaciais”.

### **Arte Internacional**

- Helio Oiticica integra a “Konkrete Kunst” organizada por Max Bill em Zurique, na Suíça e começa a conceituar seus projetos, que incluem a participação do espectador, “Ordens”, para manifestações ambientais que seriam os “Núcleos”. Cria e realiza seu primeiro “Penatrável PN<sub>1</sub>”
- Césa expõe seus automóveis comprimidos a martelo pneumático.
- Kosice, do grupo “Arturo e Madi”, faz esculturas hidráulicas.
- Pierre Restany publica o “Manifesto do Novo Realismo”, em Milão.
- Max Bill organiza “Exposição de Arte Concreta”, Zurique, Suíça.
- Bienal Internacional de Pintura, México.
- 2ª Bienal de Córdoba, Argentina.

### **Cultura Geral**

- Primeira demonstração de raio laser.
- Início da utilização do videotape na televisão brasileira.

### **Política Internacional**

- Bloqueio econômico a Cuba.
- Kennedy eleito presidente dos Estados Unidos.
- Independência do Congo, África.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração de Brasília, DF, com projetos de Niemeyer e plano urbano de Lucio Costa.

---

<sup>234</sup> Dados obtidos na Revista Arte Vogue nº 2, de Novembro de 1977, com direção editorial de Pietro Maria Bardi.

## **1961**

### **Arte Nacional**

- 6ª Bienal de Arte de São Paulo. Mário Predosa solicita à URSS obras para exposição de construtivistas e suprematistas russos. A URSS envia apenas representantes da arte realista.
- Criação do Centro de Cultura Popular (CPC) na União Nacional dos Estudantes (UNE), tendo à frente o teatrólogo Oduvaldo Viana Filho, o cineasta Leon Hirsman e o sociólogo Carlos Estevam Martins, São Paulo.
- Morre Oswald Goeldi.
- Exposição Neoconcreta, organizada pela Fundação Bienal, no MAM-SP.

### **Arte Internacional**

- Exposição “The Art of Assemblage”, MoMA, New York, emergência da *pop-art* norte-americana, Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.
- Surge o termo *arte conceitual*, cunhado por Henry Flint para expressar uma arte onde o material é o conceito.
- 1ª Bienal Americana, Caracas.
- Marta Traba publica “La Pintura Nueva en Latinoamerica”.
- Piero Manzoni, publica “Merda de Artista”.

### **Cultura Geral**

- O soviético Yuri Gagarin é o primeiro homem no espaço.

### **Política Nacional**

- Jânio Quadros assume a Presidência e renuncia oito meses depois.
- Instituído sistema parlamentar de governo, João Goulart, presidente, Tancredo Neves é primeiro-ministro.

### **Política Internacional**

- Cuba rompe com os Estados Unidos.
- Desembarque de tropas mercenárias na Baía dos Porcos, Cuba.
- É erguido o Muro de Berlim.
- Início da Guerra do Vietnã.

## **Década de 1962 a 1972**

Em torno de 1962, se constitui em Viena, na Áustria, a moçâo (mouvance – plutôt que le groupe) do Actionismo. Compreendido por três artistas: Otto Muehl, Hermann Nitsch e Gunter Brus. A partir de 1965, se juntarão outros nomes, em particular, o maior, de Rudolf Schwarzkogler, além de quarto outras figuras emblemáticas qualificadas, eventualmente, de *pós-accionistas*, como Valie Export, Dominik Steiger, Peter Wiebel (autor da fórmula totalizante *Accionismo Vienense*), ou ainda, por um tempo, Franz West. Podemos igualmente mencionar a proximidade dos accionistas junto aos escritores do *Wiener Gruppe* (Oswald Wiener). Consideramos que a aventura coletiva do Accionismo termina com as últimas ações de Brus e Muehl na Alemanha, entre 1971 e 1972.

Em suas primeiras manifestações, fazem referência à pintura, inicialmente ao *Tachismo* (George Mathieu realizou uma grande pintura pública no Teatro Am Fleischmarkt), e à *Action Painting*, para se rebelar contra o academicismo formal. Nitsch fala delas como forma de liberação pulsional, conduzida finalmente à propósito de Mathieu à uma “opereta informal”. O que eles procuram é claramente sair da metáfora. A passagem da cor à utilização de matérias orgânicas correspondentes ao accionismo, com uma orientação deliberadamente

política, num país sufocante de conformismo, de preconceito e do “não-dito” ideológico. Suas ações escandalizaram e levaram à expatriação, ao exílio e à condenação a prisão, já que passam do gesto de pintar para o de ser. A referência aos *happenings* americanos, leva à utilização de seu próprio corpo como “*suporte de expressão*”. (...). Ao contrário das ações coletivas de Muehl, muito cruas, muito sexuais, engraçadas e paródicas da vida cotidiana, que se inscrevem em larga medida no prolongamento do *happening*, as suas, fundadas sobre a experiência dos limites e uma auto-gestão controlada, dão vantagem como um dos precursores da arte corporal. O mesmo se diz para a obra de Schwarzkogler. Suas ações, desenvolvidas segundo um ritual preciso, existem apenas para o objetivo fotográfico. O tempo não existe como em Brus, o qual distingue as imagens da ação realizada pela fotografia, que ele considera como “obras de arte”, as fotografias tiradas durante as ações públicas que revelam segundo ele a “documentação”. Em todo caso, contrariamente aos outros accionistas e apesar do caráter plástico das fotos e da presença do corpo, a obra de Schwarzkogler não tem relação com a pintura informal e o *happening*. Nunca cruzou as suas diversas investigações do fim da década de 1960 (*Arte conceitual, Body Art, Arte Narrativa*, interrompido por seu suicídio em 1969.) (LABEL-ROJOUX: 16-18)

## 1962

### Arte Nacional

- Morrem Alberto da Veiga Guignard e Cândido Portinari.

### Arte Internacional

- Lívio Abramo é nomeado diretor da Missão Cultural Brasileira em Assunção (Paraguai).
- Ocorre a primeira grande exposição de Andy Warhol, na Galeria Ferus, Los Angeles, onde ele apresenta as “Caixas Brillo” e as “Sopas Campbell”.
- Grupo Fluxus, Nam June Paik, John Cage e outros.
- Ocorrem os festivais “Fluxus”, em Wiesbaden, Alemanha Ocidental, e “Misfits Festival”, em Londres.
- Fundação do Museu de Arte Moderna de Bogotá.
- Jean Clarence Lambert organiza a mostra “A Arte Latino-Americana”, em Paris.

### Arquitetura, Urbanismo e Design

- Affonso Eduardo Reidy e o paisagista Roberto Burle Marx projetam o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

### Política Nacional

- Criação do 13º salário.

### Política Internacional

- Crise dos mísseis no Caribe.
- Desmantelamento das bases militares em Cuba.
- Independência da Argélia.

### Cultura Geral

- País é bicampeão mundial de futebol.
- Primeira transmissão de imagens por satélite.

## 1963

### Arte Nacional

- Criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

- Hélio Oiticica desenvolve a primeira de suas estruturas manuseáveis, o “*Bólido B*”, classificado de acordo com os materiais usados, denominando estas estruturas de *transobjetos*.
- Aluísio Magalhães projeta o símbolo da Bienal de São Paulo.

### **Arte Internacional**

- “Retrospectiva Marcel Duchamp”, Estados Unidos.
- “Arte de Espanha e América”, Instituto de Cultura Hispânica, Madri.
- “Arte Argentina Atual”, MAM, Paris.
- “Toward a New Abstraction”, Jewish Museum, Nova York.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Março: é inaugurado o Museu de Arte Popular<sup>235</sup> e as oficinas do “Solar do Unhão”, pertencente ao MAMB, com projeto de Lina Bo Bardi. Distinguindo a arte popular, de folclore, possuía um centro de estudos técnicos, visando ao levantamento do artesanato brasileiro na passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria, no quadro de desenvolvimento do país.
- Criação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro.

### **Política Nacional**

- Volta ao sistema presidencialista.
- Início da conspiração militar.

### **Política Internacional**

- John Kennedy é assassinado em Dallas.
- Iraque e Síria, revolução.
- Morre João XXIII. O novo papa é Paulo VI.
- Fundação da Organização para a Unidade Africana.
- União Soviética, limitação de armas nucleares.
- Assalto ao trem pagador, Inglaterra.

## **1964**

### **Arte Nacional**

- Ferreira Gullar publica “Cultura Posta em Questão”.
- Hélio Oiticica cria seu primeiro “Parangolé” “que não seria uma nova ordem de manifestação da cor no espaço, mas uma nova forma na qual outras ordens apareceriam”. Elabora, em novembro, o texto “Bases Fundamentais para a Definição de Parangolé”. Os três primeiros seriam compostos por tendas, estandartes e bandeiras, e o “Parangolé P<sub>4</sub>” viria a ser a primeira capa a ser colocada sobre o corpo.

### **Arte Internacional**

- Retrospectiva Picasso em Tóquio.
- Andy Warhol faz série sobre o assassinato de Kennedy.
- A arte corporal (body art) ganha espaço na Europa e nos EUA.
- É apresentada a “Nova Figuração”, com a exposição do movimento internacional *nouvelle tendance*, no Museu de Artes Decorativas de Paris.

---

<sup>235</sup> Idem, p. 52-69.

- É realizado no Los Angeles County Museum a exposição Post Painterly Abstraction, organizada por Clement Greenberg.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Geraldo de Barros funda a Hobjeto Indústria de Móveis em São Paulo.

#### **Política Nacional**

- João Goulart é deposto por golpe militar.
- Castello Branco torna-se presidente.

#### **Política Internacional**

- China detona sua primeira bomba atômica.
- Criada a OLP.

### **1965**

#### **Arte Nacional**

- 8ª Bienal de Arte de São Paulo (HO participa).
- Exposição “Opinião 65”, inaugurada no MAM-RJ em 12 de agosto, com obras de 30 artistas brasileiros. Segundo o texto de Ceres Franco publicado no catálogo de apresentação da mostra, “é uma exposição de ruptura. Ruptura com a arte do passado. O exemplo vitorioso da *pop-art* americana e as realizações do novo realismo europeu encontram eco no jovem artista de vanguarda (...). A jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos.” Hélio Oiticica apresenta “Parangolé”, com a participação de passistas e bateria da Mangueira.
- Exposição “Proposta 65”, Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em São Paulo, inspirada pela mostra do Rio de Janeiro – inclusive com a participação de vários trabalhos apresentados nesse evento.
- Fundação do “Grupo Rex”, São Paulo.
- É publicado o manifesto da poesia semiótica “Nova Linguagem, Nova Poesia” (Revista Invenção, nº 4, dezembro, São Paulo).
- Glauber Rocha lança o manifesto “Por uma estética da fome”.

#### **Arte Internacional**

- Surge a Arte Conceitual e deve ser citada dentre as vanguardas de fins dos anos 1960 como a “Antiforma”, a “Land Art” e o “Pós-Minimalismo”, que sem cessar empurraram os limites do campo artístico tradicional interrogando o sentido e a finalidade do gesto artístico. A importância do conceito na arte não é nova: se Leonardo da Vinci declara sua atividade como *cossa mentale*, ele não questiona as propriedades e a existência física da obra. Depois de 1965, os artistas não questionam - *ne mènent plus* - mais uma reflexão sobre a realização do objeto de arte ele mesmo, privilegiando o discurso sobre a difusão e a percepção da obra. Eles por vezes examinam e perturbam as relações existentes entre artistas, mercado, curadores de exposição, colecionadores e público. O primado da idéia sobre a obra está sem dúvida presente em Duchamp, mas em 1967 Sol LeWitt assina “Paragraphs on Conceptual Art”, em 1969 “Sentences on Conceptual Art”: “as idéias podem ser obras de arte. Elas encadeiam e terminam, por vezes, se materializando, mas nem todas as idéias têm necessidade de serem materializadas.” Artistas como Mel Bochner, Joseph Kosuth, Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, Barthelme, Hanne Darboven, Walter De Maria, On Kawara, Kozlov, Sol LeWitt, Lozano, Robert

Morris, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Robert Ryman, Robert Smithson, Lawrence Weiner, levam a uma reflexão sobre a mensagem lingüística da obra sobre a forma de textos, citações e proposições analíticas. O papel de Seth Siegelaub, agente ativo da difusão da Arte Conceitual, pode se confundir com aquele dos artistas, já que ele realiza com eles a edição de livros e catálogos (como, por exemplo, o “Xerox Book” editado em 1968). Ainda que numerosos conceituais sejam americanos, a envergadura do movimento deve ser considerada como internacional. Dirigida à crítica de circulação da obra e à especulação da qual ela é objeto, os conceituais também formularam o desaparecimento de seu *status* de criador. O tema inesperado e complexo continua sendo estudado. (GMT, 2001:34-35)

- Joseph Beuys executa a *performance* “Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta”, Estados Unidos.
- Exposição “Minimal Art”, Richard Wollheim, Nova York.

#### **Arquitetura , Urbanismo e Design**

- Morre Affonso Eduardo Reidy.

#### **Política Nacional**

- Ocorre o golpe militar no Brasil: em 1º de abril o Congresso declara vaga a Presidência da República, iniciando um período de 20 anos de ditadura militar.

#### **Política Internacional**

- Reeleição de De Gaulle na França.
- Assassinato de Ben Barka, líder marroquino em Paris.
- Assassinato de Malcom X, líder do movimento negro norte-americano.

#### **Cultura Geral**

- A primeira telenovela do país, “O Direito de Nascer”, é transmitida durante quase um ano pela TV Tupi, obtendo enorme sucesso.
- Inauguração da TV Globo no Rio de Janeiro.

### **1966**

#### **Arte Nacional**

- I Bienal da Bahia.
- Formação do Grupo Rex, em junho, com exposição de inauguração e lançamento da primeira edição do jornal “Rex Time”. O grupo mantém suas atividades até 1967.
- É inaugurada em 25 de agosto no MAM-RJ a mostra “Opinião 66”, sem a mesma repercussão da exposição anterior. Segundo Frederico Moraes: “É uma exposição mais dispersiva no tocante à arte brasileira e de qualidade discutível na parte estrangeira. Os artistas brasileiros, com razão, questionam o confronto com os de fora, radicalizando suas propostas em relação ao modelo crítico-figurativo da Escola de Paris.”
- A mostra Proposta 66 é realizada em São Paulo.
- Nelson Leirner envia “Porco Empalhado” para o Salão Nacional de Brasília.
- HO expõe na Galeria G4 no Rio, a “Manifestação Ambiental nº1”, “que representa a fusão ambiental de “Núcleos” e “Bólides”, acrescidos de elementos como “Relevos”, que antecedem aos “Núcleos” e que poderiam ser “Bólides” pelo seu sentido de cor” (HO).

#### **Arte Internacional**

- Andy Warhol começa promover eventos multimídia e concertos com a banda de rock “Velvet Underground”.

- Exposição “Directions in Kinetic Sculptures”, Berkley, Estados Unidos (GMT, 2001: 31).
- Exposição *Kunst Licht Kunst*, de arte cinética, em Eindhoven (GMT, 2001: 31).
- Joseph Kosut lança “Arte como Idéia”.
- “Wilfredo Lam”, Cuba: “O Terceiro Mundo, Palácio Presidencial de Havana”.
- “Arte Latino-Americana desde a Independência”, organização das universidades de Yale e do Texas, Estados Unidos.
- “Systemic Painting”, Guggenheim, Nova York.
- “Primary structures”, exposição de escultura no Jewish Museum (Nova York), é a primeira consagrada ao Minimalismo.
- “Groupe de Recherche d’Art Visuel” (GRAV) realiza a “Journée dans la Rue”, em Paris.

### **Política Internacional**

- China, Revolução Cultural.
- Manifestações de repúdio à Guerra do Vietnã, Estados Unidos.
- Indira Gandhi chega ao poder na Índia.
- Guerra civil na Indonésia.

### **Cultura Geral**

- Lançamento da revista Realidade, pela Editora Abril.

## **1967**

### **Arte Nacional**

- Nelson Leirner faz *happening* no fechamento da Galeria Rex, São Paulo.
- É realizado o “V Salão de Arte Contemporânea de Brasília”, com destaque para a nova geração de artistas pernambucanos: Anchises, João Câmara e outros.
- É realizada a 9ª Bienal de Arte de São Paulo, que ficou conhecida como a “Bienal da Pop”.
- Exposição “Nova Objetividade Brasileira”, MAM-RJ. Segundo Frederico Morais (um dos organizadores), “é o primeiro balanço das diferentes correntes da vanguarda em nosso país, depois do golpe de 1964”. Na mostra, Hélio Oiticica apresenta pela primeira vez um “ambiente instalação”, os “Penetráveis PN<sub>2</sub> e PN<sub>3</sub>”, que denomina posteriormente de “Tropicália”. O conceito e a palavra “Tropicália”, criados por HO, terão importante desdobramento na música popular brasileira, o “Tropicalismo”. Surgem suas propostas supra-sensoriais, apresentadas no IV Salão de Arte Moderna de Brasília: “Bólides Sacos”. Participa da Bienal de Tóquio e da V Bienal de Paris. Com a “Manifestação Ambiental nº2”, toma parte na Bienal de Artes Plásticas da Bahia. Hélio concebe “Éden”, conjunto de “Penetráveis” e de “Proposições Supra-sensoriais”, que seriam expostos em 1969, na Whitechapel Gallery em Londres.
- Lygia Clark, “O Eu o Tu/ Máscara Sensorial” abrangidos pelo conceito de “nostalgia do corpo”: busca de redescoberta do corpo como potencial expressivo, Rio de Janeiro.
- É lançado “Poema Processo/Proposição”, manifesto redigido por Wlademir Dias-Pino e Álvaro de Sá, e lançado no jornal “O Sol”, em 10 de dezembro.
- A revista “GAM” é lançada em São Paulo.
- Hélio Oiticica realiza “Tropicália” no Rio de Janeiro. É a emergência do movimento tropicalista, com o lançamento do disco-manifesto “Tropicália”.

### **Arte Internacional**

- Surge o conceito de “Arte Povera”, em Turin (Itália) criado pelo crítico de arte italiano Germano Celant (emprestado ao vocabulário do *Living Theater*) para reagrupar uma nova geração de artistas italianos de fins da década de 1960 e a exposição fundatriz “Arte Povera – Im Spazio” ocorreu na Galeria La Bertesca. Reaciona-se contra uma arte a serviço da tecnologia (OP ART), à sociedade de consumo (POP ART). A “Arte Pobre” propõe, num espírito provocador de “deculturalção”, restabelecer um contato direto com matérias naturais – terra, carvão, pedra, vidro, tecido, vegetais, animais – favorecendo a troca entre polaridades energéticas contrastantes.
- Surgimento da Earth Art nos EUA.
- Andy Warhol, série “Grande Cadeira Elétrica”.
- “Lumière et Mouvement” (Luz e Movimento), exposição no Museu de Arte Moderna de Paris.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Participação do Brasil na “Trienal de Milão”, com estande elaborado por Lucio Costa, tendo como tema: “RIPOSATEVI” (Repousa-te).

### **Política Nacional**

- Promulgada a nova Constituição.
- Arthur Costa e Silva torna-se presidente.

### **Política Internacional**

- Guerra do Seis Dias entre Israel e os países árabes.
- Ditadura dos coronéis na Grécia.

## **1968**

### **Arte Nacional**

#### Fevereiro

Dia 12: Artistas de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo declaram-se em greve e realizam vigílias cívicas de 72 horas nas escadarias dos Teatros Municipais das duas cidades, em protesto contra a proibição, no último dia 11, da peça de Tennessee Williams, que fora acompanhada de suspensão de 30 dias do produtor Oscar Araripe e da atriz Maria Fernanda.

#### Julho

Dia 6: Tem início o ciclo “Arte no Aterro” – um mês de arte pública, organizado por Frederico Morais, no Aterro do Flamengo diante do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tendo como mote a premissa de que “a arte é do povo e para o povo”, evento que só irá se encerrar no dia 28, apresenta diversas propostas artísticas radicais, entre as quais se destaca “Apocalipótese” série de *performances* simultâneas de diversos artistas, concebida por Hélio Oiticica, como a experiência do grupo aberto *num contato coletivo direto*, realizada no dia 18.

#### Agosto

Dia 7: Lançamento do *disco-manifesto* do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*, no Dancing Avenida em São Paulo. Essa obra, que marcou época na música popular brasileira aconteceu graças aos talentos combinados de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gal Costa, Os Mutantes, Rogério Duprat, Manoel Barenbein e Guilherme Araújo;

#### Outubro

Dia 7: Novo ataque aos atores da peça “Roda-Viva”, em Porto Alegre, sendo proibida no Rio Grande do Sul e em todo território nacional.

Dia 13: Censura ao *show* de Caetano Veloso, que tinha como participantes Gilberto Gil e os Mutantes, e interdição da boate Sucata, onde ocorria o *show*, no Rio de Janeiro. A cenografia concebida por David Drew Zingg apresentava uma bandeira de Hélio Oiticica em homenagem ao bandido “Cara de Cavalo”, na qual a imagem de seu cadáver era acompanhada pelas inscrições “Seja marginal, seja herói”.

- Manifestação artística com carimbos e bandeiras, praça General Osório, Rio de Janeiro.
- “Escada”, intervenção de Carmela Gross, periferia de São Paulo.
- HO realiza, em frente ao MAM-RJ, uma manifestação coletiva “Apocalipopótese com Parangolés”, participa como ator do filme *O Câncer* de Glauber Rocha, e tem seu trabalho documentado nos filmes “Arte Pública” de Sirito e “Apocalipopótese” de Raimundo Amado e Leonardo Bartucci.
- É inaugurado o novo prédio do MASP, projeto elaborado por Lina Bo Bardi em 1957. Construído de 1956 a 1968, a nova sede do MASP é inaugurada em 07 de novembro com a presença da Rainha Elizabeth II, da Inglaterra.
- Lygia Pape realiza o Divisor, obra de participação coletiva, no Rio de Janeiro.
- A polícia fecha a II Bienal da Bahia.
- Ocorre debate sobre loucura e cultura no MAM-RJ.
- Frederico Morais realiza, na praia de Ipanema (Rio de Janeiro), a “Exposição das Bandeiras”, com a participação de diversos artistas, na Praça General Osório, em Ipanema, idealizada por Flávio Motta e Nelson Leirner.

### **Arte Internacional**

- 34ª Bienal de Veneza, artistas fecham salas de exposição.
- Walter De Maria enche de terra a Galeria Heiner Friedrich, Munique.
- “Christo embrulha a Kunsthalle”, Berna.
- Eduardo Ruano, “happening”, Buenos Aires.
- Tucumán Arde, exposição-manifesto, Argentin.
- Surgem as primeiras manifestações da Land Art.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP), projeto de Lina Bo Bardi localizado na avenida Paulista, com a presença da Rainha Elizabeth II;

### **Política Nacional**

Janeiro

Dia 09: Lançamento de uma “Semana de Protesto contra a Censura”, na Associação Brasileira de Imprensa, através de um manifesto assinado por 500 artistas e intelectuais de prestígio.

Dia 15: Primeira de uma série de passeatas (que ocorrerão em todo o Brasil, por diferentes razões) promovidas pelos estudantes no Rio de Janeiro que freqüentavam o restaurante universitário do Calabouço no centro da cidade.

Dia 30: Vitória Vietcong sobre os EUA.

Março:

Dias 28 e 29: Assassinato do estudante paraense Edson Luís de Lima, no restaurante estudantil do Calabouço, no Rio de Janeiro; enterro do estudante, mobilizando uma multidão de 50 mil pessoas, tornando-se um marco na luta contra a arbitrariedade.

Abril:

Dia 1: Mais estudantes assassinados e cogita-se a instauração do estado de sítio nos estados da Guanabara, Goiás e no Distrito Federal.

Dia 5: A Portaria nº 177 decreta o fim da “Frente Ampla” e a apreensão de livros, jornais e diversas outras publicações.

Dia 1: O Governador de São Paulo, Abreu Sodré, autoriza as manifestações populares do dia do Trabalho, proibidas pelo Governo Federal.

Dia 6 -11: Protestos, barricadas.

Dia 26: Primeiro transplante de coração em São Paulo.

Junho

Dia 4: a classe teatral declara que não pretende mais acatar as ordens da censura e encaminha um abaixo-assinado para o chefe do Estado Maior das Forças Armadas, general Orlando Geisel, protestando contra prisão humilhante do diretor Flávio Rangel.

Dia 26: Passeata dos 100 mil.

Julho:

Dia 2: Criação da Comissão dos 100 mil.

Dia 5: Proibição das passeatas em todo o Brasil.

Dia 18: Cerca de 30 integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) ligados à Universidade Mackenzie e às Forças Armadas invadem o teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde estava sendo encenada a peça “Roda-Viva” - de Chico Buarque de Hollanda, com direção de José Celso Martinez Correa – e espancam violentamente os técnicos e atores.

Dia 19: A IX Assembléia da Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) divulga um documento condenando a falta de liberdade no país e alertando para a necessidade da realização de uma reforma agrária.

Dia 22: Atendo a bomba contra a sede da Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro.

Agosto:

Dia 2: Atendendo a bomba contra o Teatro Opinião, Rio de Janeiro.

Dia 29: Invasão, pela polícia e exército, da Universidade de Brasília.

Setembro:

O deputado Márcio Moreira Alves MDB do Estado da Guanabara propõe boicote ao desfile militar do 7 de Setembro e os ministros militares solicitam abertura de processo contra ele, acusado de denegrir a imagem das Forças Armadas.

Outubro

Dias 2-3: Ataque aos estudantes de Filosofia da USP por universitário de extrema direita do Mackenzie, e assassinato do estudante de Filosofia José Guimarães, por estudantes facistas e incêndio da Faculdade na Rua Maria Antônia.

Dia 13: Atentado à editora carioca Civilização Brasileira, de Énio Silveira, que havia publicado diversas obras importantes de cunho socialista, entre as quais “O Capital” de Karl Marx.

Novembro

Dia 21: O Congresso aprova a Lei 5.536, criando o Conselho Superior de Censura.

Dezembro

Dia 3: Novo atentado ao Teatro Opinião, no Rio de Janeiro.

Dia 7: Atentado a bomba contra a agência Marquês do Herval, do jornal carioca “O Correio da Manhã”.

Dia 13: Promulgação do Ato Inconstitucional nº 5 e do Ato Complementar nº 38, fechando o Congresso, concedendo amplos poderes ao Executivo e eliminando todas as garantias constitucionais da população civil, o AI-5, o chamado *golpe dentro do golpe*, oficializou a ditadura no país, com consequências profundamente nefastas que até hoje se fazem sentir.

Dia 14: O “Jornal do Brasil” publica, no alto de sua primeira página, a célebre nota metereológica que faz uma referência cifrada à decretação do AI-5: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º em Brasília. Mín.: 3º nas Laranjeiras.”

### **Política Internacional**

Janeiro

Dia 30: Vitória Vietcong sobre os EUA.

Março

Dia 22: Um grupo de 142 estudantes ocupa os edifícios administrativos da faculdade de Nanterre, nos arredores de Paris, sob pretexto de protestar contra a prisão de 6 militantes antiimperialistas. Esse é o marco inaugural da revolta estudantil na França, que irá culminar com os célebres *acontecimentos de Maio de 68*;

Abril:

Dia 4: Martin Luther King, líder negro norte-americano, é assassinado por um franco-atirador. Uma enorme onda de protestos varre os EUA.

Dia 5: O líder estudantil da Liga dos Estudantes Socialistas Alemães, Rudi Dutschke é morto, alavancando uma série de protestos por toda a Alemanha.

Maio:

Dia 3: Estudantes ocupam a Universidade Sorbonne em Paris, transformando-a em *Universidade Crítica*.

Dia 13: A data comemorativa dos dez anos de governo do General de Gaulle é escolhida como dia de protesto na França, com passeata conclamando a greve geral operária.

Dia 30: Passeata de apoio ao governo do General De Gaulle, que dissolvera a Assembléia Nacional e convocara eleições parlamentares, evitando uma revolta armada que se esboçava.

Junho

Dia 6: O senador Robert Kennedy é assassinado.

Agosto

Dia 20: Invasão de Praga, capital da Tchecoslováquia, pelo Pacto de Varsóvia, pondo fim à chamada *Primavera de Praga*, reformulação democrática do socialismo proposta por Alexander Dubcek, eleito primeiro-secretário comunista nesse mesmo ano.

**1969**

### **Arte Nacional**

- O MAM-SP é inaugurado com a exposição Panorama da Arte Atual Brasileira.
- É criado por Cildo Meireles, Frederico Morais, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus a Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 10ª Bienal de Arte de São Paulo, artistas brasileiros e internacionais boicotam a participação.
- Cildo Meireles realiza o “Enterro das Caixas”, Brasília.
- É realizado em novembro, no MAM-RJ, o “Salão da Bússola”. Ocorrendo no período de endurecimento da censura, o salão assume caráter de protesto, por reunir artistas das novas vertentes conceituais. Propicia ao público a apreciação de obras que o governo interditara em outros salões. O maior prêmio foi conferido a Cildo Meireles.
- Artur Barrio lança trouxas ensanguentadas nas ruas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Em novembro, Barrio expõe sua primeira trouxa ensanguentada sob uma base de lixo no Salão da Bússola, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Retrospectiva Tarsila do Amaral, organização Aracy Amaral, MAM-RJ e MAC-USP.
- HO realiza uma exposição individual na Whitechapel Gallery, em Londres, onde apresenta os “Ninhos”, “Penetráveis” e “Cabines Cromáticas”, e ainda na Inglaterra, como artista residente, instala junto com outros estudantes, uma segunda versão dos “Ninhos”, proposta ambiental de participação coletiva, iniciada como “Éden”. Idealiza o conceito de “Crelazer”.
- No mais grave incidente entre a censura e as artes plásticas no Brasil, o governo brasileiro impede que ocorra no MAM-RJ a abertura da mostra da representação brasileira para a Bienal de Paris.
- A Associação Brasileira de Críticos de Arte, presidida por Mário Pedrosa, protesta contra a proibição da mostra dos artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris, que seria realizada no MAM-RJ.
- Roberto Pontual lança o Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.

### **Arte Internacional**

- Festival de Woodstock reúne cerca de 400 mil jovens Estados Unidos.
- Quando a Atitude Se Torna Forma, Inglaterra, Itália e Suíça.
- Botero expõe no MoMA, Nova York.
- *Arte Cibernética*, Paris.
- Exposição “Arte-Linguagem”, Conventry, Inglaterra.
- Exposição “Ecological Art”, John Gibson Gallery, Nova York.

### **Arquitetura , Urbanismo e Design**

- Inauguração da FAU-USP, projeto de João Batista Vilanova Artigas de 1961.

### **Cultura Geral**

- Pelé marca milésimo gol.
- Pela primeira vez, cientistas isolam o gene.
- O Brasil recebe as primeiras imagens de televisão via satélite.
- Os astronautas Armstrong e Aldrin são os primeiros homens na Lua. O acontecimento é transmitido via satélite.
- Lançamento de “O Pasquim”.

### **Política Nacional**

- Nova Constituição.

- Presidente Costa e Silva é substituído por Emílio Garrastazu Médici.

### **Política Internacional**

- Khadafi proclama a República na Líbia.
- Yasser Arafat eleito presidente do comitê executivo da OLP.
- Golda Meir é primeira-ministra de Israel.

**1970**

### **Arte Nacional**

- HO expõe os “Ninhos” no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, na exposição “Information”. Após as experiências em Londres (Whitechapel Experience) e Nova York, escreve: “a idéia dos “Ninhos” começou aí e, com eles, cheguei ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extração, extra-obra, mais do que um objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida; os “Ninhos” propõem uma idéia de multiplicação, reprodução, crescimento para a humanidade; No retorno ao Rio, participa do evento coletivo “Ogramaurbana” organizado por Luiz Otávio Pimentel, no MAM-RJ. Realiza *shows* de música o que chama de “Proposições Ambientais”.
- Cildo Meireles dá início ao projeto Inserções em circuitos ideológicos com as três primeiras realizações: Classificados (pequenos anúncios), Coca-cola e Cédula.
- Lygia Clark inicia sua série “Objetos Relacionais/Estruturação do Self”, passando a “atuar” na fronteira entre psicanálise e arte.
- Do “Corpo à Terra”, organização Frederico Morais, Belo Horizonte.
- Retrospectiva Carlos Sciliar, MAM-RJ.
- É fundado em São Paulo, pelos artistas Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, a Escola Brasil, que exerceu importante papel no ensino de arte no Brasil.

### **Arte Internacional**

- Christo inicia a instalação “Cortina no Vale”, finalizada dois anos depois.
- Exposição Arte Conceitual, Nova York.
- Exposição do grupo “Suporte Surface”, Paris.
- O MoMA de Nova York realiza a exposição “Information”, com a participação dos brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Guilherme Vaz.
- Inauguração do Palácio das Artes em Belo Horizonte.
- É realizado em Belo Horizonte, no Parque Municipal, sob organização de Frederico Morais o evento “Do Corpo à Terra”, com duração de três dias. Pela primeira vez no país, os artistas – mineiros e cariocas – eram convidados não a expor obras, mas a desenvolver *performances*, *happenings* e rituais. Os destaques foram Cildo Meireles, que queimou animais vivos, e Barrio, que lançou trouxas com carne e ossos no Ribeirão Arrudas.

### **Arquitetura e Urbanismo**

- Começa a construção das duas torres do World Trade Center.

### **Cultura Geral**

- Conquista da terceira Copa do Mundo de Futebol, Cidade do México.

### **Política Internacional**

- Salvador Allende eleito presidente do Chile.

- Estoura a Guerra do Camboja.

## 1971

### Arte Nacional

- “Domingos da Criação”, realização a cada último domingo do mês, consistindo em manifestações de livre criatividade com novos materiais, organizadas por Frederico Morais, no MAM-RJ.
- HO envia o projeto Filtro para a mostra “Exposição”, organizada por Carlos Vergara, no MAM-RJ.

### Arte Internacional

- “Exposição Art and Technology”, Los Angeles.
- “Gilbert & George”, *happening* “Singing Sculpture”.
- Antonio Dias expõe em Milão.

### Cultura Geral

- A partir de 1971, o ensino de filosofia desaparece das escolas de 2º grau durante treze anos e os cursos de filosofia se esvaziaram a ponto de cogitarem a sua extinção.
- A Embratel inaugura o serviço de Discagem Direta à Distância (DDD).
- A Intel inventa o microprocessador.

### Política Internacional

- Blangladesh declara-se independente do Paquistão.

## 1972

### Arte Nacional

- “6ª Jovem Arte Contemporânea”, organizado Walter Zanini. O espaço museológico foi dividido em lotes/performances ou instalações, no MAC-USP, em São Paulo.
- Ex-posição, organizada por Carlos Vergara, juntamente com outros artistas, como Helio Oiticica, Caetano Veloso, Waly Salomão (na época Sailormoon), Chacal, entre outros.
- Retrospectiva Alfredo Volpi, organização Aracy Amaral, MAM-RJ.
- Anna Bella Geiger, evento-exposição “Circumambulatio”, MAM-RJ.
- É lançado “Parada” – opção tática, manifesto de encerramento do Poema/processo, movimento iniciado em 1967, elaborado por Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Neide de Sá e Wladimir Dias-Pino.
- Lançamento, no Rio de Janeiro, do semanário oposicionista “Opinião”.

### Arte Internacional

- 5ª Documenta com o tema “Questionar a Realidade”, Kassel, Alemanha.
- “Sharpfocus Realism”, Sidney Janis Gallery, Nova York.

### Arquitetura e Urbanismo

### Cultura Geral

- É realizada a primeira transmissão de TV em cores no Brasil.

### Política Internacional

- Richard Nixon reeleito nos Estados Unidos, escândalo de Watergate envolve o presidente.
- Terrorismo palestino nas olímpiadas de Munique.

## **1973**

### **Arte Nacional**

- O MAM-SP realiza a exposição “Audiovisuais”.
- Fred Forest, manifestação de rua, São Paulo.
- “Expo-Projeção”, primeira exibição de artistas que trabalham como novas mídias, organização de Aracy Amaral, São Paulo e Cayc, Buenos Aires.
- Antonio Manuel, “Das 0:00 às 24horas”, em bancas de jornais do Rio de Janeiro.
- HO cria o conceito de *quasi-cinema*. Inicia, abrangendo as não-narrativas, a série “Block-Experiments in Cosmococa-program in Progress” com parcerias com Neville d’Almeida, Thomas Valentin e Carlos Vergara.
- Morrem Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Maria Martins e Ivan Serpa.

### **Arte Internacional**

- “Ao Pintor Desconhecido, de Anselm Kiefer, Alemanha.
- “Prospect 73”, Dusseldorf;

### **Arquitetura e Urbanismo**

- 1ª Bienal Internacional de Arquitetura, São Paulo.

### **Cultura Geral**

- O código de barras é disseminado como sistema universal.

### **Política Internacional**

- Golpe Militar no Chile, Pinochet no poder, suicídio de Allende.
- Egito e Síria invadem Israel.

## **1974**

### **Arte Nacional**

- Primeira apresentação pública de videoarte. Exibição dos trabalhos de Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Ângelo Aquino, Letícia Parente, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi e Paulo Herkenhoff. Foi o primeiro grupo de artistas a experimentar a linguagem de vídeo no Brasil. na VIII JAC, organizada por Walter Zanini para o MAC-USP, em São Paulo.
- Retrospectiva Guinard, MAM-RJ.
- “Prospectiva 74”, organização Julio Plaza e Regina Silveira, no MAC-USP, São Paulo.
- É lançada no Rio de Janeiro a revista Navilouca, projetada por Torquato Neto, Waly Salomão e Luciano Figueiredo.

### **Arte Internacional**

- Fred Forest, “Arte Sociológica”, Paris.
- Joseph Beuys, “ação” “Coyote ou Eu Amo a América e a América me Ama”, René Block Gallery, Nova York.

### **Política Nacional**

- Ernesto Geisel assume a Presidência.
- Inauguração da Usina Hidrelétrica de Ilha Solteira.

### **Política Internacional**

- Salazar deposto em Portugal, população atira cravos aos soldados nas ruas.
- Nixon renuncia à Presidência dos Estados Unidos.
- Morre Péron, assume Isabelita, sua esposa e vice-presidente da Argentina.

## **1975**

### **Arte Nacional**

- Em dezembro, é criada a Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, com o objetivo de apoiar as artes do Brasil. Exerce, a partir de então, importante papel para o desenvolvimento das artes visuais no país.
- “Ação Situação: Hoje”, performance de Antonio Muntadas, MAC-USP.
- Exposição Arte e Comunicação Marginal – O Carimbo como Arte, MAM- RJ.
- Em setembro, sai o primeiro número da revista “Malasartes”, voltada para a produção de vanguarda brasileira e internacional, com foco na arte conceitual. Diretor: Mário Aratanha. Conselho editorial: Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerschman, Ronaldo Brito, Waltercio Caldas e Bernardo Vilhena;
- Surgimento do “Semanário Oposicionista Movimento” em São Paulo, que nasceu censurado, substituía os textos vetados com retângulos com fundo branco ou negro, com a inscrição "Leia Movimento".
- Abertura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em substituição ao antigo Instituto de Belas-Artes. Seu primeiro diretor foi Rubens Gerchman.
- É criada a Sala Experimental no MAM-RJ, com a missão de abrigar exposições de vanguarda. O programa segue até 1978. Exposições realizadas: Rogério Luz, Paulo Herkenhoff, Tunga, Gastão Magalhães, Cildo Meireles, Ivens Machado, Margareth Maciel, Emil Forman, Bia Wouck e Anna Bella Geiger (1975); Fernando Cocchiarale, Yolanda Freire, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sônia Andrade, Amélia Toledo, Lygia Pape, Mauro Kleiman, Carlos Zilio e Letícia Parente (1976); Luiz Alphonsus e Reinado Cotia Braga (1977); Essila Burello, Dimitri Ribeiro, Lauro Cavalcanti, Dinah Guimarães, Reinaldo Leitão e Jaime Bastian Pinto (1978).

### **Arte Internacional**

- Christo estende cortina de nylon no Vale do Hogback, Colorado.
- Simpósio “El Arte latinoamericano y su Identidad”, organizado pelas Universidades do Texas de Yale, em Austin, Estados Unidos, Damian Bayón publica livro sobre o tema.

### **Arquitetura e Urbanismo**

- Inauguração do Metrô de São Paulo.

### **Cultura geral**

- Fundação da Microsoft e da Apple, respectivamente por Bill Gates e Steve Jobs.

### **Política Nacional**

- Assinatura do “Acordo nuclear Brasil-Alemanha”.

### **Política Internacional**

- Termina a guerra do Vietnã, derrota política e militar dos Estados Unidos.
- Portugal reconhece a independência de Angola.
- Indonésia invade Timor Leste.
- Marrocos invade o Saara Ocidental.
- Deflagrada a guerra civil em Angola.

## **1976**

### **Arte Nacional**

- É fundado o grupo Nervo Óptico em Porto Alegre. O grupo iria atuar até 1978, utilizando veículos de comunicação de massa como estratégia para popularizar e desmistificar o fazer artístico. Circulam 13 edições do Nervo Óptico, publicação aberta a novas poéticas visuais, criada por Carlos Arp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Em 1978, o grupo se desfez, mas parte do dele veio a fundar em 1979 o Espaço N.O. interessados na continuidade do projeto.
- Exposição “Cenas da Vida Brasileira” – 1930/ 1945, organizada por João Câmara, MAM-RJ.
- Exposição Eat Me – A Gula ou a Luxúria, Lygia Pape, MAM-RJ.
- “O País Inventado”, instalação-exposição de Antonio Dias, marco em sua trajetória.
- “Interferências”, exposição de Regina da Silveira, São Paulo.
- Surgimento de vários títulos da imprensa alternativa, entre eles “Versus”, “Cojornal”, “Lampião” e “Nós Mulheres”.
- O curador Jean Clair organiza a exposição “Nova Objetividade” contra os preceitos do Minimalismo.
- O Grupo KVHR desenvolve trabalhos coletivos em Porto Alegre.
- Morre Di Cavalcanti.
- É encenado no Rio de Janeiro “Trate-me Leão”, espetáculo do grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone”.

### **Política Internacional**

- Na Argentina, golpe militar depõe Isabelita, desaparecimento de mais 10 mil oposicionistas.
- Prisão de Camarilha dos Quatro, China.
- Aberto o Museu de Arte Bruta em Lousanne.
- Exposição “Nova Objetividade”, organização de Jean Clair.
- Exposição “Túneis Solares”, de Nancy Holt, Utah, Estados Unidos.

## **1977**

### **Arte Nacional**

- A exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” é realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM-RJ. Coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral. Participantes: Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Almir Mavignier, Mary Vieira, Antonio Maluf, Waldemar Cordeiro, Leopold Haar, Luis Sacilotto, Kazmer Fejer, Geraldo de Barros, Alexander Wollner, Lothar Charoux, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Heinz Kuhn, Anatol Wadislaw, Alberto Aliberti, Frans Weissman, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira, Rubem Ludolf, João José da Costa, Dionísio del Santo, Ubi Bava, Frederico Moraes, Milton Dacosta, Rubem Valentim e Alfredo Volpi.
- Cildo Meireles, “Casos do Sacos”, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
- HO inicia nova série de “Penetráveis” chamados de “Magic Squares” e também os objetos “Topological Ready-Made Landscapes”: “considero-os como parte fundamental no que vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o que veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano na minha obra” (HO, 5 de dezembro).
- Surgimento de novos títulos da imprensa alternativa, entre eles “Em Tempo”, “Beijo” e “Repórter”.

### **Arte Internacional**

- Surge na arte as noções de Apropriação, Simulação, e Crítica à Representação como reação à Arte Conceitual, que segundo Claude Gintz (GMT, 2001, p. 23) não soube escapar de sua própria fetichização enquanto *merchandise*, e da incerteza das práticas *in situ*. Para esse novo discurso artístico, o recurso da imagem apresentada fora de contexto aparece como crítica à representação, ainda que reduzida à qualidade única de signo abstrato, onde a experiência da realidade se dá unicamente através da imagem. Trabalhos como os de Sherrie Levine, e suas re-fotografias e re-produções de imagens de autores consagrados (cópias de cópias), em geral homens, estabelecia certa homenagem irônica. E, posteriormente, o desenvolvimento de seus trabalhos “simulacionistas” via a diferença sexual. Sem se tratar, exclusivamente, de trabalhos de artistas mulheres, Bárbara Kruger, Cindy Sherman ou ainda Janny Holzer e seus aforismos, se posicionaram em contraposição à uma ordem “falicista”. A idéia da apropriação e da simulação, do igual diferente, se torna muitas vezes mais irônico do que crítico, sobretudo em relação ao triunfo universal da propaganda. Gintz questiona se este retorno do artista atrás de seus equipamentos, como em outras vezes o pintor e seu cavalete em frente ao seu sujeito, anunciará uma durabilidade de estratégias de apropriação, onde vimos que eles estavam bem posicionados ao serviço de uma estética mimética da publicidade ou se estariam, de fato, por uma crítica da representação.

### **Política Internacional**

- Dissolução dos partidos políticos no Chile.
- Primeiro Parlamento livre em 40 anos na Espanha.
- 6ª Documenta: Arte e Mídia, Kassel Alemanha.
- “Autocritica, Automobile, Attraverso la Vanguardie”, Achile Bonito.

## **1978**

### **Arte Nacional**

- A exposição Arte Agora III/América Latina: Geometria Sensível, realizada no MAM-RJ, está em cartaz quando ocorre um incêndio no museu. Em paralelo, é realizada exposição do artista Torres Garcia, com aproximadamente 200 obras. O incêndio destrói quase integralmente o acervo e instalações do bloco de exposições.
- Lygia Clark utiliza objetos para fins terapêuticos, na fronteira entre arte e psicologia, oriundos de sua experiência neoconcreta, desenvolvendo o chamado “objeto relacional”.
- Cildo Meireles cria nota de zero cruzeiro.
- Exposição “Geometria do Sensível”, MAM-RJ.
- 1º Encontro Interacional de Vídeo-Arte de São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS).
- HO participa do evento “Mitos Vadios”, organizado por Ivaldo Granato, em São Paulo, para o qual escreve o texto “Delirium Ambulatorium” e faz a performance com o mesmo nome ao som dos Rolling Stones. Faz maquetes para os “Penetráveis Magic Square 2 a 5”. Conceitua o “Ready Constructible nº1”. Instala duas apropriações no banheiro de seu estúdio, às quais denomina “experiência do mito-desmitificado – Avenida Presidente Vargas-Kyoto-Gaudí e Manhattan Brutalista – objeto semi mágico trouvé” e que são pedaços recolhidos de alfalto e calçadas da cidade.
- Estréia em São Paulo, a peça Macunaíma, com direção de Antunes Filho.

### **Arte Internacional**

- Surge o movimento transvanguarda em torno do crítico Bonito Oliva, em Roma.

### **Cultura Geral**

- Nasce o primeiro bebê de proveta, na Inglaterra.

### **Política Internacional**

- Morre o papa Paulo VI, seu sucessor, João Paulo I, também morre em poucas semanas. O novo papa é o polonês João Paulo II.
- Criação do movimento “Transvanguarda Italiana” por Enzo Cucchi, Nicola de Maria e Sandro Chia.

## **1979**

### **Arte Nacional**

- Multimédia Internacional, organização Walter Zanini, Escola de Comunicação e Artes (ECA/ USP), São Paulo.
- “Fiat-Lux”, “Sermão da Montanha”: exposição-evento de Cildo Meireles no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro.
- Hélio Oiticica organiza o “Program in progress Kleemania”, em homenagem à Paul Klee, primeiro dos Acontecimentos Poéticos Urbanos para o qual convida vários artistas, realizando nesse evento o “Contra-Bólide: “Devolver a terra à terra”; realiza o “Programa in Progress Caju”, proposta de participação coletiva realizada no bairro de mesmo nome no Rio de Janeiro. No Manifesto Cajú, de 11 a 13 de abril, Ho declara: “é a mesma paixão que me faz deslocar o campo pictórico do quadro para o espaço e destruir o pictórico empobrecido de séculos de parede para a proposição de um espaço-sítio novo e totalmente aberto à exploração criativa: aquilo que fez Malevitch declarar que a rejeição ao velho mundo da arte esteja traçado na palma das suas mãos”.
- É fundado o Espaço N.O. – Centro Alternativo de Cultura em Porto Alegre. Esse centro alternativo de cultura congrega artistas visuais, teatrais, músicos, escritores, poetas e outros criadores. Visa a promover a experimentação e a difusão de propostas artísticas renovadoras em termos de linguagem.
- Surge o grupo “3Nós3” em São Paulo, realizando intervenções urbanas. Integrantes: Mário Ramiro, Rafael França e Hudimilson J. O grupo tinha o objetivo de espalhar pelas ruas de São Paulo o que chamava “intervenções”, ações cujo sentido era inverter a percepção da paisagem urbana.

### **Arte Internacional**

- “Exposição Paris-Moscou”, Centro Georges Pompidou, Paris.
- “Retrospectiva Joseph Beuys”, Museu Guggenheim, Nova York.

### **Política Nacional**

- É sancionada a Lei da Anistia. Vários exilados retornam ao Brasil.
- João Baptista Figueiredo assume a presidência.
- Reestabelecimento do pluripartidarismo.

### **Política Internacional**

- Aiatolá Khomeini retorna à Teerã, depois de longo exílio na França é proclamada a República Islâmica do Irã.
- Vietnã ocupa o Camboja.
- União Soviética invade o Afeganistão.
- Militares de extrema direita tomam o poder em El Salvador.
- Margareth Thatcher torna-se primeira ministra da Inglaterra.

## **1980**

### **Arte Nacional**

- É criado pela FUNARTE e pela Fundação Rio, da Prefeitura Municipal, o Espaço Arte Brasileira Contemporânea, "com o objetivo de suscitar a reflexão e o debate sobre a transformação das linguagens na arte e simultaneamente contribuir para a circulação de arte contemporânea". O projeto conta com a edição de cadernos de textos e tem sede expositiva em vários espaços da cidade. Participantes: Sônia Andrade, Essilia Paraíso, Paulo Herkenhoff, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas, Antônio Manoel, Tunga e José Resende (Pavilhão Victor Brecheret, Parque da Catacumba); Lygia Clark, e – em 1981 – Marcelo Nitsche, Paulo Roberto Leal, Milton Machado, Barrio, Tereza Simões, Everardo Miranda e a coletiva Quase cinema (Espaço Alternativo da FUNARTE). Em seguida, o projeto transfere-se para o MAM-RJ, realizando um série de exposições;
- Fundação da “Pró-Memória” no Rio de Janeiro.
- HO realiza Esquenta pr’o Carnaval, segundo dos acontecimentos poéticos urbanos, no Morro da Mangueira, apresentando seu “Contra-Bólide nº2”. Conclui a maquete do “Penetrável Invenção da Luz”, iniciado em 1978. Falece em 22 de março.
- Leon Ferrari apresenta “Concreto (Performance-Som)”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Realiza-se a exposição “Hologramas”, no Pavilhão da Bienal (São Paulo).

### **Arte Internacional**

- Nasce a problemática “anacronista” na Itália, também denominada de “citationista” (segundo Maurizio Calvesi) ou ainda de “hypermaneirismo” (Italo Tomassoni) ou ainda de “pintores cultivados”, em referência à citação dos grandes mestres da Renascença, do Maneirismo e do Barroco, diretamente relacionados à experiência dos anos 20 de Giorgio De Chirico, que se declarou um pintor clássico (*Pictor classicussum*) e ao retorno à pintura como modalidade “lingüística”, que não exclui a possibilidade de passar para outras linguagens e suportes.
- Retrospectiva Picasso, MoMA, Nova York.
- Criado o Museu de Arte Moderna de Medellín, Colômbia.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- A Cidade Histórica de Ouro Preto (MG) é considerada Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.

### **Cultura Geral**

- A SONY lança o camcorder, aparelho que combina uma câmara portátil de vídeo com um gravador.

### **Política Internacional**

- Começa a guerra entre Irã e Iraque.
- Ronald Regan é eleito presidente dos Estados Unidos.

## **1981**

### **Arte Nacional**

- Os 30 anos da Bienal de São Paulo, comemorados na 16ª edição do evento, transcorrem em clima da abertura democrática, com o consequente fim do boicote internacional: “reconquista do prestígio exterior”, segundo Aracy Amaral. Curador: Walter Zanini. Essa é a primeira edição a adotar o conceito de curadoria.
- Xeroespaço – I Exposição Internacional de Art-Door é realizada em Recife, espalhando pela cidade 286 painéis de artistas brasileiros e estrangeiros. Organizador: Paulo Bruscky. Participantes: Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Abelardo da Hora, entre outros.

- Inauguração da exposição “Do Moderno ao Contemporâneo - Coleção Gilberto Chateaubrinad” no MAM-RJ, com curadoria de Wilson Coutinho e Fernando Cocchiarale.
- Morrem o cineasta Glauber Rocha, o poeta Vinícius de Moraes e o crítico de arte Mário Pedrosa.

### **Arte Internacional**

- Exposição “Paris-Paris”, Centro Georges Pompidou, Paris.
- Manifestações do neo-expressionismo se estendem pela década na Alemanha.

### **Cultura Geral**

- A IBM lança o primeiro computador pessoal: IBM-PC.

### **Política Nacional**

#### **Política Internacional**

- Anuar El-Sadat, Presidente do Egito, é morto por militares.
- François Mitterand é eleito primeiro-ministro da França.
- Príncipe Charles casa-se com Lady Diana Spencer na Inglaterra.

## **1982**

### **Arte Nacional**

- Inauguração do Centro Cultural São Paulo.
- Fundação do grupo “Casa 7”, em São Paulo, formado por jovens artistas que dividiam um ateliê localizado na casa de n.º 7 de uma vila no bairro de Cerqueira César, onde pintavam e discutiam seus trabalhos e história da arte. Fundadores: Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade.
- Mostra “Arte e Videotexto”, no projeto “Novos Media” da XVII Bienal Internacional de São Paulo, organizada por Julio Plaza. Essa exposição faz parte do projeto de mesmo nome, que prevê vários níveis de participação: edição eletrônica de trabalhos de arte apresentados por seus autores; laboratório de linguagem nos códigos visual e escrito, incluindo narrativas infantis e experiências didáticas; e edição do “Bienal-informativo” (jornal eletrônico da Bienal) para veiculação de informações pertinentes à exposição e seus arquivos, assim como para o registro dos percursos e roteiros para visitantes. Participantes: Aly, Anna Carreta, Leda Catunda, Alex Flemming, Walter Garcia, Carmela Gross, Nelson das Neves, Sérgio Romagnolo e Ana Maria Tavares (Arte Visual); Lenora de Barros, Samira Chalhub, Omar Khouri, Paulo Leminski, Philadelpho Menezes, Paulo Miranda e Alice Ruiz (Arte Poesia); Maria Inês dos Santos Duarte, Carlos Gardin, Maria Aparecida Junqueira, Maria dos Prazeres Mendes, Maria Rosa Duarte de Oliveira, Maria José Palo, Leon Ferrari, Paulo Garcez, Amador Ribeiro Neto e Lúcia Santaella (Arte Narrativa); Julio Plaza e Regina Silveira (Arte sobre Arte); Vera Chaves Barcellos, Wagner Garcia, Nina Moraes e Mônica Nador (Arte sobre o Meio); Eduardo Duar, Adriana Freire, Jac Leirner, Rozélia Medeiros e Mário Ramiro (Interarte); Mônica Costa (Tradução); Julio Plaza (Você é Crítico).
- Em São Paulo, Julio Plaza coordena e participa do projeto artístico “Arte pelo Telefone: Videotexto”. A exposição é contemporânea da primeira exibição em videotexto realizada em Nova York, sob organização de Martim Niesenhold, com apoio da New York University. Participantes: Carmela Gross, Lenora de Barros, Leon Ferrari, Mário Ramiro, Omar Khouri, Paulo Leminski e Roberto Sandoval, entre outros.
- É realizado no MAM-RJ, com curadoria de Frederico Morais, a exposição “Entre a Mancha e a Figura”. A mostra procurou ignorar os conceitos e pré-conceitos estabelecidos pela crítica internacional, rotulado apenas como “a nova pintura”, não estabelecendo nenhum paradigma diante desses novos procedimentos. Participantes:

Adir Sodré, Alex Vallauri, Alexandre da Costa, Ana Horta, Beatriz Milhazes, Ciro Cozzolino, Cristina Salgado, Elizabeth Jobim, Éster Grinspum, Fernando Luchesi, Geraldo Villaseca, Jorge Duarte, Jorge Guinle, Karim Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Zerbini, Mauricio Bentes, Sérgio Romagnolo e Daniel Senise entre outros.

- Tem início, na TV Bandeirantes, o programa “Boca a boca”, criado e apresentado por Xico Chaves. O programa tratava de assuntos ligados à vanguarda carioca, paulista e nordestina, rock-Brasil, velha guarda, poesia, arte e polêmicas.

### **Arte Internacional**

- “Documenta 7”, em Kassel (Alemanha) - participação de Joseph Beuys, com *performance* de Andy Warhol.

- Basquiat, grafiteiro nova-iorquino, circula no meio artístico.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- O Centro Histórico da Cidade de Olinda (PE) é declarado Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.

### **Cultura Geral**

- Morre o cineasta Humberto Mauro.

- São lançados os filmes: “Fitzcarraldo”, de W. Herzog, “ET - O Extraterrestre”, de S. Spielberg e “Blade Runner - O Caçador de Andróides”, de R. Scott.

### **Política Internacional**

- Argentina e Inglaterra iniciam guerra das Malvinas.

- Forças israelenses invadem o Líbano.

- Cientistas americanos e franceses identificam nova doença, a AIDS.

## **1983**

### **Arte Nacional**

- **XVII Bienal de Arte de São Paulo.** Concerto Fluxus, curadoria de Walter Zanini. Participantes: Ben Vautier, Dick Higgins e Wolf Vostel, entre outros. Uma sala especial abriga exposição sobre Flávio de Carvalho.

- Exposição “Pintura como Meio”, nova geração de pintores no MAC-USP, São Paulo.

- “Arte na Rua I”, *outdoors* de artistas nas ruas das cidades de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, entre 1983 e 1984. O evento renovou a veiculação de trabalhos artísticos em vias públicas. Realização MAC-USP, São Paulo. Organizadoras: Aracy Amaral, Luciana Brito e Mônica Nador. Integrantes: Adir Sodré, Aguilar, Alex Vallauri, Ana Horta, Barrio, Beatriz Milhazes, Carlito Carvalhosa, Cláudio Tozzi, Daniel Senise, Emanoel Araújo, Emmanuel Nassar, Ester Grispum, Fábio Miguez, Gervane de Paula, Ivald Granto, Leda Catunda, Luiz Áquila, Luiz Zerbini, Marcia Rothstein, Rodrigo Andrade, Sérgio Fingermann e Tuneu, entre outros.

- É inaugurado o “Espaço Cultural Sérgio Porto”, que viria a cumprir um importante papel na difusão da arte de vanguarda no Rio de Janeiro, com instalações de vários artistas.

- O grupo “Seis Mão” realiza, na Galeria de Arte do Circo Voador, no Rio de Janeiro, o evento “Improvisação de pintura e música”. Integrantes: Ricardo Basbaum, Alexandre da Costa e Barrão.

- É realizada a exposição “Brasil Pintura” em Belo Horizonte, na Grande Galeria do Palácio das Artes, apresentando sinais da retomada da pintura. Curadores: Frederico Morais, Paulo Roberto Leal e Maria do Carmo Secco. Participantes: Ana Horta, Ângelo Marzano, Celso Renato de Lima, Marcos Coelho Benjamin, Paulo Henrique Amaral, Jorge Guinle, Hilton Berredo, Paulo Paes, Maria do Carmo Secco, Adir Sodré, Arthur Barrio,

Eneas Valle, Gervane de Paula, Humberto Spíndola, Jair Jacqmont, José Roberto Aguilar, Leda Catunda, Leonilson, Luciano Pinheiro, Nelson Augusto, Paulo Roberto Leal, Rubens Gershman e Wilson Piran.

- Eduardo Kac e Fernando Catta Preta realizam no Rio de Janeiro os primeiros holopoemas (poesias holográficas).

### **Arte Internacional**

- A exposição Zeitgeist apresenta ao mundo a vitalidade da arte alemã, em particular da pintura Neo-expressionista, em Berlim.
- "Clara-Clara", escultura nos Jardins das Tulherias, de Richard Serra, Paris.
- Retrospectiva Balthus, Centro Georges Pompidou, Paris.
- É lançada a revista Flash Art, Paris.

### **Cultura Geral**

- Desenvolve-se a técnica da fibra ótica.

### **Política Nacional**

- Brasil e Paraguai inauguram Usina Hidrelétrica de Itaipu, Rio Paraná.

### **Política Internacional**

- Norte-americanos invadem Granada, Honduras e Nicarágua.
- Raul Alfonsin, presidente da Argentina, revoga anistia militar.

## **1984**

### **Arte Nacional**

- Exposição "Tradição e Ruptura", Fundação Bienal de São Paulo.
- "Desvio para o Vermelho", Cildo Meireles, MAC-USP.
- O grupo Rádio-Novela promove na PUC-RJ, um evento multimídia. Segundo um dos fundadores, Nelson Ricardo Martins, "o grupo surge no Colégio São Vicente como uma espécie de teatro didático ao vivo". Na PUC (Pontífice Universidade Católica), o grupo montou o "projeto Rádio Novela" que ocupou vários espaços no campus da Universidade, contando com a participação de dezenas de artistas como: Adélia Oliveira, Alexandre Dacosta, Amador Perez,Amon, Ana Rondon, Andréia Costa Braga, André Costa, Angelo Venosa, Ângelo Marzano, Antônio Manuel, Arnaldo Antunes, Beatriz Milhazes, Belisario Franca, Cildo Meireles, Clara Cavendish, Daniel Senise, Eduardo Barreto, Eduardo Kac, Flávia Portela, Francisco Cunha, Hamilton Vianna Galvão, Jorge Barrão, Jorge Guinle, Julho Castanõn, Lia Do Rio, Livia Flores, Luis Pizarro,Lúcia Sá, Lygia Pape, Leila Pugnaloni, Luiz Ferreira, Luiza Interlenghi, Mauro Sant'anna, Marcelo Magalhães, Maria Luiza Saadi, Mauro Kleiman, Miguel Hard, Milton Machado, Mozart Canuto Filho, Nelson Félix, Nelson Ricardo Martins, Neno, Orlando Rafael, Paulo Brusckly, Raymundo Colares, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Rute Gusmão, Sergio Mauricio, Sônia Laboriou, Umberto Costa Barros, Xico Chaves e Waltércio Caldas.

No decorrer da década de 80 o Grupo Rádio Novela participou de diversas mostras importantes, entre elas, "Como Vai Você Geração 80", com a vídeo instalação Av. Chucrutes, "Visual do Rock", com a vídeo instalação "O Carro" e Oitavo Salão Nacional de Artes Plásticas, com a vídeo instalação "Mary City". Além da direção geral de Nelson Ricardo Martins, o Grupo Rádio Novela era dirigido também por Sergio Mauricio e Flávia Portela.

- É realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, a exposição coletiva “Como vai você, geração 80?” com curadoria de Marco Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, e participação de artistas do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, Amazonas e Mato Grosso. A mostra vem a ser considerada a primeira avaliação expressiva da produção nesse início de década. Evidencia a retomada da pintura como meio predominante, como já apontava a Transvanguarda italiana, entre outros movimentos.

- A revista “Gávea” é lançada em dezembro, pelo Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ, tendo como editor responsável Carlos Zílio.

- É fundado pelos artistas Angelo Venosa, Daniel Senise, Luiz Pizarro e João Magalhães o Ateliê da Lapa no Rio de Janeiro.

- A Funarte realiza nas galerias Sérgio Milliet e Espaço Alternativo, tendo como um dos organizadores Xico Chaves e como apresentador Wilson Coutinho, a mostra de caráter documental “Intervenções no Espaço Urbano”, reunindo objetos, filmes, xerox, grafites, videotapeis, textos, fotos e documentos sobre eventos tais como “Apocalipopótese, do corpo à Terra”, “Ortgamurbana”, “Domingos da Criação”, “Alfa Alfavela”, “Art-door”, “Brigada Portinari” e “Arte na Rua”.

### **Arte Internacional**

- Bienal de Veneza consagra a tendência do Anacronismo (ou hypermaneirismo), do retorno à pintura, iniciada em 1980, tendo como referência o trabalho desenvolvido por Giorgio De Chirico, a partir dos anos 1920, declarando-se como um pintor clássico (pictor classicus). Para a Bienal Marisa Vescovo e Maurizio Calvesi, selecionaram artistas como: Alberto Abate, Ubaldo Bartolini, Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Maria Mariani, Franco Piruca, Carlo Carrà, Alberto Savinio, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Andy Wahrol além de jovens como Jean-Michel Alberola, Gérard Garouste, Patrice Giorda. Segundo Giovanni Jappolo, “trata-se de um diálogo entre duas ficções que se imbricam: a história da arte como milfolhas de estilos e de temáticas e uma meditação íntima, como soma de momentos e movimentos ‘inextricáveis’ de uma vida física e psíquica. O desejo de buscar o novo nas salas dos museus situa os anacronistas numa posição paradoxal de ultrapassagem do modernismo” (GMT, 2001: 21).

- 1ª Bienal de Havana;

- Exposição “Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art”, Nova York.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

#### **Cultura Geral**

- A Apple lança o revolucionário Macintosh, um computador pessoal com interface amigável e importantes ferramentas para a manipulação de imagens.

#### **Política Nacional**

- “Diretas-Já”, campanha por eleições diretas em todo o país.

#### **Política Internacional**

- Assassinada Indira Gandhi, primeira-ministra indiana.

- Eleito José Napoleão, Presidente de El Salvador.

- Eleito Daniel Ortega, Presidente da Nicarágua.

- Eleito do civil Julio María Sanguinetti, Presidente do Uruguai.

- Reeleito Ronald Regan, Presidente dos Estados Unidos.

- Tomaso Buscetta denuncia centenas de mafiosos na Itália.

## **1985**

### **Arte Nacional**

- 18ª Bienal Internacional de São Paulo com curadoria de Sheila Leirner, apresenta a “Grande Tela”, afirmando a profusão da pintura desta década.
- Inauguração do Paço Imperial, no Rio de Janeiro.
- Coletiva “Grupo Casa 7”, MAC-USP, SP e MAM-RJ.
- Mostra Rio: “Vertente Surrealista”, Cícero Dias, Guignard, Ismael Nery, Maria Martins e Tarsila do Amaral, Galeria Banerj, Rio de Janeiro.
- A exposição “Artetecnologia” é organizada por Júlio Plaza e Arlindo Machado no MAC-USP.
- A exposição coletiva do “Grupo Casa 7” é realizada no MAC-USP. Participantes: Paulo Monteiro, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa e Rodrigo Andrade.
- Têm início as megaexposições patrocinadas pela iniciativa privada. A figura do curador firma-se como grande “regente”, capaz de garantir visibilidade aos eventos.

### **Arte Internacional**

- Exposição “Les Immateriaux”, Centro Georges Pompidou, Paris.
- Christo embala a Pont Neuf, Paris.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- O Centro Histórico da Cidade de Salvador e o Santuário do Bom Jesus de Congonhas (MG) são declarados Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.

### **Cultura Geral**

- É realizado o primeiro “Rock in Rio” e o primeiro “Free Jazz Festival”.

### **Política Nacional**

- Tancredo Neves é indicado presidente do Brasil pelo Colégio Eleitoral, mas morre em 21 de abril. Assume a Presidência José Sarney.

### **Política Internacional**

- Ascensão de Mikhail Gorbatchov, início da *perestroika* e *glasnost*, União Soviética.

## **1986**

### **Arte Nacional**

- Exposição “Transvanguardas e Culturas Nacionais”, MAM-RJ, organização Achille Bonito Oliva - obras de Antônio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda entre outros.
- Exposição “A Nova Dimensão do Objeto” no MAC-USP, com texto de apresentação escrito por Aracy Amaral, Comissão julgadora: Amilcar de Castro, Angélica de Morais, Frederico Morais, Paulo Herkenhoff, Casemiro de Mendonça, Regina Silveira, Márcio Sampaio e Evelyn Iochpe. Curadora: Evelyn Iochpe (diretora do museu). Artistas premiados: Tunga, Daniel Senise e Milton Kurtz. Artistas selecionados: Darel Valença, Pasquetti, Millor, E. Grinspan, Evandro Salles, Paulo Portella, Amador Peres, Leonilson, Mira Schendel, Isaura Pena, Paulo Garcez, Ana Tavares, Maria Tomaselli, Nelson Felix, Julio Plaza (convidado), Flávio Ferraz, Jussara Pedrollo, William Seewald, Angelo Marzano, Carlos Wladimirsky, Beralda Altenfelder, Jair Glass, Ruth

Schneider, Castaño, Bernardo Krasniansky, Iran Moreira, Francisco Cunha, Zina Bérgami, Mário Rohnelt, Raul Córdula, Maecos Ruck, Gustavo Resende, Jadir Freire, Tersa Duarte, Victor Arruda, Christina Parisi, M. Helena Coelho, Paulo Houayek, Maruja Cachay, Monica Sartori, Mauro Claro, Patrícia Leite, Edith Perdyck, Schwanke e Tamara Roman.

- É realizada a mostra “Caminhos do Desenho Brasileiro” no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em Porto Alegre.

- São lançadas em São Paulo as revistas Guia das Artes e Galeria.

- O Núcleo de Estudos e Pesquisa (NEP) da FUNARTE, coordenado por Adauto Novaes, realiza ciclos de palestras sobre os sentidos: “Os Sentidos da Paixão” e, posteriormente, “O Olhar” (1988) e O Desejo (1989). Esse núcleo começou a promover cursos livres sobre cultura e arte no Brasil. O primeiro, “Cultura Brasileira: Tradição/Contradição”, teve êxito além do esperado, o que levou o NEP a organizar outros cursos voltados para temas atuais, de um ponto de vista novo. Em 1986, a Funarte preparou ‘Os sentidos da Paixão’, com a participação de nomes importantes da inteligência brasileira. Promovido inicialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e no ano seguinte em Curitiba (com apoio do SESC) e na Universidade de Brasília, o curso tomou a forma de livro e posteriormente de seminário.

### **Arte Internacional**

- 42ª Bienal de Veneza.
- “Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?”, Paris.
- “Futurismo & Futurismos”, Veneza;
- Joseph Kosuth, textos aplicados em parede, Nova York.
- Jan Hoet, “Chambres d'Amis”, Bélgica.

### **Arquitetura e Urbanismo**

- Centro de Arte Rainha Sofia, Madri.

### **Política Nacional**

- Implantado o Plano Cruzado, reforma profunda na economia e tentativa de combate à inflação.

### **Política Internacional**

- Estados Unidos bombardeiam a Líbia.
- Chernobyl, acidente nuclear.
- Fériando Marcos foge das Filipinas, Corazón Aquino presidente.
- Comunidade Européia: Espanha e Portugal.
- Explosão da Challenger, Estados Unidos.

## **1987**

### **Arte Nacional**

- 19ª Bienal Internacional de São Paulo, com a participação de Anselm Kiefer.
- O grupo “A Moreninha”, formado por ocasião da palestra de Achile Bonito Oliva na Galeria Saramenha (Rio de Janeiro) resolve contestar o crítico, vestindo “orelhas de burro” e distribuindo doces, praticamente impedindo-o de falar. Hilton Berredo declara: “A Moreninha disse não. Definitivamente não é esse o nível de diálogo que queremos com o exterior. Não nos interessa ouvir o que Oliva tem a dizer, porque seu discurso é mera confeitoraria mistificadora. Para abordarmos o mercado internacional, é preciso uma discussão séria, longe de

fáceis simplificações.” Integrantes (liderados por Márcio Doctors): Alexandre da Costa, Ângelo Venosa, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Daniel Senise, Enéas Valle, Gerardo Vilaseca, Hilton Berredo, João Magalhães, Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizzaro, Márcia Ramos, Maurício Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum e Lória Machado. O grupo marca sua posição comemorando o centenário de “A Moreninha”, romance de Joaquim Manoel de Macedo: para “realizar pinturas impressionistas de temática nacional”.

- “Modernidade - Arte Brasileira do Século XX”: A mostra reuniu cerca de 170 obras de 69 artistas brasileiros desde o Modernismo no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Foi organizada pelos Ministério da Cultura e das Relações Exteriores do Brasil e pelo Museu de Arte Moderna de Paris. Comissão de seleção: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Maria Odile Briot (MAM-Paris) e Roberto Pontual. Obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Cícero Dias, Lasar Segall, Volpi, Guignard, Portinari, Milton Dacosta, Palatnik, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Frans Krajcberg, Ana Maria Tavares, Antônio Dias, Daniel Senise, Cildo Meireles, Leonilson, Tunga e Waltercio Caldas entre outros.

- Inauguração da exposição “Brasil: Arte Popular Hoje”, no Grand Palais em Paris.

- “Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira”, mostra realizada na Funarte, Rio de Janeiro. Coordenação: Paulo Venâncio Filho. Cada artista teve um curador. Lista de artistas - curadores Ivens Machado, Milton Machado, José Resende, Paulo Venâncio Filho, Nuno Ramos, Rodrigo Naves, Ana Linnemann, Rodrigo Naves, Waltercio Caldas, Sônia Salzstein, Frida Baranek, Lorenzo Mammi e Marco do Valle, Paulo Venâncio Filho

### **Arte Internacional**

- “Art of the Fantastic, Latin America, 1920-1987”, Indianápolis, Nova York, Flórida e México.

- Bienal de Istambul.

- Art LA87, Los Angeles.

- Modernidade: “Art Bresilien du XX<sup>ème</sup> Siècle”, curadoria de Marie Odile Briot, Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual, Paris.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Brasília é declarada Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.

- Intifada: palestinos contra Israel.

- Margaret Thatcher inicia seu terceiro mandato.

## **1988**

### **Arte Nacional**

- “Exposição 88 x 68 – No Balanço dos Anos”, EAV, Parque Lage, Rio de Janeiro.

- “Pintura-Objeto”, exposição Carmelça Gross; Galeria São Paulo, SP.

- Lygia Clark morre em 25 de abril, no Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- É inaugurada a exposição Brazilian Projects, organizada pelo P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, Inc. e Sociedade Cultural Arte Brasil em Nova York - Obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Frans Krajcberg, Antonio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Guto Lacaz e Adir Sodré (Pintura/Escultura); Laurie Anderson,

Linda Hartimian/Denise Milan, Patrício Bisso e Nam June Paik (Instalação/Performance); Mário Cravo Neto, Leonardo Crescenti, Anna Mariani, Cristiano Mascaro, Carlos A. Moreira, Kenji Ota, Arnaldo Pappalardo e Miguel Rio Branco (Fotografia). Curadores brasileiros: Frederico Morais (Pintura/Escultura), Marcelo Kahns (Instalação/Performance) e Rosely Nakagawa (Fotografia). Curadores do P.S.1: Alanna Heiss, Chris Dercon e Win Knowlton.

- 43ª Bienal de Veneza destaca artistas russos.
- Retrospectiva Malévitch, Leningrado e Amsterdã
- “Arco ‘88”, Madri.
- É criada a Bienal de Istambul, na Turquia.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Oscar Niemeyer recebe o Prêmio Pritzker de Arquitetura (Chicago, EUA) por projetos de sua autoria (1987-1988).

#### **Política Nacional**

- Luiza Erundina eleita prefeita de São Paulo.

#### **Política Internacional**

- Aiatolá Khomeini declara fim da guerra entre Irã e Iraque.
- União Soviética deixa Afeganistão.
- George Bush presidente dos Estados Unidos.
- Benazir Bhutto primeira-ministra do Paquistão.
- Alfredo Stroessner: oitava vez Presidente do Paraguai.

### **1989**

#### **Arte Nacional**

- Inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), num processo de revalorização do centro da cidade do Rio de Janeiro.
- Exposição “Registro de Minha Passagem pela Terra”, Artur Bispo do Rosário, Escola de Artes Visuais- Parque Lage, curadoria de Frederico Morais, Rio de Janeiro.
- Exposição Arte Contemporânea/São Paulo – “Perspectivas Recentes no Centro Cultural São Paulo” com curadoria de Sônia Szalstein. Participantes: Marco Giannotti, Jac Leirner, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Frida Baranek, Leda Catunda, Marcelo Cipis, Felipe Andery, Laura Vinci, Nuno Ramos, Isa Pini, José Spaniol, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Rodrigo de Castro, Fábio Cardoso de Almeida.

#### **Arte Internacional**

- “Art in Latin America – The Modern Era”, 1820-1980, por Dawn Ades, Hayward Gallery, Londres.
- “Magiciens de la Terre”, por Jean Hubert Martin, Centro Georges Pompidou, Paris.
- “Arte Conceitual, Uma Perspectiva”, Paris.
- “Art 20’89”, Basileia.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Criada a Fundação Memorial da América Latina, projeto de Oscar Niemeyer, São Paulo.

#### **Cultura Geral**

- A Canon lança seu Faxphone, capaz de receber e transmitir documentos em segundos.

- Entra em funcionamento o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o Instituto Cultural Itaú e o Memorial da América Latina, estes em São Paulo.

### **Política Nacional**

- Moeda muda de cruzado para cruzado novo.
- Primeira eleição direta para a Presidência, desde 1960. Eleito Fernando Collor de Mello com 35,08 milhões de votos.

### **Política Internacional**

- Novembro, 10: Cai o Muro de Berlim.
- China: massacre de movimento pela democratização:
- Estados Unidos invadem o Panamá.

## **1990**

### **Arte Nacional**

- É inaugurado o IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, no Rio de Janeiro, após a extinção da FUNARTE e da EMBRAFILME.

### **Arte Internacional**

- Cildo Meireles, “Mission-Missions (How to build Cathedrals)” e “Cinza” (Gray), Instituto de Arte Contemporânea, Londres.
- “High and Low”, MoMA, Nova York.
- São realizadas as exposições “Os Mágicos da Terra”, no Centro George Pompidou, e “Arte Conceitual - uma Perspectiva”, ambas em Paris.
- A exposição “Transcontinental”, organizada pela Ikan Gallery, em Manchester (EUA), dá destaque à arte brasileira contemporânea.

### **Cultura Geral**

- Inauguração da MTV - Music and Television - no Brasil, canal dedicado exclusivamente à música.

### **Política Internacional**

- Violeta Chamorro sobe à Presidência da Nicarágua.
- Bóris Iéltsin é eleito presidente da União Soviética.
- Iraque invade Kuwait: Guerra do Golfo.
- Alemanha é reunificada.

## **1991**

### **Arte Nacional**

- 21ª Bienal Internacional de São Paulo abre espaço para espetáculos teatrais de “La Fura Dels Baús” e “Bob Wilson”, entre outros.
- Mostra “Mário Pedrosa, Arte, Revolução, Reflexão”, CCBB-RJ.
- Realização da “I Bienal Internacional de Quadrinhos”.

### **Arte Internacional**

- “Mito e Magia na América: Os Oitenta”, Estados Unidos.
- “Brasil – A Nova Geração”, organização Aracy Amaral, Caracas.

- Evento “Viva Brasil Viva” em Estocolmo.
- “Retrospectiva Hélio Oiticica”, Amsterdã, Paris, Sevilha, Lisboa e Minneapolis;
- “Metropolis”, Berlim;
- “Art d’Amerique Latine 1911-1968”, Paris;
- “América Latina y Los Paises Bajos”, Bélgica.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- João Filgueiras Lima (Lelé) projeta o Hospital do Aparelho Locomotor Sarah Kubitschek (Fortaleza).

#### **Política Nacional**

##### **Política Internacional**

- Estados Unidos atacam Iraque.
- Fim da União Soviética.
- Tratado de Maastricht.
- Criado MERCOSUL.

#### **1992**

##### **Arte Nacional**

- Ferreira Gullar assume a direção do IBAC e propõe a retomada do nome histórico refundando a FUNARTE;
- Exposição de objetos de Rosângela Rennó, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro.
- Início da itinerância internacional da exposição “Retrospectiva de Hélio Oiticica” - Witte de With, Center for Contemporary Art (Roterdã, fev./abr. 1992), Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, jun./ago. 1992), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, out./dez. 1992), Centro de Arte Moderna Calouste Gulbenkian (Lisboa, jan./mar. 1993), Walker Art Center (Minneapolis, out./fev. 1994), Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, set./jan. 1997/1998).

##### **Arte Internacional**

- “9ª Documenta”: participação de Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Waltercio Caldas, Kassel, Alemanha.
- Mostra de arte brasileira em Zurique.
- “Artistas Latinoamericanos del Siglo XX”, Sevilha, Colônia e Nova York.
- “Manifeste I”, Paris.
- “The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932”, Guggenheim, Nova York.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Morre Lina Bo Bardi.

#### **Política Nacional**

- Escândalo PC, *Impeachment* afasta Collor da Presidência.
- Renúncia de Collor. Itamar Franco assume a Presidência.
- Massacre no Complexo de Carandirú, 111 mortos, São Paulo.

#### **Política Internacional**

- Clinton Presidente dos Estados Unidos.
- Fim do *Apartheid* na África do Sul.
- Guerra da Bósnia.

## **1993**

### **Arte Nacional**

- O MAM-RJ recebe em comodato a “Coleção Gilberto Chateaubriand”.
- A Fundação Bienal passa a responsabilizar-se pela delegação brasileira na XCV Bienal de Veneza. Os artistas indicados são Carlos Fajardo, Emmanuel Nassar e Rosângela Rennó.
- É inaugurado, em Porto Alegre, “O Torreão”, espaço administrado por Elida Tessler e Jailton Moreira, misto de ateliê de ambos, espaço para discussão e convivência entre artistas e área de exposição aberta a intervenções. No espaço, Jailton desenvolve cursos permanentes de orientação de trabalhos nas áreas de desenho, pintura e escultura. Organiza ainda encontros com artistas e intelectuais. No alto da casa, situa-se uma espécie de torre, reservada para intervenções plásticas de artistas. “O Torreão” abriga ainda o Núcleo de Origami de Porto Alegre.
- Exposição de Arthur Bispo do Rosário, no MAM-RJ.

### **Arte Internacional**

- “Retrospectiva de Duchamp”, Palazzo de Grassi, Veneza.
- “Retrospectiva Matisse”, MoMA, Nova York.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

#### **Política Nacional**

- Meninos de rua assassinados na Candelária, Rio de Janeiro.
- Chacina na favela de Vigário Geral, 21 mortos, Rio de Janeiro.

#### **Política Internacional**

- União Européia: 15 países formam o segundo maior bloco econômico do mundo.
- Itzhak Rabin, primeiro-ministro de Israel, e Yasser Arafat, líder da OLP, assinam acordo de paz.
- Assinado acordo entre Estados Unidos e Rússia para limitação de armas estratégicas.
- Nelson Mandela é eleito presidente da África do Sul.

## **1994**

### **Arte Nacional**

- 22ª Bienal Internacional de São Paulo: “Nuno Ramos, *III*, Espaço Brasil/ Século XX”.
- “1º Arte/Cidade” São Paulo, “A Cidade Sem Janelas”: projeto de intervenções urbanas, inicialmente sob coordenação e curadoria de Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias; ocorreu no antigo Matadouro de São Paulo, local onde seria instalada a Cinemateca, reunindo artistas e arquitetos brasileiros e estrangeiros.
- É celebrado um convênio entre o Ministério das Relações Exteriores e a Fundação Bienal de São Paulo. A responsabilidade pela organização da representação brasileira nas bienais internacionais é delgada à Fundação.
- Tem início o “I Salão MAM-Bahia de Artes-Plásticas”, que viria a tornar-se um dos mais importantes salões de arte do país.
- “O Brasil dos Viajantes”, organização de Ana Maria de Moraes Belluzo, Masp, São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- É criada a revista Arte & Ensaio, editada pelo departamento de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da UFRJ, Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- “Brazil Images of the 80’s & 90’s, Art Museum of the Americas”, Washington.
- Antoni Tàpies, Galeria Nacional do Jeu du Paume, Paris.

#### **Política Nacional**

- Lançado o Plano Real. Fernando Henrique Cardoso é eleito Presidente.

#### **Política Internacional**

- Estados Unidos realiza intervenção militar no Haiti.
- Invasão da Chechênia.

### **1995**

#### **Arte Nacional**

- “2º Arte/Cidade” São Paulo, “A Cidade e Seus Fluxos”: intervenções urbanas no centro da cidade de São Paulo (Vale do Anhangabaú), curadoria Nelson Brissac Peixoto.

#### **Arte Internacional**

- Arte brasileira em grande circuito de galerias, Nova York;
- A XCVI Bienal de Veneza comemora 100 anos e tem como representantes brasileiros Nuno Ramos e Arthur Bispo do Rosário.
- 1ª Bienal de Johannesburgo, África do Sul.
- 1ª Bienal de Kwangju, Coreia do Sul.
- São organizadas as exposições “Feminino-Masculino - O Sexo da Arte” no Centro George Pompidou - França; “Cocido y Crudo” no Museu Reina Sofia - Madri e “About Place: Recent Art of the Americans” no Art Institute – Chicago.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- É concluído o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo, projetado por Paulo Mendes da Rocha.

#### **Cultura Geral**

- É desenvolvida a rede mundial de computadores – Internet.

#### **Política Internacional**

- Assassinado Itzhak Rabin, primeiro-ministro israelense.

### **1996**

#### **Arte Nacional**

- É realizado, no Pavilhão da Bienal em São Paulo, a exposição “Antártica Arte com a Folha”.
- O artista Franz Manata, com ajuda do escritor e crítico de arte Luiz Henrique Horta, inaugura em Belo Horizonte a “Casa Cambuquira”, espaço destinado a estimular a difusão e a produção artística, bem como o debate sobre artes em geral. Atividades realizadas com Adrianne Gallinari, Alex Cérveni, Geraldo Magela Martins, Isaura Pena, Marcelo Solá, Nuno Ramos, Nobukane Ishi, Renato Imbroisi e Rosangela Rennó, entre outros.

#### **Arte Internacional**

- “Abstraction in the 20<sup>th</sup> Century: Total Risk, Freedom, Discipline”, Guggenheim, Nova York.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inauguração do MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, projeto de Oscar Niemeyer. O Museu abriga, atualmente, a Coleção João Sattamini.
- É reaberto o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, no prédio projetado por Oscar Niemeyer em 1943 para o Cassino da Pampulha.
- É inaugurado, em edifício tombado no centro do Rio de Janeiro, próxima à Praça Tiradentes, o “Centro de Artes Hélio Oiticica”. Em 1981, havia sido criado no Rio de Janeiro o Projeto Hélio Oiticica, dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão. Sua função é preservar, analisar e divulgar a obra do artista. Entre 1992 e 1997, o Projeto HO realiza uma grande mostra retrospectiva, itinerante pelas cidades de Roterdã (Holanda), Paris (França), Barcelona (Espanha), Lisboa (Portugal), Mineápolis (Estados Unidos) e Rio de Janeiro. O plano é abrigar todo o acervo do artista e colocá-lo à disposição do público.

#### **Política Nacional**

- Massacre de Eldorado dos Carajás, Pará.

#### **Política Internacional**

- Arafat torna-se presidente do Conselho Palestino.
- Benjamin Netanyahu torna-se presidente de Israel.
- Talibã conquista Cabul, Afeganistão.
- Bóris Ieltsin inicia segundo mandato na Rússia.
- Clinton é reeleito presidente dos EUA.

### **1997**

#### **Arte Nacional**

- “1ª Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL”, Porto Alegre.
- É criado, pela Prefeitura do Recife, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), com o objetivo de transformar a Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães – instituição atuante desde o início da década de 1980 – em centro de referência da produção moderna e contemporânea das artes visuais brasileiras.
- É lançada a revista “Concinnitas”: arte, cultura e pensamento, publicada pelo Departamento de Educação Artística(DEART) da Faculdade de Educação da UERJ.

#### **Arte Internacional**

- “10ª Documenta”, discussão sobre a relação entre arte e ambiente urbano, Kassel, Alemanha conta com obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Tunga, além de uma performance de Cabelo. Curadora: Catherine David. Participantes: Vito Acconti, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Ed van der Elken, Walker Evans, Armand Gatti, Jean-Luc Godard, Dan Graham, Hans Haacke, Raymond Hains Richard Halimilton, Maria Lassing, Hélio Oiticica, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter, Nancy Spero e Garry Winogrand, entre outros.
- Tem início a XCVII Bienal de Veneza: Jac Leirner e Waltercio Caldas representam o Brasil sob a curadoria de Paulo Herkenhoff.
- Retrospectiva de Lygia Clark, organizada pela Fundação Antoni Tàpies, de Barcelona, segue para Marselha, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro.
- Retrospectiva de Tunga, organizada pelo Bard College de Nova York tem itinerância para o “Centre for Curatorial Studies Bard College de Nova York”, 1997, para o “Museum of Contemporary Art Joan Lehman Building” em Miami, 1998 e para o “Museo Alejandro Otero” em Caracas, 1998.

- Exposição “Sensation”, na Royal Academy de Londres, apresenta a Young British Artists, a partir da coleção do publicitário inglês Charles Saatchi.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Inaugurado o Guggenheim em Bilbao, País Basco/ Espanha.
- O Centro Histórico de São Luiz do Maranhão é considerado Patrimônio Histórico Histórico pela UNESCO.

#### **Cultura Geral**

- É criada a câmera fotográfica digital.

#### **Política Internacional**

- Morre a princesa Diana em Paris.
- Hong Kong volta ao domínio chinês.

### **1998**

#### **Arte Nacional**

- 24ª Bienal de Arte de São Paulo, tema “Antropofagia e Histórias de Canibalsimo”, curadoria de Paulo Herkenhoff.
- “3º Arte/ Cidade”, tema “A Cidade e Suas Histórias”, nas antigas instalações das fábricas Matarazzo e no percurso até a Estação da Luz, São Paulo.
- Inauguração do Centro Cultural FIESP - Galeria de arte SESI, em São Paulo.
- Mostra “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”, Sesi, São Paulo.
- “Trinta Anos de 68 – A Arte é do povo e para o povo”, Exposição realizada no CCBB-RJ, com curadoria de Franklin Pedroso e Pedro Karp Vasquez (março-junho).
- O Instituto Itaú Cultural organiza o projeto “Fronteira”. Nove artistas são convidados a realizar obras de arte em diferentes pontos da fronteira do Brasil com os países do MERCOSUL, as quais serão fixadas como novos marcos geográficos. Participantes: Ângelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Félix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas. O projeto se estendia ainda a ações prospectivas em diferentes locais da fronteira: “Viagem na Fronteira”, contando com cinco videomakers (Roberto Moreira e Lucas Bambozzi, Sandra Kogut, Carlos Nader, Marcello Dantas), e “Fotografia nas Fronteiras”, com 5 fotógrafos (Elza Lima, Tiago Santana, Celso Oliveira, Ed Viggiani, Antônio Augusto Fontes).
- “O Capacete” é fundado pelo artista Helmut Batista no Rio de Janeiro, um organismo para promoção, difusão e produção de arte e pensamento. Inicia suas atividades sob o nome de “Espaço P”, em um apartamento residencial da Rua Paissandu, no Flamengo (Rio de Janeiro). Ainda ali, passa a se chamar “Espaço Purplex”. Em 1999, mudou para “Capacete Projects”. Trabalhou em conjunto com o “AGORA” entre 2000 e 2002.

#### **Arte Internacional**

- “Out of Actions”, Los Angeles.

#### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- Morre o arquiteto Lucio Costa.

#### **Política Nacional**

- Fernando Henrique Cardoso é reeleito presidente.

#### **Política Internacional**

- Acordo de paz na Irlanda do Norte.
- Acordo de paz entre Equador e Peru.
- Decretada a prisão de Augusto Pinochet por crimes contra a humanidade.

## **1999**

### **Arte Nacional**

- “2ª Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL”, Porto Alegre.
- Cildo Meireles expõe no MAM-RJ e MAM-SP.
- Exposição de Jenny Holzer, “Protect me from what I want”, no CCBB-RJ (maio a julho), investimento do centro cultural no gênero da Arte Pública.
- Exposição sobre a obra de Andy Warhol, com acervo da coleção Mugrabi (outubro a dezembro) no CCBB-RJ.
- Inauguração do “Instituto Moreira Salles”, no Rio de Janeiro.
- É inaugurado o “Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura” em Fortaleza.
- É fundado o “Alpendre - Casa de Arte, Pesquisa e Produção”, uma ONG sediada em Fortaleza que atua com a perspectiva de inclusão social a partir de cinco núcleos: teatro e dança, literatura, audiovisual, artes plásticas e fotografia. Conselho consultivo e diretoria: Alexandre Veras, Eduardo Frota, Carlos Augusto Lima, Solon Ribeiro, Beatriz Furtado, Andrea Baradawil, Manoel Ricardo e Luís Carlos Sabadia.
- “AGORA” - agência para promoção, difusão e produção de arte e pensamento é fundado pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum no Rio de Janeiro. Em maio de 2000, é inaugurado o primeiro evento com as exposições de Laura Lima e Raul Mourão, na Fundição Progresso, Rio de Janeiro, para celebrar a inauguração do Espaço AGORA/Capacete, na Rua Joaquim Silva 71, Lapa. O “Agora e Capacete Entretenimentos” convida o grupo multimídia Chelpa Ferro, que apresenta a performance “A garagem do gabinete de Chico”.
- “Atrocidades Maravilhosas”, trabalho coletivo de intervenção urbana, concebido e organizado pelo artista Alexandre Vogler. Durante todo o ano de 1999 e começo de 2000, vinte artistas produziram imagens de sua autoria em serigrafia, numa tiragem de 250 impressões por artista. Em seguida, cada um elegerá um muro ou local de sua preferência para a fixação dos cartazes. Participantes: Alexandre Vogler, Ducha, André Amaral, Guga Ferraz, Felipe Barbosa, Rosana Ricalde, entre outros.
- O Instituto Itaú Cultural inicia seu projeto Rumos Itaú Cultural - Artes Visuais, com o objetivo de realizar um mapeamento nacional da produção emergente. Curador e equipe: Angélica de Moraes, Daniela Bousso, Fernando Cocchiarale, Carla Zaccagnini, Cláudio de La Roque, Dodora Guimarães, Jailton Moreira, João Henrique do Amaral, Marcos Hill, Moacir dos Anjos, Sérgio Vieira Cardoso e Viviane Matesco. Participantes: Eduardo Costa, Enrica Bernardelli, Fabio Carvalho, Franz Manata, Frederico Dalton, Jarbas Lopes, José Patrício, Juliana Morgado, Leila Danziger, Luciana Crepaldi, Marcelo Coutinho, Michel Groisman, Ricardo Ventura e Tiago Rivaldo entre outros;
- Ana Mae Barbosa recebe o Prêmio Internacional Sir Herbert Read, na Austrália, por seu trabalho de pesquisa e divulgação das artes visuais.
- Exposição “Os 90”, realizada no Paço Imperial no Rio de Janeiro, pretendendo realizar um mapeamento da produção dessa década. Curadores: Lauro Cavalcanti, Anna Maria Niemeyer, Claudia Saldanha, Fernando Cocchiarale, Iole de Freitas, Luiz Áquila, Luiz Camilo Osório, Sônia Salzstein, Walter Sebastião. Participantes:

Ernesto Neto, Valeska Soares, Eliane Duarte, Marcos Cardoso, Efrain Almeida, Franz Manata, Guilherme Machado, José Bechara, José Damasceno, Márcia X, Marcos Cardoso, Marepe, Maurício Ruiz, Oriana Duarte, Raul Mourão, Rosana Palazyan, Valeska Soares e Vânia Mignone.

### **Arte Internacional**

- Retrospectiva de Cildo Meireles, New Museum, em Nova York.
- Inauguração da exposição “Le Brésil Baroque”, no Grand Palais em Paris.
- Feira Internacional de Arte Contemporânea, dedicada à Arte latino-americana, em Paris.
- “Claves del Arte Latinoamericana”, obras da coleção Costantini, Madri.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- O Centro Histórico de Diamantina (MG) é considerado Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.
- “Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura”: Construído pelo Governo do Estado do Ceará, o Centro Dragão do Mar funcionou de agosto de 1998 a abril de 1999 em fase experimental, sendo inaugurado oficialmente em 28 de abril de 1999. São 30 mil metros quadrados de área para vivenciar a arte e a cultura, com atrações como o “Memorial da Cultura Cearense”, o “Museu de Arte Contemporânea”, o “Teatro Dragão do Mar”, as salas de cinema do “Espaço Unibanco Dragão do Mar”, o anfiteatro “Sérgio Motta”, auditório e planetário.

### **Política Internacional**

- Criado o Euro, unificação monetária da União Européia.
- Guerra dos Balcãs.
- Iéltsin renuncia à Presidência da Rússia. Vladimir Putin é nomeado presidente.

## **2000**

### **Arte Nacional**

- Comemoração dos 500 anos de descobrimento, protestos em todo o país.
- “Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento”, evento ocupa todos os pavilhões da Fundação Bienal de São Paulo.
- “Imagens Paradoxais - III Mês da Imagem”, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage; lançamento do “Núcleo da Imagem”, coordenado por Adriana Varella, artista e professora de Video Arte e Vídeo Instalação do Núcleo da Imagem do EAV.
- “Mostra Rio-Gravura” ocupa os mais diversos espaços culturais do Rio de Janeiro, com curadoria geral de Ruben Grilo.
- “Interferências Urbanas”, projeto coordenado por Júlio Castro e Roberta Alencastro, em Santa Teresa no Rio de Janeiro com concurso de intervenções artísticas de caráter efêmero no espaço urbano (o projeto teve 3 edições, entre 2000 e 2002). Participantes: João Modé, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, Ducha, Alexandre Vogler, Marcio Ramalho, Jarbas Lopes e Marssares, entre outros.
- “Projeto Zona Instável”: inicia-se nas Cavalariças do Parque Lage no Rio de Janeiro. Participantes da exposição inaugural: Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Alfredo Fontes. No mesmo ano, ocorre a segunda edição do evento, com obras de Ana Tavares, Regina Silveira e Wanda Pimentel. Nelson Félix foi um dos participantes do ano de 2001.
- O “Grupos Ativistas” são coletivos de artistas e organizações independentes que passam a atuar no Brasil, inspirados pelos *situacionistas* dos anos de 1960 e pelos “Mídia Táticas” dos anos de 1990. Já se fazem notar por

sua disseminação nacional e atuação artística em paralelo ao sistema institucional. Alguns coletivos que passam a atuar no Brasil entre 2000 e 2001: “Urucum”, “Invólucro” e “Murucu” (Macapá); “Alpendre”, “B.A.S.E.” e “Transição Listrada” (Fortaleza); “Camelo” e “Valdisney” (Recife); “Entorno” (Brasília); “EmpreZa”, “Grupo Valmet” e “NEPP” (Goiânia); “Grupo” (Belo Horizonte); “Atrocidades Maravilhosas”, “Radial”, “Rés do Chão, “Grupo Ponteseis”, “Agora”, “Capacete”, “Açúcar Invertido”, “Galeria do Poste”, “Interferências Urbanas” (Rio de Janeiro e Niterói); “Núcleo Performático Subterrânea”, “Grupo Los Valderramas”, “Espaço Coringa”, “Fumaça”, “Grupo Formiga”, “After-ratos” (São Paulo); “Torreão”, “Grupo Laranja”, “Flesh Nouveau” e “Perdidos no Espaço” (Porto Alegre).

### **Arte Internacional**

- “Versiones del Sur: Cinco Propuestas en Torno al Arte de America”, Centro de Arte Rainha Sofia, Madri.
- 1ª Bienal Internacional de Arte, Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- “Arte Barroco Brasileiro” e “Solelis Mexicaines”, Petit Palais, Paris.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- O arquiteto Paulo Mendes da Rocha ganha o prêmio “Mies van der Rohe de Arquitetura Latinoamericana 2000” pela restauração, reforma e adaptação do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Pavilhão Brasileiro na Expo 2000, Hannover, Alemanha.

### **Cultura Geral**

- Desenvolvimento do “Projeto Genoma”: primeiro passo para obtenção da seqüência completa do código genético humano.

### **Política Internacional**

- George W. Bush é eleito presidente dos Estados Unidos.

## **2001**

### **Arte Nacional**

- Tem início o projeto “Orlândia”: um grupo de artistas é convidado para ocupar uma casa na Rua Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo, Rio de Janeiro. O projeto surge a partir de proposta original dos artistas Márcia X e Ricardo Ventura, com participação curatorial dos artistas Bob N e, posteriormente, Eliza de Magalhães (também produtora). O projeto teve duas outras edições, em 2002 e em 2003, nas quais os artistas foram convidados a ocupar espaços, apresentar *performances* e fundamentalmente, celebrar o convívio. Participantes: Tunga, Barrio, Chacal, Neno Del Castilho, Adriana Tabalipa, Miguel Pachá, Marcos Chaves, Ducha, Eliza de Magalhães, Márcia X., Ricardo Ventura e Alexandre Vogler, entre outros.

- “*Rio Trajetórias – Ações Transculturais*”: O evento ocorreu em vários pontos do Rio de Janeiro e reuniu, em novembro, mais de 100 artistas de todo o mundo, em locais como a Galeria FUNARTE, MAM-RJ, Parque Lage, Parque das Ruínas, Castelinho do Flamengo, Centro Cultural Hélio Oiticica, Casa da Viúva Lacerda e Galeria Agora-Capacete, ocorrendo também *performances* e intervenções nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Curadora: Cristina Melo. Participantes: Adriana Tabalipa, Adam Nankervis, Alberto Saraiva, Ana Vitória Mussi, Andreas Uhl e Hearther Burnett, Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Bill Allen, Bruno de Carvalho, Cabelo, Simon Lane e Tunga, Cristiana de Melo, David Medalla, Enrica Bernadelli, Fernanda Terra, Foreign Investiment, Francesca Cho, Franklin Cassaro, Franz Manata, Frederico Dalton, Fritz Stolberg, Geórgia Goldfarber, James Moores, Janne Schafer e Kristine Agergaard, Júlio Rodrigues, Katie van Scherpenberg,

Luciano Figueiredo, Marcos Abreu, Mariana Scarambone, Miguel Pachá, Nayia Yakoumaki, Neno del Castilho, Regina de Paula, Ricardo Ventura, Robie Kravitz, Rosa Freitas, Sandie Macrae, Sônia Andrade, Valérie Vivanos, Vanessa Montiel, Vinicius di Souza e Zalinda Cartaxo, entre outros.

- “Panorama da Arte Brasileira”, com curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende, realizado no MAM-SP, enfatizando as práticas artísticas que se realizam em paralelo ao sistema institucional. Segundo o Diretor Técnico do Museu, Ivo Mesquita, “O panorama proposto pela curadoria se apresenta como um mapeamento de espaços alternativos, cooperativas e colaborações entre artistas, organizações e trabalhos surgidos nas comunidades em paralelo à cena institucional – museus, centros culturais, galerias – existentes e ativos em diversas partes do Brasil.” Participantes: Artur Barrio, Paulo Bruscky, Ducha, Marepe, Jarbas Lopes, Linha Imaginária, Camelo e Atrocidades Maravilhosas, entre outros.
- “Setembro-outubro- Além dos Preconceitos: a Experiência dos anos Sessenta”, exposição itinerante, organizada e divulgada pelo “Independent Curators International” (ICI), New York, com curadoria de Milena Kalinovska, contou com obras de artistas de várias partes do mundo, realizada no Paço Imperial/ RJ.

#### **Arte Internacional**

- Inauguração da exposição “Brazil, Body and Soul” no Museu Guggenheim de Nova York.
- “Lisboa Capital do Nada”, evento multidisciplinar ocorrido no bairro de Marvila, em Lisboa.

#### **Política Internacional**

- Atentado terrorista aéreo derruba as torres gêmeas do *World Trade Center* em Nova York, e destrói parte das instalações do Pentágono, em Washington;

## **2002**

#### **Arte Nacional**

- fevereiro-abril: Exposição realizada na Fundação Joaquim Nabuco, no âmbito do programa Rumos Itaú Cultural artes visuais 2001/2003: Sobre(A)ssaltos, com curadoria de Marisa Florido. Belo Horizonte (Minas Gerais).
- maio-junho: Pinturas sobre a Integração Interior/Exterior, L. P. Baravelli, na galeria Nara Roesler, em SP.
- maio-julho: Exposição realizada no Itaú Cultural no âmbito do programa “Rumos Itaú Cultural artes visuais 2001/2003: Vertentes da Produção Contemporânea”. “Arte: Sistemas e Redes”, curadoria de Cristina Freire; “Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário”, com a curadoria de Jailton Moreira; “Entre o Mundo e o Sujeito”, curadoria de Moacir dos Anjos, São Paulo.
- julho, 6 e 7: “Arte de Portas Abertas”, 12ª edição. Ateliês abertos ao público das 11h às 21h, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro.
- “Love’s House”: 13 artistas em curta temporada. Lapa, Rio de Janeiro.
- agosto-setembro: exposição realizada na Fundação Joaquim Nabuco, no âmbito do programa “Rumos Itaú Cultural artes visuais 2001/2003”: poéticas da atitude: o transitório e o precário, com curadoria de Jailton Moreira, Recife-Pernambuco.
- setembro/outubro: Exposição Internacional “Além dos Preconceitos: A Experiência dos anos Sessenta” realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

#### **Política Nacional**

- outubro, 27: Eleito Luiz Inácio Lula da Silva, Presidente do Brasil com 52,7 milhões de votos.

## **2003**

### **Arte Nacional**

- “Arte/ Cidade 4”, com o tema “Zona Leste de São Paulo”, ocorre paralelamente à Bienal de Arte, que tem como tema “Metrópoles”.

## **2004**

### **Arte Nacional**

- janeiro: “Em-trânsito”, evento multidisciplinar promovido pelo Goethe Institute para discutir o tráfego e a mobilidade em Lisboa, Portugal.
- abril, 28 e 29: Palestras de Guy Brett: “Brasil Experimental”, no Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

### **Arte Internacional**

- “Picasso na Oca”: primeira exposição retrospectiva do artista realizado na América Latina. Organizada pela Brasil Connects, aconteceu na Oca, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

### **Arquitetura, Urbanismo e Design**

- outubro: “Archilab” realizado em Órleans, na França, introduz o tema urbano em suas discussões. Curadoria de Bart Lootsma.

## **2005**

### **Arte Internacional**

- “Le Temps d’une Marée”, em Dieppe, na Normandia francesa – percurso de arte contemporânea no porto da cidade.

## **2006**

### **Arte Nacional**

- Museu da República: exposição de Milton Machado: “Homem muito Abrangente” (abril a junho). Texto “Este Corpo é todo Poros” escrito pelo artista.
- outubro-novembro: “27ª Bienal de Arte de São Paulo”, com o tema: “Como viver junto”, sob a curadoria de Lisette Lagnado.

## **2007**

### **Arte Nacional**

- Aquisição da Coleção de Adolpho Leirner (brasileira) pelo Museu de Houston.
- Polêmica em Londres na Tate Gallery sobre a venda/ aquisição de um quadro pintado por Turner, se deveria permanecer no país ou se devia ir para estrangeiro;

---

<sup>i</sup> (\*) Tradução minha.