

CAP

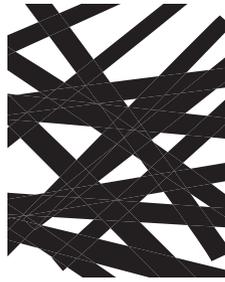
Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Narrativa / Narrative

Vol. 1 / N° 2

Urbancreativity.org



CAP

Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Narrativa / Narrative

Vol. 1 / N° 2

Urbancreativity.org

Narrativa / Narrative

Editorial, Sérgio Vicente

4

Artigos/ Articles**Marcondes, Maria José de Azevedo** - Arte Pública e Modernidade: uma outra narrativa

8

Mariana Costa dos Reis, Helena Elias - Murais urbanos publicitários: uma análise a partir da semiótica social

18

Tânia Cortez - Arte no Espaço Público: circunstância, contingência e direção

30

Letícia Larín - Ensaio sobre o dilema da representação ética da alteridade: Indianismo, Indigenismo e uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira

38

Nara Beatriz Milioli Tutida, João Felipe Reginatto Montemezzo, Juliano Menegaes Ventura

68

Jornal do Itacorubi: Jornal de bairro como tática para proposição artística

Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE
CAP Co - Editor

CAP é uma publicação científica regular de acesso aberto dedicada à Arte Pública — uma área de cruzamento disciplinar, que consubstancia a sua investigação na construção coletiva do espaço público. Narratividade e Memória são os temas dos dois primeiros números dos Cadernos, o intuito destes números é o de refletir sobre práticas e propostas que convoquem o espaço e a esfera pública para as suas realizações. Seja através dos conceitos e noções a elas associadas, seja através das práticas que se suportam no envolvimento de públicos ou comunidades nos seus resultados.

Cada vez mais os agentes artísticos requerem audiências participantes e construtoras de significados para o seu trabalho, no entanto, a permeabilidade do espaço público e a incapacidade de se criarem públicos especializados para a arte pública, põe a nu a inoperância das ferramentas tradicionais de análise para construir uma narrativa suficientemente abrangente sobre o fenómeno. Tem-se substituído o debate sobre a especificidade da obra, tradicionalmente centrada no pensamento, nos métodos e vocabulários do artista, por modos de análise que vão raptar conceitos e campos de atuação fora dos processos tradicionais de produção e legitimação artística. Talvez nos estejamos a esquecer que “as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente ao seu observador; estão ali para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo”, como tutelou Krauss (2001). A arte pública está a re-expandir os limites da sua materialidade e do seu tempo; a ideia da presença da obra é a sua diluição na efemeridade, no tempo dos gestos, da palavra tornada ação num lugar, na objectualização da reivindicação pública.

Os Cadernos tratam a relação que a arte pública estabelece com o nosso tempo, como os seus resultados são transformadores dos modos de produção artística e

que desafios deixam à re-interpretação do legado artístico existente na cidade. Apoiando-nos no programa de Oriol Bohigas (1986), este defendia que era “preciso ampliar o conceito de monumento e [que era] necessário entendê-lo como tudo aquilo que dá significado permanente a uma unidade urbana, desde a escultura que preside e aglutina, até à arquitetura que adota um carácter representativo e, de maneira especial, aquele espaço público que se enche de significações”. No entanto, a intencionalidade da ação artística sobre o espaço público vem consecutivamente legitimando a crítica aos monumentos da velha ordem, questionando os valores subjacentes à sua representatividade. A arte pública é uma ferramenta poderosa na afirmação do direito ao protesto individual e à representação pública das minorias. Mas ao mesmo tempo, a arbitrariedade política que a arte permite, vai deixando um lastro de questões, entre a crise da herança histórica que os monumentos transportam e a crise da identidade social que assola os valores da sua representatividade no espaço público.

Estará a arte, e as suas produções urbanas a perder a capacidade de transcender (Lefebvre: 1974), de nos transportar para um outro lugar? Giedeon (1958) já defendera em nove pontos que escrevera com Sert e Léger em 1943, que, a arte tem “de satisfazer a eterna procura da tradução da força coletiva em símbolos. Os monumentos mais importantes são aqueles que conseguem expressar o sentir e o pensamento desta força coletiva da população”. Vivemos uma época de forte incremento da produção de obras para o espaço público, e sabemos que, esta arte urbana em grande parte da sua demanda, deve a sua materialização à valorização económica e promoção cultural das cidades. Vivemos na direção da não-monumentalização (Giedion, 1944), não é por acaso que este defendia que a monumentalidade se afirma pela intemporalidade na sua dimensão pública,

um estado que só se atinge quando num determinado momento histórico se atinge uma harmonização entre a razão social e o pensamento das suas elites. Procuramos nos Cadernos debater as relações entre o poder dado à arte e o poder da arte na transformação da sociedade pelos cidadãos.

Nas periferias surgem novas centralidades urbanas que trazem consigo um campo de ação artístico que, embora de grande vitalidade transformadora, não encontra eco nas grandes estruturas de legitimação e divulgação da arte. Importa analisar estes contextos e as formas que lhe dão sentido e antecipar o debate das principais questões relacionadas com a ética do artista e a responsabilidade coletiva na administração pública do território.

Nos Cadernos procuramos explorar, através de múltiplas perspetivas, as questões fundamentais da arte pública, bem como as repercussões que tais questões e problemáticas têm na valorização das práticas urbanas, como aposta na melhoria das condições da habitabilidade social e cultural nas cidades.

Assumimos a publicação como um espaço plural, fruto do cruzamento entre a disciplina artística, humanista e científica que, na sua heterogeneidade, permite a integração e interação de diferentes tipos de saber e conhecimento.

O conjunto de Artistas e investigadores que colaboraram nestes números contribuíram para o debate sobre as práticas artísticas contemporâneas, que tomam a arte pública como fulcro, e constituem-se os seus artigos como uma análise crítica e multidisciplinar, a fim de reunir um pensamento crítico que procura repensar o campo da arte num mundo globalizado, apontando sentidos para a reconstrução de identidades, abrindo hipóteses à re-comemoração, a re-memorização e a re-valorização da produção artística no espaço urbano, facilitando a emergência de obras com reflexos na radical mudança da realidade comum. Estes dois números são pontos de partida essenciais para o melhor entendimento do Estado da Arte da Arte Pública.

Bohigas, O. (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, p. 103.

Giedion, S. (1944). *The need for a new monumentality*. New Architecture and City Planning. (coord. Paul Zucker). Nueva York: Hubner, p. 549-568.

Giedion, S. (1958). *Architecture You and Me: A Diary of a Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 48-51.

“They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force-the people”

Krauss, R. (2001). *Caminhos da escultura moderna* (1a ed). São Paulo: Martins Fontes. P. 03.

Lefebvre, H. ([1974] 1991). *O direito à cidade*. São Paulo, Editora Moraes.

Scientific Committee

Alessandra Mello Paiva – UFSB – Salvador da Baia (BR)
Alessandra Oliveira Araujo - UF – Fortaleza (BR)
Cesar Floriano dos Santos – UFSC – Santa Catarina (BR)
Carolina Vanegas Carrasco - TAREA IIPC - IDAES / UNSAM - (COL)
Cristina Pratas Cruzeiro– FCSH / UNL / IHA – Lisboa (PT)
David da Costa Aguiar de Souza – IFRJ - Rio de Janeiro (BR)
Fernando Quintas – FBAUL/ VICARTE – Lisboa (PT)
Gerbert Verheij - CIEBA – Lisboa (PT)
Helena Elias – FBAUL /VICARTE – Lisboa (PT)
Hely Geraldo Costa Junior – UESRJ - Rio de Janeiro (BR)
Ilaria Hoppe, Institut for Art and Visual History, Katholische Privat-Universität Linz, (AUS)
Jose Francisco Alves – Atelier Livre – Porto Alegre (BR)
José Pedro Regatão - IPL/ CIEBA – Leiria (PT)
Jeferson Camargo Taborda – UFMS – Mato Grosso do Sul (BR)
Mário Ramiro - CAP / ECA / USP – São Paulo (BR)
Marta Traquino – FLUL/ CEC – Lisboa (PT)
Sepideh Karami KTH – Stockholm (SW)
Sergio Vicente – FBAUL/ CIEBA – Lisboa (PT)
Sofia Ponte - FBAUP/ ID+ (PT)
Teresa Espantoso Rodríguez, Universidad de Buenos Aires, (ARG)
Thiago Moreira Corrêa – USP / FMU – São Paulo (BR)
Vera Pallamin - FAU/USP – São Paulo (BR)

Editor - Pedro Soares Neves - Executive Director AP2/ Urbancreativity
Co - Editor - Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE

Contact and information

info@urbancreativity.org
Urbancreativity.org

Arte Pública e Modernidade: uma outra narrativa

Marcondes, Maria José de Azevedo

Departamento de Artes Plásticas

Instituto de Artes

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

Rua Elis Regina, 50 – Cidade Universitária

Campinas, Brasil - CEP: 13083-854

Email: m.marcondesth@iar.unicamp.br

Resumo

O artigo analisa obras de arte pública realizadas e implantadas nas décadas de 30 a 50 do século XX, em cidades latino-americanas - São Paulo, México e Buenos Aires; as quais se constituem em obras artísticas emblemáticas da instauração da modernidade nas citadas cidades. Tratam-se das esculturas – “Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret (implantação - 1953), “Torres de Satélite”, de Luis Barragán e Mathias Goeritz (implantação - 1958) e “Obelisco”, de Alberto Prebisch (implantação - 1936); obras artísticas inscritas e protegidas como patrimônio cultural em diferentes esferas institucionais. O artigo apresenta as referências estéticas e o contexto histórico - social das citadas obras e discute as narrativas contemporâneas acerca dessas obras na perspectiva de uma nova escrita da historiografia das artes visuais. A análise incorpora fundamentalmente o referencial teórico que podemos denominar “modernidade revisada”, circunscrevendo – o com os aportes dos conceitos de transferência cultural e circularidade cultural; os quais buscam a integração de saberes das culturas tradicionais e vernaculares com a erudita. Conclui-se que as obras dos artistas e arquitetos Victor Brecheret, de Luis Barragán, de Mathias Goeritz e de Alberto Prebisch apontam diferentes narrativas na contemporaneidade, embora, essas três obras foram consideradas na historiografia como instauradoras da modernidade nas respectivas cidades.

Palavras – Chave: *Arte Pública, Modernidade, Decolonial, Vernacular*

The article analyzes works of public art created and implanted in the decades of 30 to 50 of century XX, in the Latin American cities - São Paulo, Mexico, and Buenos Aires; which constitute emblematic artistic works of the instauration of the modernity in the mentioned cities. These are the sculptures - “Monument to the Flags,” by Victor Brecheret (implantation -1953), “Torres de Satelite” by Luis Barragán and Mathias Goeritz (implantation - 1958) and Alberto Prebisch’s “Obelisco” (implantation - 1936) ; artistic works inscribed and protected as cultural patrimony in different institutional spheres. The article presents the aesthetic references and the historical - social context of the mentioned works and discusses the contemporary narratives about these works in the perspective of new writing of the historiography of the visual arts. The analysis incorporates the theoretical reference that we can call “revised modernity,” circumscribing it with the contributions of the concepts of cultural transference and cultural circularity; which seek the integration of knowledge of traditional and vernacular cultures with the erudite. The objective is also to discuss the complexity of the notions - modernity and coloniality - through visual and symbolic readings, erased or alive, according to an analysis carried out in a decolonial perspective of culture. It is concluded that the works of the artists and architects Victor Brecheret, Luis Barragán, Mathias Goeritz, and Alberto Prebisch point out different narratives in contemporary times, although these three works were considered in historiography as establishing modernity in the respective cities.

1 - Introdução

Este artigo tem por objetivo principal a análise de obras artísticas públicas urbanas nas cidades de São Paulo, México e Buenos Aires, as quais contaram como princípio instaurador o tema da celebração de eventos históricos comemorativos - no caso das cidades de Buenos Aires e São Paulo - e, para a implantação da escultura Torres de Satélite o princípio foi o de traduzir uma cidade moderna, em um novo vetor de expansão urbano e sócio - cultural, em contraposição aos territórios marcados por períodos de colonização na região metropolitana da cidade de México.

No texto buscamos analisar essas obras artísticas no âmbito do pensamento contemporâneo que incorpora o referencial teórico que podemos denominar “modernidade revisada”, circunscrevendo – o em um quadro teórico de nova escrita da história cultural, com os aportes dos conceitos de transferência cultural e circularidade cultural, conceitos desenvolvidos, por autores como Peter Burke (1995) com os quais dialogaremos com o tema da migração de artistas, arquitetos e paisagistas entre os dois lados do Atlântico e na integração de saberes das culturas tradicionais e vernaculares com a erudita, o que podemos evidenciar criticamente nas citadas obras.

Objetiva-se, também, discutir a complexidade das noções - modernidade e colonidade, através de leituras visuais e simbólicas, apagadas ou vivas; conforme análise realizada em uma perspectiva decolonial da cultura. Neste sentido, busca-se ampliar a abordagem crítica dessas esculturas, superando as narrativas colonizadoras eurocentristas existentes de forma contínua e estrutural - mesmo após os processos de independência política – e, interpretando elementos pré-coloniais remanescentes.

O conceito de “colonialidade” é utilizado neste artigo segundo a definição do autor Aníbal Quijano., o qual interpretou o complexo cultural - “modernidade e racionalidade europeia” - enquanto um paradigma que tornou possível omitir a referência ao outro, fora do contexto europeu; tornando invisível a ordem colonial como totalidade excluída do campo hegemônico (Quijano, 1992).

No âmbito das referências teóricas do grupo latino-americano “Modernidade/Colonidade” destacamos,

também, as teses do “decolonialismo”, tal como proposto pelo autor Walter D. Mignolo, autor que considera:

“A configuração da modernidade na Europa e da colonialidade no resto do mundo (com exceções, por certo, como é o caso da Irlanda), foi a imagem hegemônica sustentada na colonialidade do poder que torna difícil pensar que não pode haver modernidade sem colonialidade; que é constitutiva da modernidade, e não derivativa. O imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes escutadas ou apagadas, de memórias compactas ou fraturadas, de histórias contadas de um só lado, que suprimiram outras memórias, e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a duplicidade de consciência que a consciência colonial gera”. (Mignolo, 2005 ,pp.75-76, tradução nossa).¹

O pensamento de Serge Gruzinski , historiador francês , também contribuiu na leitura das obras - “Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, “Torres de Satélite”, de Luis Barragán e Mathias Goeritz e “Obelisco”, de Alberto Prebisch – através da análise das imagens e da escrita como instrumentos de dominação ou de resistência (GRUZINSKI, 1992).

Cabe também acrescentar que a construção de distintas narrativas dessas obras, certamente, é possível pelo conceito de “lugares da memória” de Pierre Nora, segundo o qual “(..) há tantas memórias, quantos grupos existem; que ela é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada (..)” (Nora, 1997, 75).

O projeto da escultura pública “ Obelisco” – a estrutura abstrata e geométrica projetada por Alberto Prebisch, em Buenos Aires, para comemorar o Quarto Centenário da cidade - e os projetos de requalificação paisagística da Plaza de la República, por sua monumentalidade e espacialidade tornaram –se símbolos da modernidade argentina e inscrevem-se no imaginário urbano com essa perspectiva cultural.

Alberto Prebisch atuou como intermediário entre uma cultura europeia e cultura latino-americana, tendo permanecido um período em Paris em contato com as vanguardas transitando entre pintores, arquitetos e escritores, na década de vinte. Posteriormente, realizou viagens para a capital americana (Washington), portanto,

o tema das migrações na obra deste artista e arquiteto, a circulação de ideias, de obras e exposições perpassam sua formação e atuação no modernismo, questão e estratégia metodológica que utilizaremos na análise desta obra.

A obra pública “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret (implantação -1953), foi proposta pelo escultor em 1936, remontando o tema dessa escultura ao encontro de Brecheret com o chamado grupo dos modernistas na década de 20 e concluído a implantação do projeto, somente em 1953, no período das comemorações do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. O tema da escultura – homenagem aos bandeirantes – foi sugerido à Brecheret pelo escritor modernista Menotti del Picchia, na década de 20 sugerindo uma homenagem ao “povo paulista” no centenário da Independência (1922).

Existe uma grande fortuna crítica sobre a obra de Brecheret, especialmente, sobre a escultura “Monumento às Bandeiras”. Entretanto, nosso propósito neste artigo é o focar essa obra na perspectiva dos estudos “decoloniais”, como tem sido proposto por Mignolo (2005), face à presença do tema do indigenismo na obra desse artista.

A escultura “Torres de Satélite” projeto de Luis Barrágan e Mathias Goeritz, implantada em Naucalpan, México, em 1958, “representa um emblema do progresso e uma celebração da vitalidade de uma capital em expansão. Urbanisticamente, as torres definiram o novo desenvolvimento para o vetor noroeste da região e tornaram-se o símbolo da metrópole moderna”, como expõe Fernanda Canales (2015).

Os deslocamentos do historiador e crítico de arte alemão Mathias Goeritz por diversos países da Europa, África e América Latina até erradicar-se na cidade do México delimitaram o contexto da obra de Goeritz muito distintos do conceito de modernidade e modernismo de caráter universal, contemplando outras leituras e narrativas na contemporaneidade. O arquiteto Luis Barragán igualmente realizará uma obra com diferentes matizes do modernismo de caráter universal. Neste sentido que apontamos na análise outras narrativas para a inserção da obra pública “Torres de Satélite” na contemporaneidade.

A proposta da escultura pública “Obelisco” foi uma iniciativa da municipalidade direcionada ao arquiteto e crítico de arte e arquitetura Alberto Prebisch para marcar as comemorações da fundação da cidade de Buenos Aires. Conforme exposto anteriormente, o arquiteto Prebisch atuou como intermediário entre uma cultura europeia e cultura latino-americana, transitando entre pintores, arquitetos e escritores na década de 20 do século XX.

Prebisch é considerado o precursor da arquitetura moderna na Argentina, com uma obra amplamente documentada, expressando-se, como crítico de arte e arquitetura em diversos artigos nas Revistas vanguardistas “Sur” e “Martin Fierro”, nesta última publicação integrou o corpo editorial. A autora Novick, (1998) divide a obra de Prebisch em quatro fases (entre as décadas de 20 a 60), destacando-se nos anos 30 seu direcionamento compositivo geométrico, no qual destacam-se o projeto do Obelisco – a estrutura abstrata e geométrica que projetou para comemorar o Quarto Centenário da cidade do Buenos Aires - e os projetos de requalificação paisagística da Plaza de la República. De acordo com a autora Alícia Novick, “Mas globalmente, se buscava um novo centro para a refundação da cidade, ainda que, em realidade o Obelisco era um entre outros empreendimentos imaginados para festejar o aniversário da fundação” (Novick, 1998, tradução nossa)

A obra foi implantada no centro da Plaza de la República, a partir da qual irradiavam eixos viários no âmbito de um amplo programa de políticas urbanas para as comemorações do IV Centenário da cidade de Buenos Aires. O Obelisco trata-se de uma estrutura oca de concreto armado revestida de pedras brancas calcárias originárias da região de Córdoba, Argentina, com altura de 67,50 metros, largura de 7 metros na sua base e 3,5 metros na parte superior, centrada na Plaza de la Republica.

A narrativa construída no período, entretanto é paradoxal. A obra de arte pública foi inserida no contexto da modernidade, no destino desta obra para uma cidade – Buenos Aires – moderna, através da inserção no contexto e no imaginário urbano de uma forma pura, não figurativa. Cabe destacar o contato de Prebisch, assinalado anteriormente, com as vanguardas europeias e no seu retorno a Buenos Aires com o ambiente cultural

formado por um denso circuito hegemônico com artistas e escritores, entre outros em torno da instauração da modernidade na capital portenha, cuja expressão pode ser visualizada nas publicações da Revista Sur da década de 30, editada por Vitoria Ocampo: Abstração, verdade, pureza - são os adjetivos que empregam os defensores desta obra, enquanto, portadores das premissas da verdade do “movimento moderno”, conforme Novick (1998), mesmo considerando o revestimento da escultura com calcário distante do concreto em seu estado bruto e aparente.

O Obelisco, entretanto, resultou em uma obra monumental, assemelhando-se aos espaços barrocos. O arquiteto Fabio Gremontieri (1998) considera que a viagem de Prebisch aos Estados Unidos certamente deixou ressonâncias nas suas obras, pois para esse arquiteto a resolução formal da escultura Obelisco contém influências da viagem ao citado país, realizada em 1933. De fato, podemos tributar nos seus deslocamentos e traduções de obras visitadas neste país aspectos formais e estéticos, a exemplo do espaço público projetado pelo arquiteto e engenheiro civil francês Charles L’Enfant, no início do século XIX no “Mall” de Washington com a escultura projetada pelo arquiteto Robert Mills posteriormente.

A instauração de uma Buenos Aires moderna na década de 30 do século XX buscou contrapor-se ao período compreendido entre o final do século XIX até a década de 20, no qual se buscou na formação cultural da Argentina uma “identidade nacional” nas artes e na cultura de um modo geral. Rodrigo Viñuales (2002) pesquisou a importância do tema do indigenismo e das culturas tradicionais na história da arte argentina no período supramencionado, concluindo que houve um declive das artes tradicionais nos anos 20 (século XX). Esse autor atribui o declínio do indigenismo nas artes visuais em várias regiões do país, sobretudo, em Buenos Aires “com a irrupção na Argentina das correntes puristas vindas desde a Europa, a ação de notáveis críticos como o arquiteto Alberto Prebisch, ácido detrator da ornamentação e do próprio esgotamento de fórmulas do indigenismo, o movimento foi perdendo terreno de forma paulatina, em torno de 1930 (Viñuales, 2002, p. 5).

Em textos mais recentes encontramos análises que buscam dar conta da diversidade de manifestações da

arte na Argentina, como o autor Pablo Fasce (2018) o qual contesta a polarização em narrativas sobre a arte argentina do século XX entre as experiências e linguagens formais das vanguardas modernas europeias e outra ligada a tradição e de caráter atrasado. Para Fasce:

“As investigações relativizaram aquela polaridade e assinalaram que as obras artísticas vinculadas ao nativo formaram parte de programas mais amplos de modernização da cultura local. Dentro deste vasto campo de problemas, me interessa definir e descobrir os matizes de um dos núcleos temáticos mais importantes da época: os imaginários estéticos sobre o noroeste argentino.” (Fasce, 2018).

3 - Monumento às Bandeiras: modernidade e o pensamento decolonial

A implantação do projeto da obra pública “Monumento às Bandeiras” do escultor Victor Brecheret teve um longo percurso, desde a elaboração da maquete e esboços iniciais com a proposta gestada no âmbito do movimento modernista, para a Semana de Arte Moderna, em 1922 - ano de celebração do I Centenário da Independência do Brasil - até a sua implantação em 1953, no âmbito das comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo.

A proposta inicial foi resultante de seu encontro com o Grupo Modernista da Semana de 22 constituído pelo escritores e críticos Oswald de Andrade, Mario de Andrade, as artistas plásticas Tarsila do Amaral e Anta Mafalti, entre outros. A sugestão para a criação de uma escultura destinada a homenagear os bandeirantes paulistas partiu do escritor Menotti del Picchia, de acordo com os estudos realizados no Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat, 1986) e na bibliografia referencial deste artigo (Peccinni, 2004, 2012).

As obras iniciaram-se em 1936, com a indicação do espaço para a implantação do monumento. Em 1937, sua base foi preparada em laje de concreto róseo e, os serviços de cantaria, em granito gris, em um espaço urbano constituído por muitas áreas e equipamentos públicos, gerando generosos espaços verdes livres e o

próprio parque do Ibirapuera ao lado, somado ao plano de avenidas executado no entorno na época; circunstâncias essas que conferiram grande visibilidade e visualidade da obra no contexto urbano.

O processo para a implantação foi longo, vários fatores colaboraram para o atraso das obras, tais como a redução das verbas durante a Segunda Guerra Mundial e o posterior desinteresse do governo do Estado, face às sucessivas mudanças na gestão pública. Posteriormente, o Governo do Estado de São Paulo transferiu para à esfera da municipalidade a responsabilidade da conclusão do monumento (1943), que foi inaugurado em 25/1/53, data da fundação da cidade; porém um ano antes das celebrações do IV Centenário e, em 1986, foi inscrito na listagem dos bens patrimoniais de São Paulo (Condephaat, 1984).

A escultura trata-se de uma obra em um bloco compacto esculpido em granito, com a temática em homenagem à saga dos bandeirantes, com cerca de 11m de altura total por 8,40m de largura e 43,80m de profundidade, a obra está posicionada no eixo sudeste - noroeste, no sentido de entrada das bandeiras sertanistas em busca de terras no interior. São retratadas figuras como as etnias branca (português), índios, negros e de ascendência branca e indígena (mamelucos) empurrando uma canoa para as expedições fluviais.

Ao redor do pedestal, há várias inscrições no granito. Na face frontal do pedestal, um mapa do Brasil mostra os percursos que os bandeirantes realizaram pelo interior do país e o nome dos principais bandeirantes, desenhado por Affonso de E. Taunay. Na face lateral esquerda do pedestal, outra placa em granito polido traz a inscrição um texto do poeta Cassiano Ricardo e na base de Guilherme de Almeida, contendo as frases: “Glória aos heróis que traçaram o nosso destino na geografia do mundo livre, sem eles o Brasil não seria grande como é”. Na face lateral direita da base da escultura, lê-se: Brandiram achas e empurraram quilhas vergando a vertical de Tordesilhas (do escritor Guilherme de Almeida), segundo documentos do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo (Condephaat, 1984).

Victor Brecheret constituiu-se em importante precursor da Semana de Arte Moderna de 22 no campo das artes visuais na escultura, assim como Anita Malfatti na pintura. Em sua

formação artística na Itália teve o contato e aprendizado com as bases clássicas da escultura greco-romana e dos escultores modernos até seu retorno ao Brasil. Para a crítica de arte Piccinini (2012) os modernistas Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros “foram atraídos pelas obras monumentais de forte e dramática expressão, os jovens futuristas converteram Brecheret em elemento polarizador das inquietações e anseios dos inconformados com o gosto generalizado pelo estilo fin de siècle. Comparada com a mesmice do meio, a obra de Brecheret foi considerada nova, moderna e arrojada” (Piccinini, 2012).

A crítica de arte Piccinini considera que:

“O sentimento nativista dos modernistas, no contexto dos festejos do Centenário da Independência, teve em Brecheret uma resposta pontual: o projeto do Monumento às Bandeiras. Inspirado pelos relatos dos jovens sobre a saga dos bandeirantes e a expansão territorial do país, Brecheret somou-se ao espírito exaltado de nacionalidade que o atraía na escultura de alegorias patrióticas de Mestrovic e pensou o Monumento às Bandeiras como o altar da nacionalidade. Ali, a exaltação dos formadores da nação e do território se faria com violenta expressividade e uso de alegorias – gênio da nacionalidade, vitória, insídias no sertão, acompanhando o cortejo dos bandeirantes” (Piccinini, 2012).

A nosso ver a análise do Monumento às Bandeiras deve ser contextualizada no debate sobre a atualização das artes com as expressões estéticas internacionais e a busca de uma identidade nacional, na perspectiva elaborada pelos artistas e escritores modernistas (Marcondes, 2005).

A obra “Monumento às Bandeiras” foi inserida em distintos contextos culturais, portadora, assim, de diferentes narrativas e análises discursivas durante esses 30 anos percorridos desde a proposta à sua implantação. Assim como, temos distintos contextos sócio culturais nos 70 anos que transcorreram desde a implantação dessa obra de arte pública na cidade de São Paulo até o presente; destacando-se os questionamentos oriundos do pensamento antropológico do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2012, 2017) e um ativismo

artístico-político que tem permeado parte da produção nas artes visuais e em mostras e exposições curatoriais neste campo artístico, cujo tema da escultura – homenagem às entradas e bandeiras no território de São Paulo e Minas Gerais, Brasil – são traduzidos para os grupos sociais supramencionados como agenciadores do desmantelamento e da destruição da cultura indígena.

O ato simbólico de recobrir com tecido da cor vermelha o Monumento às Bandeiras, realizado durante a manifestação organizada pela Comissão Guarani Yvyrupa (São Paulo/SP, outubro de 2013), expressa claramente essa posição:

“Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. (...). Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público. Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho (..) Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. (Tupã, 2013).

4- Monumento Torres de Satélite: modernidade e culturas tradicionais

A escultura “Torres de Satélite” projeto de Luis Barragán e do escultor Mathias Goeritz, e colaboração do urbanista Mario Pani, implantada em Naucalpan, região metropolitana da cidade do México, em 1958, constituiu-se em cinco torres de concreto, de plantas triangulares de diferentes cores e alturas entre 30 a 50 metros (a mais alta tem 52 metros), posicionada em uma praça com

a superfície inclinada, localizada estrategicamente no centro de um sistema viário estrutural. O resultado são cinco volumes cegos de cores distintas que proporcionam grande visibilidade e visualidade em movimento.

Foi projetada por Luis Barragán e Mathias Goeritz (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014) com o objetivo de se constituir em marco referencial para um grande empreendimento residencial projetado pelo arquiteto Mario Pani na região; um símbolo e emblema da modernidade no México na década de 50. Luis Barragán convidou o artista Mathias Goeritz para a elaboração do projeto tendo como partido implantar um monumento escultórico que fosse contemplado a distância e em movimento.

A narrativa dessa obra, no período de sua implantação estava claramente vinculada a ideia de instaurar a modernidade na cidade do México, neste novo vetor de expansão urbana, através da arquitetura e da arte pública. Torres de Satélite é considerada a maior escultura pública urbana do mundo.

A escultura “Torres de Satélite” “representou um emblema do progresso e uma celebração da vitalidade de uma capital em expansão. As torres definiram o novo desenvolvimento para o noroeste e tornaram-se o símbolo da metrópole moderna, conforme exposição de Fernanda Canales (2015). Compreender as narrativas desta obra de arte pública e seu engendramento como lugar de memória - foi encaminhado um dossiê para a Unesco – World Heritage Centre, para ser incluída na Listagens do Patrimônio Mundial- é necessário analisar a formação de Goeritz e Barragán em seus deslocamentos e migrações culturais, para a compreensão da dimensão estética- fenomenológica do monumento “Torres de Satélite” que ultrapassa os objetivos empresariais inicialmente propostos.

A formação profissional de Goeritz e Barragán foi feita através de deslocamentos em distintos territórios e culturas, aglutinando matizes do modernismo, não reproduzindo o Modernismo de carácter universal. Os deslocamentos do arquiteto e artista alemão Mathias Goeritz por diversos países da Europa, África e América Latina até fixar-se na cidade do México delimitaram o contexto de sua obra; contemplando uma estética muito distinta do conceito de modernidade e modernismo de

caráter universal, inserindo outras leituras e narrativas na contemporaneidade entre o moderno e o primitivo vinculado às culturas tradicionais não ocidentais, sobretudo da África. Por outro lado, exerceu o papel de difusor do programa da Bauhaus no México articulado às suas preocupações com as tradições vernaculares, através de sua contínua atividade de professor - no Taller de Educacion Visual, Guadalajara, na direção do Taller de Educaciónn Visual da Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, na cidade do México e na criação do curso de Artes Plásticas na Universidad Iberoamericana.e das inúmeras colaborações com renomados arquitetos mexicanos.

Assim, analisar o trabalho de Goeritz significa compreender as transferências culturais de culturas tradicionais com a sua formação moderna em história da arte e arqueologia na Alemanha, o contato com práticas e o pensamento crítico da Bauhaus de Weimar e suas inúmeras viagens e deslocamentos. Goeritz nasceu em 1915 em Danzig (fronteira entre a Polônia e Alemanha) e viveu em Berlim, onde permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial (1941), recepcionando as correntes estéticas do modernismo. Da Alemanha esse artista foi para a África (Marrocos), lugar onde exerceu diversas atividades no campo das artes. Após essa permanência neste país foi para a Espanha (1945- 1949) onde trabalhou com diversas artistas em Granada e Santillana del Mar, cidade onde fundou a Escuela de Altamira (pintura), depois residiu em Madri, onde foi nomeado membro da Academia de Artes da Espanha, instituição na qual buscou fomentar a arte abstrata.

O artista chegou no México em 1949 permanecendo até o final da vida, inicialmente na cidade de Guadalajara, onde foi recepcionado como professor na Escola de Arquitetura e, depois na cidade do México. Atuou como professor e colaborou com os principais arquitetos do México como Mario Pani, Ricardo Legorreta, Luis Barragán e sua obra contempla dos conceitos do modernismo da Escola Bauhaus de Weimer ao acervo de culturas tradicionais, sobretudo da África (Marrocos), Espanha (Granada, Santillana del Mar, Madrid) e do México (1949-1990).

A autora Lily Kassner (2007) analisou sua formação nos anos berlinenses e nos projetos desenvolvidos no México no campo da escultura e da arquitetura, em artigo que apresenta uma entrevista de Goeritz sobre a visita às

pirâmides de Teotihuacán, onde vislumbramos o contato desse artista com a escala monumental que irá marcar seus trabalhos no México. Essa entrevista estabelece os vínculos na escultura Torres de Satélite entre a abstração geométrica moderna e a monumentalidade da cultura pré-colombiana.

O arquiteto Luis Barragán igualmente realizará uma obra com diferentes matizes do modernismo de caráter universal. A propósito o autor Frampton (1980), em sua clássica obra da historiografia da arquitetura moderna, considera que o fenômeno da universalização se constitui em uma destruição das culturas tradicionais e, em destaque do “núcleo de grandes civilizações e grandes culturas” e propôs o termo “regionalismo crítico”, o qual irá “identificar as escolas regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir (...) sobre uma forma de independência cultural, econômica e política” (1980), na qual insere a obra de Luis Barragán.

Na obra arquitetônica, paisagística e artística de Luís Barragán temos o distanciamento deste arquiteto da sintaxe do Estilo Internacional e, ao mesmo tempo, seu comprometimento com a arte abstrata geométrica e as culturas tradicionais. A utilização de cores fortes em suas obras, no qual podemos destacar as cores utilizadas na obra “Torres de Satélite” remetem aos pigmentos das civilizações pré-colombianas, sobretudo a cultura maia, entre outros elementos.

5- Conclusões

Na análise das obras de arte pública Obelisco, Monumento às Bandeiras e Torres de Satélite concluímos que foram gestadas e instauraram um imaginário urbano enquanto “lugares da memória” vinculadas a um ideário da cidade moderna. Entretanto, ao utilizar um referencial teórico contemporâneo a partir de estratégias metodológicas e fundamentos críticos do pensamento pós-colonial, elaborado na última década do século XX, temos outras narrativas dessas obras.

A implantação do Obelisco buscou a afirmação de uma Buenos Aires moderna na década de 30 do século XX, contrapondo-se ao período compreendido entre o final do século XIX até a década de 20, no qual se buscou na formação cultural da Argentina uma identidade nacional nas artes e na cultura de um modo geral.

Entretanto, a escultura projetada por Alberto Prebisch resultou em alguns paradoxos ao impor a forma abstrata geométrica negando a forma figurativa e a tradição de valores rememorativos inerentes ao monumento, conforme definição de Riegl, (2014). Por outro lado, sua estrutura de concreto revestida se contrapôs aos obeliscos tradicionais e monolíticos e as premissas de verdade do “Movimento Moderno”, conforme apontou apropriadamente Novik (1998) e, por outro lado a escala grandiloquente do monumento remeteu aos monumentos e espaços do barroco.

Em artigos mais recentes encontramos análises que buscam dar conta da diversidade de manifestações da arte neste país, contestando a polarização em narrativas sobre a arte argentina do século XX entre as experiências e linguagens formais das vanguardas modernas europeias e outra ligada a tradição e de caráter atrasado. (Fasce, 2018).

O Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret, obra que o artista dedicou a maior parte de sua vida, contemplou soluções plásticas arrojadas. A temática da saga dos bandeirantes no território foi forjada no bojo do movimento modernista – o qual deve ser contextualizado no debate sobre a atualização das artes no Brasil com as expressões estéticas internacionais, sobretudo, em Paris e a busca de uma identidade, na perspectiva elaborada pelos artistas e escritores modernistas.

A narrativa desta obra de arte pública entre a inovação formal e a busca de raízes culturais nacionais dos modernistas da década de 20 será capitaneada com o desígnio da cidade moderna nas comemorações do IV Centenário da cidade. Entretanto, hoje explícita de forma eloquente o pensamento decolonial desenvolvido por autores como Mignolo (2015), segundo a qual a imagem da homenagem aos bandeirantes coloca de forma veemente que não há modernidade sem colonialidade, neste caso – os povos ameríndios.

A análise da obra de arte pública “Torres de Satélite” contempla outras narrativas para a inserção desta obra de arte pública na contemporaneidade, distintas das obras analisadas anteriormente. Mathias Goeritz e Luis Barragán estabelecem os vínculos na escultura “Torres de Satélite” entre a abstração geométrica moderna e elementos da cultura pré-colombiana. A partir de um

posicionamento historiográfico recente tem sido possível dar visibilidade à história ameríndia e questionar discursos de matriz eurocêntrica.

As obras analisadas constituem-se em patrimônios culturais inscritos em diferentes níveis de proteção e mesmo de forma paradoxal romperam com paradigmas estéticos e culturais em determinado contexto histórico. Esses patrimônios culturais resultam do trabalho humano de centenas de trabalhadores. A nosso ver eles, também são tributários dos valores culturais juntamente com os artistas. Trata-se de construir novas abordagens dessas obras na contemporaneidade e buscar formas de resgate de dívidas históricas com as etnias indígenas e afro-americanas.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Referências Bibliográficas

- Burke, P., 1995. Cultura Popular na Idade Moderna, Companhia das Letras, São Paulo.
- Canales, F.,2015. A Arquitetura Mexicana do Século XX em seis projetos- do Museu Rivera à Cidade Universitária. *Jornal El Pais – Brasil*, consultado em 20/01/2019,URL: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/09/album>
- Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de São Paulo,1984. Processo de Tombamento 23074 / 1984, consultado em 21/01/2019, URL: <http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/monumento-as-bandeiras>
- Fasce, P., 2018. El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX », *Revue Artelogie* [En línea], 12 .URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- Frampton ,K., 1997. História Crítica da Arquitetura Moderna, Editora Martins Fontes, São Paulo.

Frampton, K., 2006. Perspectivas para um Regionalismo Crítico, in: Nesbitt, K. (Eds), Uma Nova Agenda para a Arquitetura, Cosac&Naify Edições, São Paulo, pp. 503-519.

Grementieri, F., 1994. Alberto Prebisch. La Declaración de la Modernidad, in: Revista de Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, Editora Ariel, Buenos Aires, 3, 20-26.

Kassner, L., 1998. Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

., 1992. Painting the conquest: the Mexican Indians and the European Renaissance. Paris: Flammarion.

Gruzinski, S., 2003 A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI a XVIII. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

Kassner, L., 2007. Mathias Goeritz en la arquitectura, in Bitácora Arquitectura, Editora UNAM, México, 16 ,1-11, URL: <http://revistas.unam.mx/index.php/bitacora>.

Marcondes, M. J.A., 2015. A Modernism in Latin America: the construction of aesthetic repertoire, in: Leal, Joana.C; Maia, Maria H.; Torras, Begoña F (eds.) Southern Modernisms: from A to Z and back again. 1 ed. CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP IHA | Instituto de História da Arte da FCSH-UN, Porto, pp. 161-180.

Mignolo, W. D. , 2003. História Locais /Projetos Globais: colonidade, saberes subalternos e pensamento limiar, Editora Humanitas, Belo Horizonte.

Mignolo, W. D., 2005. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade, in: LANDER, Edgardo (Ed.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLASCO, Buenos Aires, pp. 75-76. (Colección Sur Sur).

Moura, I. B., 2010. A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo.

Museo de Arte Nacional. Centro de Arte Reina Sofia, 2014. Mathias Goeritz and the invención of emocional

architecture, in: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri. URL: disponível em <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mathias-goeritz>, consultado em 05/01/2019

Noelle, L., 2004. Luis Barragán: búsqueda y creatividad, Editora UNAM (Coordinación de Humanidades, México.

NORA, P., 1984. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux, In : Nora, Pierre (Ed.), Les lieux de mémoire, I. La République, Paris : Gallimard, p. 16-27

Novick, A., 1997. Alberto Prebisch –La vanguardia clásica, in Seminários de Crítica – Série Maestros IAA – Edições Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, IAA/FADU/UBA. Buenos Aires, 83 ,pp. 1-25.

Peccinini, D. ,2004. Brecheret. A linguagem das formas. Editora Instituto Victor Brecheret, São Paulo.

Peccinini, D., 2012. Brecheret e a escola de Paris, in Revista USP, São Paulo, 94, p. 39-48

Quijano, A., 2005 . Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina; in : Lander, E. (Ed.) . La Colonidade del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas . CLASCO, Buenos Aires.

_____. 1992, Colonialidad y modernidade / racionalidade, in Revista Perú Indígena, vol. 13, no. 29, Lima.

_____. 1988, Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina, Ediciones Sociedad y Política, Lima.

RIEGL, A., 2014. O Culto Moderno dos Monumentos: A sua Essência, sua origem. Editora Perspectiva, São Paulo.

Viñuales, R. G., 2002. El Indigenismo y la Integración de las Artes en la Argentina, Ponencias XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte, .Malága, pp. 283-292.

Viveiros de Castro, E.; Danowski, D., 2014. Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins, Editora Instituto Socioambiental, Brasília .

Tupã, M. S. ,2013. Monumento à Resistência do Povo Guarani, URL: in <http://www.vvyrupa.org.br/blog/2013/10/>, consultado 15/01/2019.

Notas

1 - Na América Latina constituiu-se o “pensamento decolonial” formado por Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano (membro fundador) e Fernando Coronil,. Este Grupo de pesquisadores - Grupo Modernidade / Colonialidade –publicou importantes documentos coletivos como: (LANDER, 2005, Ed.)”La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales”.

Murais urbanos publicitários: uma análise a partir da semiótica social

Mariana Costa dos Reis - CICANT-ECATI/ULHT

Helena Elias – CIEBA-FBAUL

1- Introdução

Os murais destacam-se atualmente como a principal produção artística nas cidades (Valente & Elias, 2017), observando-se o desenvolvimento e a valorização da arte urbana na atual conjuntura e nos contextos nacional e internacional. Esta projeção veio despertar o interesse por parte de marcas na sua rentabilização dada a associada visibilidade e grande potencial de comunicação. Neste sentido, têm vindo a surgir murais de cariz publicitário pintados e ilustrados como uma alternativa à fotografia publicitária e aos tradicionais suportes publicitários (Reis, 2017). Procura-se desta forma atingir o observador habituado à retórica da comunicação promocional (Gonzalez & Vieira, 2015).

Devido à dura competição por um bom lugar na mente do consumidor, torna-se cada vez mais difícil ser único, sendo a criatividade um fator diferenciador cada vez mais importante (Callerstrand, 2010). Os estímulos diários relacionados com comunicação por parte de marcas são milhares, desde anúncios a merchandising e dada a habituação muitos passam despercebidos, a atenção é o fator determinante nesta filtragem (Lindon, 2011). É neste sentido que as marcas procuram novos suportes que se destaquem e surpreendam o observador, recetor da mensagem e potencial consumidor, pois quando os consumidores não se sentem atacados pelo anúncio, tornam-se mais disponíveis para ouvir e observar. Na referida conjuntura de saturação publicitária, ao se recorrer a uma forma de até recentemente contracultura, irá chamar a atenção do transeunte.

A publicidade faz esta apropriação e o que se encarava como contracultura acaba por eventualmente ser considerado também uma manifestação cultural (Ivo,

2007). A publicidade assume um importante papel na sociedade onde está enquadrada, visto influenciar aquilo que são as formas de pensar e agir, além ter parte ativa na construção do imaginário coletivo e na associação de símbolos. Assim sendo a publicidade deixa de ser apenas o ato de tornar público uma ideia ou produto, fazendo parte de um processo de comunicação que recorre a diferentes meios e requer um recetor e o seu público além de possuir um predeterminado objetivo, a arte urbana já não possui esta limitação, no entanto, ambas constituem formas de comunicar. As marcas estão muito presentes no espaço público urbano nos mais diversos locais, desprovendo-os de alguma forma daquilo que é o seu inerente lado social onde um edifício passa a ser encarado como um suporte com potencial de comunicação a ser explorado. Assim, a publicidade e espaço fundem-se num ato enunciativo que faz uso do mimetismo das figuras para circundar o sistema dos transeuntes e atrair a dialética desta nova forma de publicidade (Gonzalez & Vieira, 2015).

Não se estranha a diversidade de artefactos visuais no espaço público em que nos movemos. A intensidade do fenómeno é proporcional ao grau de urbanização do local, sendo mais evidente em grandes cidades (Solova, Matos & Nolasco, 2016). Nas grandes metrópoles é possível verificar também inúmeras intervenções artísticas que, em conjunto com obras de arte pública e anúncios publicitários formam o composto de imagem e texto na paisagem urbana atual. As marcas, assim como a arte urbana estão presentes na pele da cidade, estrategicamente colocadas ao alcance dos nossos olhos.

Um mural é uma atividade com precedência, podendo apresentar-se como exemplo o muralismo mexicano dos anos 30, influente até hoje, e não com origens naquilo

que foi a arte urbana pós movimento graffiti. Um mural consiste portanto, na pintura de grandes áreas de parede mas não exclusivamente, podendo ser por encomenda ou de natureza espontânea. A parede funciona como suporte, neutralizando-se ou integrando o processo de construção de significado, sendo utilizada para variados fins decorativos, políticos ou publicitários (Reis, 2017).

Deste modo, os murais apresentam-se como fator adicional e até de alteração alteração aquilo que são os signos da malha urbana, promovendo novas e diferentes formas de interação com a expressão física do contexto urbano. Esta questão vem colocar em causa a passividade do observador que atenta tais intervenções e que tem da possibilidade de transpor a barreira associada à sua posição para passar a ser produtor de significados. A imagem pode ser a representação de algo, no entanto uma imagem é caracterizada segundo quem a lê e assim cada indivíduo possui uma leitura distinta (Oliari, Almeida, & Bona, 2009). A cidade e a arte relacionam-se entre si e desta interação resultam conexões, relações simbólicas (Celante, Belo & Cirillo, 2014).

2 – Metodologia

É aqui analisado conteúdo e envolvente de murais selecionados, dois de arte urbana e dois de cariz publicitário, na perspectiva de semiótica social com recurso a meta-funções. O estudo desenvolvido enquadrou-se no paradigma qualitativo de investigação (Flick, 2005) tendo-se procurado a identificação e análise de diferentes perspectivas e autores, para a análise interpretativa do investigador ao longo do processo de produção de conhecimento.

opção pela análise semiótica neste estudo, justifica-se através da forma produtiva do pensar no significado visual, exigindo uma forma focalizada de análise da imagem, com uso de terminologia especializada e detalhada. Este tipo de análise proporcionou a identificação particularizada no modo de produção da imagem e conseqüente descoberta de significados a esta associados. Procurou-se uma escolha prudente de imagens, de forma a evitar o risco de obtenção de resultados tendenciosos, assumindo-se que o mesmo proporcionou uma representatividade moderada – consonante com a análise indutiva desenvolvida.

Mobilizou-se a semiótica social de Kress & Van Leeuwen (2006) visto este método proporcionar as ferramentas adequadas para uma melhor compreensão do processo de produção do significado. No que toca à investigação, valorizou-se a articulação e o entendimento dos significados sociais a par da sua articulação visual na interação pessoal. Partiu-se do pressuposto de que a posição corporal dos diferentes atores sociais em interação e as respetivas localizações espaciais, corresponderiam à dimensão interativa das imagens e à considerada comunicação não-verbal – identificada como linguagem partilhada entre produtores e observadores (Reis, 2017). Na sociedade atual, também moldada pela publicidade como já referido, a apresentação visual tem assumido um papel cada vez mais preponderante nas mais diferentes áreas e tipos de media. Nestas circunstâncias, Kress & van Leeuwen (2006) apontam a importância e a necessidade do desenvolvimento de um método de análise que possibilite apurar de que forma os recursos semióticos existentes constroem em conjunto significados sociais (Flaviane, 2010). O primeiro estadió de uma análise semiótica é identificar as partes constitutivas de uma imagem – os seus respetivos signos (Rose, 2016). Afirma-se nesta sequência, que os significados dos signos são complexos e múltiplos, configurando o fenómeno de polissemia, sendo esta atribuída a quando um signo assume mais de um significado.

A comunicação visual numa determinada sociedade enquadra-se ao respetivo contexto das formas de comunicação existentes e à forma como é mobilizada. Assim, a realidade condiciona o contexto semiótico devido a fatores sociais, culturais e económicos. A intensificação da diversidade linguística e cultural, da globalização e do multiculturalismo na atualidade, contribuem ativamente nesse sentido. Quando os participantes assim com os objetos representados são portadores de significado, é possível observar os significados iconográficos produzidos através de objetos presentes, associação convencional a valores simbólicos, cores, poses, entre outras (Carvalho, 2011).

No que diz respeito à representação e interação na imagem há duas dimensões dos significados interativos das imagens, o gaze e o tipo de plano, segundo Kress e Van Leeuwen (2006). O gaze passa pela direccionalidade

do olhar e relação direta ou indireta com o observador, a segunda dimensão corresponde ao plano escolhido que acaba também por determinar a relação com o observador conforme seja maior ou menor a proximidade, podendo sugerir diversas relações entre os intervenientes da imagem e o observador à semelhança de quando socialmente as relações de interação determinam a distância.

Para melhor compreender as representações narrativas analisam-se os vetores emergentes de cada um dos murais assim como a identificação dos intervenientes ativos e/ou passivos identificados. Kress e Van Leeuwen (2006) definem como ator o participante de onde o vetor emerge, pode ser uma figura humana, mas também pode surgir da composição, ou destacar-se pelo tamanho, por exemplo. A estrutura resultante é chamada de não-transicional, uma ação num processo não-transicional sem objetivo, ou seja, não é feito com intento ou direcionada, o goal, o alvo seria então o participante ao qual o vetor se dirige. À representação de ações que compreendem um objetivo chama-se evento, algo acontece a alguém mas é impercetível a identificação do agente que o promove, quando a narrativa visual tem dois intervenientes, um é o ator e o outro o alvo objetivo.

Para funcionar como um sistema de comunicação, o aspeto visual precisa de corresponder a variados requisitos representativos e de comunicação, aqui se enquadram as três meta-funções a distinguir: a ideacional, a interpessoal e a textual. A meta-função ideacional corresponde à representação e interpretação do mundo, bem como a forma como os objetos representados e as relações entre estes, entre os processos, participantes e circunstâncias; a meta-função interpessoal foca-se na interação entre o emissor e o recetor e o objeto representado, bem como os padrões linguísticos naqueles que são os significados interpessoais; a meta-função intertextual diz respeito à apresentação da informação ideacional e interpessoal como texto contextualizado, procurando padrões linguísticos e significados intertextuais. As imagens são produtoras de relações entre o observador e o mundo (Kress & van Leeuwen, 2006).

3 – Análise e discussão

A etapa inicial a cumprir aquando da análise semiótica é a contemplação, o experienciar da obra (Sena & Lucas, 2017). A análise textual, esquematizada em seguida, procura padrões visuais e linguísticos.

Salienta-se o fato de que os produtores de signos têm um intento que pretendem exprimir e transmitir através de significantes e significados que compõem o signo e inerente metáfora. Quando há disrupção entre aquilo que é a conjuntura de produção e de receção, a dinâmica de poderes difere pois há uma parte passiva e outra ativa e a interpretação revela-se mais pessoal, embora atualmente seja possível identificar uma maior produção de conteúdos. Na publicidade a própria imagem é composta de signos conhecidos e o observador partilha o conhecimento dos códigos comunicativos, facilitando a compreensão.

Constatou-se que o nível de detalhe não está diretamente relacionado com o grau de aproximação do plano, uma vez que as obras analisadas de autoria Estúdio Altura apresentam-se com maior distância, mas também com maior nível de detalhe, contribuindo para tal afirmação encontrarem-se à altura do transeunte. Para perceber as representações narrativas dos elementos que compõem os murais, analisam-se de seguida os vetores que emergem das obras e a identificação dos elementos ativos e/ou passivos presentes. Segundo Kress e van Leeuwen (2006) evidencia-se como ator aquele que corresponde ao participante de onde o vetor emerge, podendo tratar-se de uma figura humana, despontar de uma composição, ou distinguir-se pelo seu tamanho; goal, o alvo seria então o elemento ao qual o vetor se dirige. Nos murais de cariz artístico os atores revelaram-se ser figuras humanas e os alvos como elementos em particular; nos murais de cariz publicitário os atores não foram sempre identificáveis, mas os alvos foram identificados como os elementos correspondentes à marca, as chamadas encontram-se como pontos centrais para onde apontam os vetores.

A opção pela análise multimodal fundamenta-se com o fato de se encarar as imagens em questão, não como imagens fixas, mas como parte de um espaço multimodal, fazendo parte disto a composição espacial e incluindo também o contexto físico da obra e a sua envolvimento como o tipo de paisagem e o grau de movimentação do local. As obras em análise estabelecem diferentes graus de interação com o ambiente e fazem uso da intertextualidade a nível local. O primeiro mural, é de grande escala e situa-se num bairro essencialmente residencial, de vista frontal desimpedida é facilmente observável nesse sentido beneficiando de alguma distancia para tal, dado a sua altura. O segundo mural, de acesso mais restrito e de menor escala encontra-se no exterior dos escritórios da marca Worten proporcionando ampla vista para este que por sua vez embora de pouca altura, a sua narrativa decorre em extensão. As obras do Estúdio Altura, situam-se em locais de grande movimento, no terceiro mural, situado em Cascais só é possível a observação dos painéis se feita de forma atenta, exigindo uma curta distância de modo a ser possível a observação de detalhes existentes, sendo de menor escala e rico em pormenores tem como limitação o facto de as superfícies destes painéis serem portas, passíveis de serem abertas e condicionaram a visualização do mural. No quarto mural, embora a visibilidade não seja totalmente desimpedida pela afluência de carros e por ser de altura à escala humana é facilmente obstruído, mas observável de diversos pontos da rua.

Posto isto, é possível constatar que todos os murais são polissémicos, rico em possíveis interpretações, embora os murais associados às marcas se encontrem de alguma forma condicionados pela obrigatoriedade da presença do código cromático e da marca, o que não se traduz em menor carga simbólica, mas sim de limitação de liberdade do autor da obra dada a obrigatoriedade de presença de elementos associados às respetivas marcas. Coincidentemente, nos murais em análise a cor associada às marcas é para ambas a cor vermelha e transmitindo dinamismo e a sensação de movimento onde, embora o foco se situe na zona central, através dos movimentos sugeridos pelos elementos que compõem o mural, o olhar é direcionado de forma a que este o percorra,

num nível geral observou-se nos murais publicitários maior quantidade de texto, onde a sua presença dá sentido e faz parte da narrativa do mural, nos murais ditos artísticos, o lado textual ou se encontrou ausente ou dispensável para a narrativa. Além da constante presença das assinaturas de cada marca, foi observável que os murais urbanos publicitários em análise procuram interagir diretamente com o seu observador e como tal foram encontradas algumas semelhanças. A nível ideacional ambos os murais publicitários contêm em si verbos de ação, a nível interpessoal comunicam através de sujeito elíptico recorrendo a orações exclamativas e na dimensão intertextual os dois partilham o fato de as chamadas serem pontos centrais de atenção nos murais, como se constatou anteriormente através da análise vetorial dos elementos que compõem o mural.

Associa-se aos murais não comerciais analisados uma maior necessidade de decifração e interpretação metafórica, no entanto, nem sempre sendo possível distinguir a nível estético aquilo que é um mural artístico de um comercial. Borghini et al. (2010) sustentaram que ao se apresentarem obras de arte urbana versus de cariz comercial, não há uma rutura dramática na perceção da maior parte do público, não sendo perceptível uma diferença genuína entre ambas as partes. As técnicas e materiais utilizados pelos artistas foram os mesmos, onde cada artista recorreu aos mesmos materiais e técnicas não se distinguindo neste quesito um mural artístico de um publicitário, mantém-se também o nível de detalhe conforme o autor e independentemente do cariz artístico ou comercial da obra.

Meta- Mural 1 – Mural 2 – Mural 3 – Altura, Mural 4 – Altura, funções: Teodoro, Muro Teodoro, Worten Muraliza Santini



Ideacional (verbal)	Único elemento textual presente – assinatura da autora.	Verbo de ação; domínio semântico só relacionado com a marca.	Primeiro painel – conteúdo semântico vago em relação àquilo que é a composição do mural, no segundo já se encontra diretamente relacionado com aquele que é o tema específico do painel.	Verbo de ação ‘chegámos’; variados domínios semânticos.
Ideacional (visual)	Fundo composto por padrões de diversas formas dentre elas geométricas, agrupados entre si; Destaque das figuras humanas.	Fundo composto por padrões de diversas formas dentre elas geométricas, agrupados entre si; figuras centrais em destaque, a mão e a boca com o balão que contém a chamada.	Fundos lisos escuros em tons neutros; destaque atribuído às figuras humanas e animal centrais; ombreira de porta funciona como moldura que enquadra o painel; texto de aspeto desenhado.	Fundo de padrão às riscas; Fruta antropomorfizada como personagens destacadas.

Tabela 1 - Ilustração da análise multimodal desenvolvida

Interpessoal (verbal)	Ausência de orações, o elemento textual presente é assinatura da autora.	Oração declarativa 'Worten sempre' – trocadilho com 'voltem'; sujeito elíptico.	Ambas orações declarativas: Contento-me com pouco mas desejo muito” Cervantes 'The traveler recognizes the little that is his, discovering the much that he has	Oração exclamativa 'chegámos' e declarativa ‘; constitui um speech act onde o falante dá informações; sujeito elíptico.
			not had & will never have' Marco Polo	
Interpessoal (visual)	Contato indireto das figuras; figuras em plano médio; ligação visual entre todos os elementos.	Contato indireto com o observador; figuras em plano detalhe; coesão visual entre todos os elementos, elementos textuais partilham código cromático.	Direção frontal com olhar indireto, planos americano no primeiro painel e médio grande no segundo onde observador é direcionado para os gestos da figura; ligação visual entre todos os elementos dos painéis.	Direção frontal com planos inteiros, contato com o observador; distinção visual entre o fundo, as chamadas e os restantes elementos.
Intertextual (verbal)	Elemento textual opera como parte dos padrões e texturas presentes – estética integrada.	Escrita como um dos elementos centrais em foco; assinatura da marca; observador chamado a intervir.	Não procura interagir diretamente com o observador; citações; escrita como acessório face àquilo que são os elementos centrais do mural.	Chamadas como ponto central dos painéis integrados no mural.
Intertextual (visual)	Figuras posicionadas de forma central e verticalmente.	Figuras e chamada posicionadas de forma central e horizontalmente.	Figuras posicionadas de forma central e verticalmente.; chamada na parte superior.	Figuras e chamada posicionadas de forma central e horizontalmente.

Tabela 1 (continuação) - Ilustração da análise multimodal desenvolvida



Mural 1 – Vanessa Teodoro

Mural 2 – Vanessa

Teodoro, Marca
Worten

Vetores maioritariamente direcionados para a direita onde se encontra a letra representativa da marca, levam o observador a percorrer o mural; só partes do ator são visíveis, a boca e a mão, o ator é anónimo, o alvo é a letra 'W'.

**Mural 3 – Estúdio**

Altura, Festival
Muraliza

Vetores triangulados, elementos indiciais com forte presença; no primeiro painel como ator identificam-se a armadura e cavalo e como alvo a relação entre os elementos dada a direccionalidade dos vetores e ausência de destaque num em particular, no segundo painel como ator apontase a figura humana representada e como alvo o planeta que segura com a mão e o farol no topo da figura.





Tab.2 - Identificação das representações narrativas nos murais seleccionados.

4 – Conclusão

Conclui-se uma procura ativa, por parte das marcas, em conseguirem destacar-se e à a sua mensagem no espaço público, recorrendo para isto, cada vez mais à ilustração e à pintura como alternativa à imagem fotográfica que tradicionalmente comunica e representa produtos e/ou serviços. Quanto à comunicação visual nos quatro murais analisados, esta conclui-se como maioritariamente figurativa, integrando no entanto, alguma dimensão textual. A análise dos textos verbais e visuais, com recurso às meta-funções, permitiu justificar que os murais analisados que não são de cariz publicitário, não procuram interagir diretamente com o seu observador. Observou-se mais texto nos murais publicitários bem como a presença do código cromático e logotipo das marcas. A nível textual, além da presença das assinaturas de cada marca identificou-se a procura da interação direta com o observador nos murais de cariz publicitário analisados, tendo-se constatado algumas semelhanças entre estes. No que concerne aos murais de cariz publicitário, foram constatadas algumas semelhanças: a nível ideacional ambos contêm verbos de ação, a nível interpessoal comunicam através de sujeito elíptico e com orações exclamativas; no que respeita à dimensão intertextual partilham o fato de as chamadas serem pontos centrais de atenção nos murais.

As técnicas e materiais utilizados pelos artistas revelaram-se idênticos dentre o próprio trabalho, ou seja, cada autor recorreu aos mesmos materiais e técnicas para ambos os murais. Em síntese, pode observar-se no uso do discurso publicitário, o sujeito elíptico, como chamadas à semelhança da capa de uma revista em contraste com o texto visual que poderia ser apenas do universo do mural artístico, pela linguagem visual utilizada. Nos murais apenas de cariz artístico os signos linguísticos são dispensáveis.

Referências bibliográficas

- Borghini, S., Visconti, L.M., Anderson, L. & Sherry, J.F. Jr., 2010. Symbiotic Postures of Commercial Advertising and Street Art: Implications for Creativity. *Journal of Advertising*, 39, 3,113-126.
- Callerstrand, H., 2010. The Role of Art in Advertising, Stockholm School of Economics Master thesis in consumer marketing, Sweden, Stockholm.
- Carvalho, F. F., 2011. Semiótica social e literacia para os media: os significados sociais construídos pelas publicidades da revista *Visão Júnior*, Congresso Nacional, Literacia, Media e Cidadania.
- Celante, C., Belo, M., Cirillo, J., 2014. Mirian Rabello e os azulejos murais experiencias em arte pública. Vitória, Brasil: UFES.
- Flaviane, F. C., 2010. Semiótica Social e Gramática Visual: o sistema de significados interativos, *Anglo Saxonica* 1, 265-281.
- Flick, U., 2005. Métodos qualitativos na investigação científica. Lisboa, Portugal.
- Monitor.
- Gonzalez, C. G.,Vieira, V. C., 2015. A mulher como alvo de campanhas publicitárias: uma análise semiótico-social das campanhas Nesfit, da Nestlé, *Ling. (dis)curso* 15, 347-365.
- Ivo, A.B.L., 2007. Cidade Mídia e Arte de Rua, *Caderno CRH*, Vol. 20, 49, 107122.

Kress, G., Van Leeuwen, T., 2006. Reading images the grammar of visual design.

New York, USA: Routledge.

Lindon, D. et al., 2011. Mercator XXI. Lisboa: D. Quixote.

Oliari, D. E., Almeida, M. A. C., Bona, R. J., 2009. A mensagem pela imagem: análise Semiótica das Fotografias Publicitárias da Coleção Verão 2007 da WJ Acessórios, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

Reis, M. C., 2017. Das trianguralidades entre design, arte e publicidade nos espaços públicos: um estudo sobre o mural urbano publicitário, ECATI, ULHT, Portugal, Lisboa.

Rose, G., 2016. Visual Methodologies: An introduction to research with visual materials. Londres, Inglaterra: Sage.

Sena, T. K., Lucas, R. J., 2014. Análise Semiótica do Mural d'Os Gêmeos em Parceira com Blu na Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa. Recuperado de <http://docplayer.com.br/7255771-Analise-semiotica-do-mural-d-os-gemeosem-parceira-com-blu-na-avenida-fontes-pereira-de-melo-em-lisboa-1.html>

Solova, O., Matos, A. R., Nolasco, C., 2016. E se as paredes falassem? Análise discursiva de inscrições no espaço público urbano de Coimbra, *cescontexto* 15, 44-46.

Valente, C., Elias, H., 2017. When urban practices are immersed in the digital landscape of the cities. The case - study of "Graffiti Map of Amadora. https://www.academia.edu/33206909/When_urban_practices_are_immersed_in_the_digital_landscape_of_the_cities._The_casestudy_of_Graffiti_Map_of_Amadora_

Arte no Espaço Público

circunstância, contingência e direcção

Tânia Cortez

intervenção apresentada oralmente nas Jornadas Internacionais de Arte Pública, Palimpsestos Urbanos
Linha Transversal de ARTE Pública do CIEBA , 24 de Abril de 2018 FBAUL

O termo Arte Pública, que se fez corrente no discurso da contemporaneidade, carece ainda de uma definição menos descritiva, antes que lhe explicita as intenções.

Não se propõe aqui uma reflexão fechada, mas um curto exercício em torno da sua definição e das suas intenções. Muitos exercícios poderão ser feitos a propósitos de ambas; neste caso pretende-se apenas atender à sua origem e à sua natureza histórica.

Acredita-se que este olhar para trás permitirá melhorar a sua compreensão na contemporaneidade.

Na procura de uma definição interessa começar pelo óbvio, pensando numa acepção de género que inclua a Arte Pública numa família alargada, e noutra que, pela diferença, a distinga dos demais.

Se é mais evidente a inclusão na família alargada da Arte por encaminhamento directo da palavra “Arte” contida na sua designação, torna-se menos clara quando a mesma se associa por adjetivação a “Pública” e por isto se distingue na Arte, numa sub-espécie.

Enquanto sub-espécie assume uma autonomia especial, paralela às convencionais sub-espécies da Arte, classificadas até então pela utilização do médium, tanto ancestral – a pintura, o desenho, a escultura – como contemporâneo – a instalação, o happening, a performance - ou referenciadas por conceitos e/ou formas particulares – estilos, movimentos artísticos, históricos e contemporâneos.

A Arte Pública conquistou assim uma dupla condição: autonomia das demais sub-espécies da Arte e simultaneamente capacidade de as trespassar.

Talvez uma oposição primária pudesse contribuir também para a clarificação da designação Arte Pública. Interessaria perceber se pela diferença se poderia categorizar uma Arte Privada, Doméstica ou Íntima.

De forma igualmente rudimentar poderíamos ainda questionar se não é toda a Arte, Arte Pública, se não é essa a sua condição primordial. Consta nos livros, ser o processo comunicativo a sua génese, expressão, pela estética, do criador para o fruidor e vice-versa.

De facto, por diversas razões, o uso corrente da designação nem sempre é claro. Se há uma direcção que tende a insinuar a necessidade de acesso generalizado do público à Arte - como factor de inclusão social e mote para uma participação colectiva – há um outro sentido que localiza a Arte no espaço do público, em coordenadas cada vez mais definidas e pré-determinadas. Esta dupla significação não é divergente, mas presta-se a alguma confusão.

Sobretudo porque para a Arte as duas propostas são ancestrais, sem que tenham até à data merecido inventariação especial. Tanto a obra que visa ser publicamente acessível como a obra que procura implantação no espaço público estão vivas pelo menos desde a criação do conceito de esfera pública e da consequente distinção da esfera privada. Ao longo da história sucedem-se exemplos que perseguem ambas as intenções. Como, aliás, também é verdade o seu

contrário sem que até aqui se tenha pela distinção feito uma inscrição categórica.

Num exercício semelhante, em que procura uma definição para Arte Pública, Fernando José Pereira, descreve-a como *um equívoco de catalogação de uma forma específica de Arte Contemporânea*¹. Defende o autor que a definição de Arte Pública não é mais do que um erro taxonómico, que sustenta uma vida-dupla para a Arte e que serve para legitimar a *proliferação de uma espécie de mercado de obras de arte decorativas que figuram como registos visíveis de todas as cumplicidades estabelecidas entre “poder” e “artistas” no sentido de “democratizar” culturalmente o espaço público*.²

A contextualização histórica de 65 a 75 do século XX é conhecida, e consubstancia a imensa vontade de definir e conquistar desígnios colectivos e transformadores. O cunho fortemente ideológico da década revelou-se global e transversal a todas as esferas de conhecimento e acção.

Uma década marcada pela contestação ao fascismo, à guerra, ao colonialismo, à segregação racial, ao machismo, à homofobia, ao autoritarismo, às desigualdades sociais, ao individualismo, em suma, uma década de rejeição do status-quo e do modelo vigente.

1 - Pereira, Fernando José, in <http://www.arte-coa.pt>

2 - idem

Foi um momento de uma estranha e rara convergência entre aspirações gerais e produtividade artística, onde se revela uma perturbação subterrânea, mas decisiva das mentalidades.³

Coerentemente, para a Arte foi uma era de explicitação do desconforto com o mundo, e de uma elevação aguda da auto-consciência. O mundo da Arte foi denunciado pela Arte como estrutura, necessariamente construída sob uma relação de poder, em que museus e galerias encarnam o papel dominante, são espaços de legitimação da obra, de subordinação e manipulação do artista. O mundo da Arte percebido como amostra do mundo com os seus atributos. A concepção dialéctica predominante no discurso da vanguarda artística da época identifica o sistema de exploração. O museu, a galeria, o comissário, o curador, são parte do aparelho de controle da Arte - forças de selecção e catalisadores da circulação da obra de Arte enquanto bem transaccionável. São conseqüentemente embargos à livre criação e fruição artísticas, promotores da elitização da Arte e do seu confinamento pretensioso, operadores da exploração do artista e criador. Em suma, agentes do autoritarismo que serve o resfriamento da pulsão transformadora da Arte.

3 - Pelzer, Birgitl “Desaparece Objecto!” A Revolução Intangível, A Obra de Arte sob fogo – Inovações Artísticas 1965-1975, Serralves, 2004.



Um diagnóstico marcial, que disseminou a resposta da Arte, pulverizada em todas as frentes, qual guerrilha revolucionária, cunhando as segundas vanguardas. E esta resposta é manifesta nas obras que são resposta em si mesmas, conseqüentemente diversificadas, expressando-se na ideia e na forma e ampliando os caminhos da Arte - o Happening, a Arte Minimal, a Arte Conceptual, a Land Art, a Body Art, a Art Povera, a Crítica Institucional. Atestou-se a utilização profícua de novos médiuns e a expansão dos campos⁴, a ampliação das temáticas e da mensagem - os actos provocadores, o engajamento político - a desmaterialização e deslocalização da obra, a profanação da obra única, a destituição do autor, a convocação do fruidor.

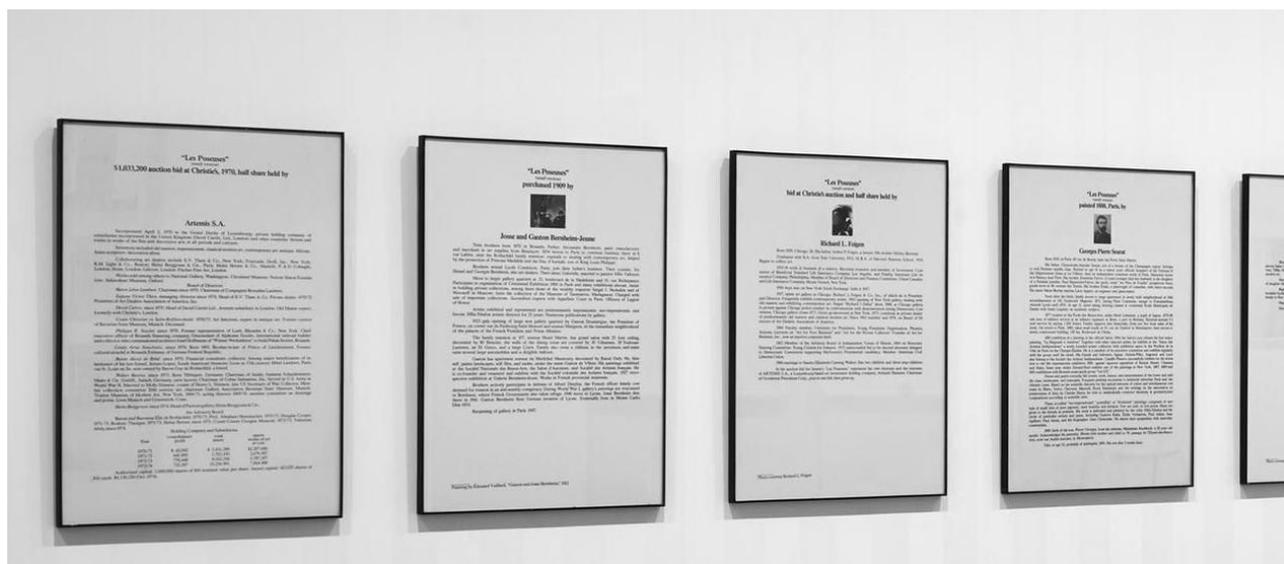
Retomando o exercício inicialmente proposto, importa salientar que a necessidade de acesso generalizado do público à Arte e a localização da Arte no espaço do público são pretensões muito caras à época, e que estão invariavelmente intrincadas.

4 - Termo encetado por Rosalind Krauss, sobre o Campo da Escultura, na edição número 8 da revista October de 1979.

A acessibilidade, a livre criação e fruição da cultura, são exigências de que procuram não branquear o defraudar da expectativa do universalismo humanista e positivista. O Museu Moderno, instituição fundamental para a formação e instrução popular, revelou-se então, não só insuficiente, mas pernicioso. Foi percebido como instrumento institucional que não só não cumpriu as pretensões de democratização educacional e cultural como, consolidado o liberalismo, se revela ao serviço da promoção ideológica dominante, poderosa ferramenta de exploração dos artistas, de afastamento dos fruidores, e engenho de legitimação do objecto artístico ao serviço de interesses obscuros.

*Para se ter uma ideia das forças que levam certos produtos à categoria de “obras de arte” é útil - entre outras pesquisas - fazer uma análise dos fundamentos económicos e políticos em que assentam as instituições, os indivíduos e os grupos que partilham entre si o controlo do poder cultural.*⁵

5 - Hacke, Hans. Publicado originalmente em Art into Society – Society into Art, Londres Institute of Contemporary Arts, 1974 in Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishing.



Várias foram as denúncias e contributos para a transformação do mundo da Arte e do Museu, nomeadamente dentro das próprias instituições e testando os seus limites, como fez diversas vezes Hans Haacke, nomeadamente em 1975 em “Les Poseuses” de Seurat (versão pequena), 1888-1975. Esta obra congrega a biografia emoldurada dos sucessivos proprietários do quadro homónimo de Seurat, revelando relações de poder e interesses a que estes se associam. Ou ainda Un Jardin d’Hiver, de Marcel Broodthaers onde, dentro de uma instalação cénica e decorativa, o artista dramatiza a personagem de um Director de Museu que lê tranquilamente um catálogo de uma exposição, rodeado de vegetação tropical e referentes exóticos. Nestas obras entendemos o sentido da Crítica Institucional, enquanto denúncia de um sistema que os artistas recusam, mas a que conscientemente se entendem conexos.

...temos de concordar que o museu e a galeria, na sua forma actual, são instituições que já não satisfazem as novas exigências da Arte. Além de que sentirmo-nos na obrigação de expor e vender é um obstáculo à criatividade⁶

6 - Dibbets, Jan. Publicado originalmente in Germano Celat, Arte Povera, Milão, Gabriele Mazzotta, 1969.

A deslocalização ou a recriação do espaço expositivo, proposto por Jan Dibbets em obras como “A trace in the woods in the form of a line of trees painted white” de 1969, que aponta a floresta como suporte da pintura, são outra forma de versar o desconforto face ao Museu e às instituições. Robert Smithson será eventualmente o mais reconhecido representante desta corrente, designadamente pela amplamente difundida “Spiral Jetty” de 1970, desenhada em grande formato por terra e pedras sobre as águas pouco profundas de Salt Lake, Utah. A Land Art dirigiu-se à natureza, alheia ao mundo da Arte e aos bens de consumo, numa fuga consciente ao modelo vigente.

Como estas, muitas outras obras e artistas das segundas vanguardas condenaram o Museu e as instituições, assumindo-se como parte activa na definição dos desígnios colectivos, em prol do bem-comum. A Arte de 65 a 75 do sec. XX pretendeu denunciar e destruir a opressão e clamar como urgente a democratização da Arte.

Se por um lado o Museu oprime e esgotou o seu contributo de transformação social, o espaço público é o espaço para reiterar a exigência, porque é o espaço de todos e para todos, sem restrições, e sem intermediários. O espaço público é o espaço do público, do contacto livre e directo do artista e do fruitor, oportunidade para uma



genuína e real aproximação, e de uma despreconceituosa e indiferenciada partilha de Arte. Pelo que, o movimento de deslocalização da Arte para o espaço público comporta a necessidade, redundante e intrínseca, de chegar ao público. Não se tratou de uma qualquer consequência, antes de uma intenção programática. Talvez a mais estridente manifestação desta pretensão seja a ideia de arte em sentido lato de Joseph Beuys, que veicula a ideia de que todos podem ser artistas. Naturalmente que esta proposta estende ao corriqueiro as possibilidades de manifestação artística, e assim convoca todos, sem restrições, para o envolvimento em happenings e acções propositadamente planeadas para esta integração. Um dos factores preponderantes é ser no espaço público, designadamente na rua. Outras múltiplas propostas se fizeram neste sentido por todo o mundo ocidental. Happenings, performances, acções, intervenções pictóricas, colagens.

Repetimos a mesma experiência no Rio, já convidando outros artistas para participarem. Aí foi uma festa organizada com a colaboração do pessoal do teatro e dos humoristas. Realizou-se num domingo, na Praça General Osório. Cláudio Tozzi apresentou a bandeira do Guevara, Hélio Oiticica com a ala da Mangueira, e fez para o evento a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, Marcello Nitsche, Carmela Gross e outros nomes do Rio⁷.

7 - Leirener, Nelson, originalmente publicado em Duarte, Paulo Sérgio.

Anos 60: transformações da Arte no Brasil, Rio de Janeiro. Campo gerais, 1988, pág. 40

Deste papel activo da Arte contra o instituído e o autoritarismo, no Brasil multiplicam-se exemplos. São particularmente esclarecedores pelo contexto político da época - repressiva ditadura militar - e por serem simultaneamente denúncia do vigente e construção da sua antítese. Nomeia-se aqui a acção Bandeiras na Praça General Osório no Rio de Janeiro de 1968 que repete, reconstruindo, um happening de 1967, proposto por Nelson Leirner e Flávio Mota. A primeira versão foi encerrada por intervenção da fiscalização municipal, que autou os artistas, alegando a ausência de licença para, o que entenderam ser, uma venda ambulante.

Em 1968 procuraram o alargamento da participação, pela ampliação do convite a mais artistas para integração no happening, e pela inclusão na acção da bateria da Mangueira e a Banda de Ipanema. Os artistas plásticos hastearam informalmente bandeiras criadas por si para o momento na histórica praça da cidade. Acontecimento envolto em ambiente de festa e grande ligação popular, sob os olhos atentos da polícia militar. As bandeiras coloridas com temas sociais contrastavam humoristicamente com o modelo protocolar convencionalmente associado ao hastear da bandeira, servindo de metáfora a uma crítica política. Para além dos dois artistas fundadores, participaram nesta obra, entre outros, Anna Maria Maiolino, Cláudio Tozzi, e o reconhecido Hélio Oiticica, com a também reconhecida bandeira Seja Marginal, Seja Herói. Esta obra da série Marginália integra um conjunto de trabalhos de Oiticica que pretende problematizar



as questões da marginalidade social no Brasil e a despidorada barbárie policial da época. A peça que retrata Figueira da Silva, alegado traficante da favela que se suicidou depois de encurralado pela polícia, e que foi fotografado morto, sendo a fotografia divulgada e promovida como troféu.

Hoje atribui-se a inoperância da polícia ao facto de ser véspera de Carnaval e ao clima popular e de festa que envolvia a acção. Uma semana depois de Bandeiras na Praça General Osório deu-se o assassinato do estudante Edson Luís Souto num confronto com a PM, acontecimento que desencadeou uma onda de protestos, brutalmente reprimidos, e que inauguraram os Anos de Chumbo, um dos períodos mais opressivos e aterrorizadores da História do Brasil.

Este exemplo serve para que se perceba o limite da radicalidade da Arte que nesta época foi desenvolvida no espaço público e envolvendo o público. Os propósitos foram próprios e transformadores, e questionaram o vigente no mundo e no mundo da Arte.

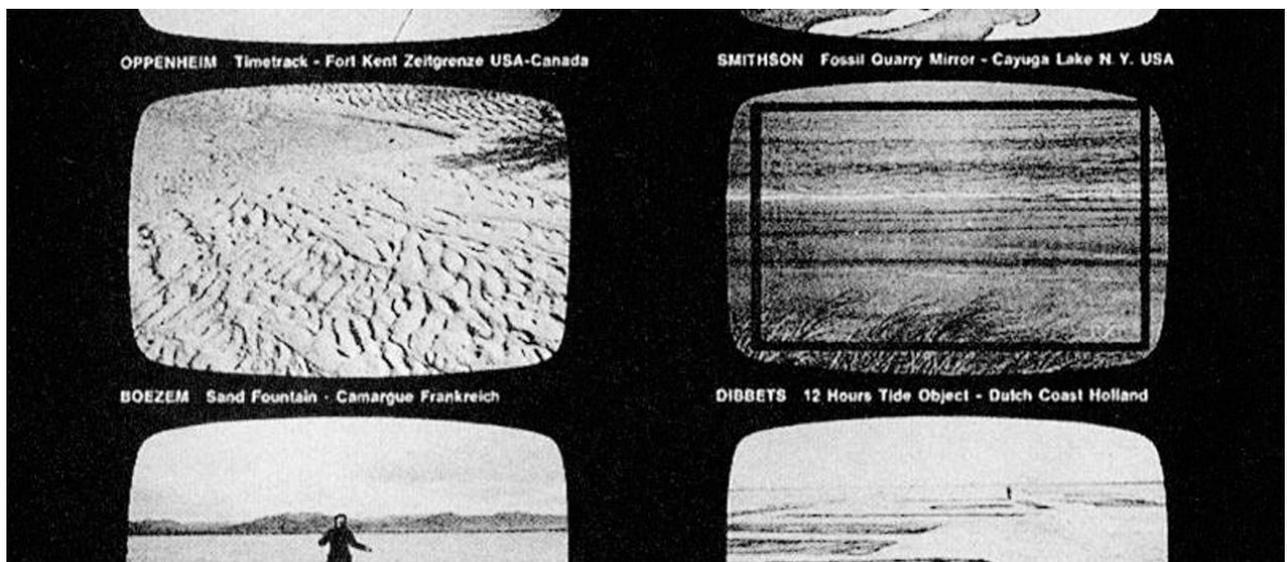
*De transmissão televisiva e gravador de vídeo resultam possibilidades de comunicação inteiramente novas. Pela primeira vez, as tendências artísticas contemporâneas podem chegar ao grande público sem um atraso de cinco ou dez anos. A comunicação adquire hoje uma dimensão até agora desconhecida.*⁸

8 - Schum, Gerry. Introdução à Emissão Identifications.

A acessibilidade da obra de Arte e a vontade de ampliar a sua área de recepção, motivam o realizador Gerry Schum à criação do que entendeu designar como uma Galeria Televisiva - Galeria Berlin Gerry Schum. Esta acção seria transmitida em duas emissões na Alemanha Ocidental através de cadeias públicas de televisão. A primeira transmissão foi feita na noite de 15 de Abril de 1969 e é iniciada pela intervenção do próprio que, em frente à câmara, expõe pragmaticamente os objectivos do projecto, fazendo-os assentar na proposta de abolição da distância entre a obra de arte e o público. Distância erguida pela intervenção da economia de mercado, regente de museus e galerias. Considera Schum que os meios televisivos, pela imediatez e alcance da transmissão, permitem promover a acessibilidade e transversalidade da Arte.

Parte da transmissão é feita recorrendo a um estúdio que procura mimetizar o espaço de uma galeria. Nas paredes dispõem-se quadros e écrans, no espaço deambulam pessoas que ora contemplam as obras, ora socializam. A este momento seguiu-se um conjunto de curtas-metragens, ou filmes-objectos, especificamente concebidos para serem transmitidos em televisão naquele momento. Sob o título de Land Art, com intervenções, entre outros, de Richard Long, Jan Dibbets, Dennis Oppenheim, Walter de Maria.

A segunda edição, "Identifications", transmitida em 1970, com uma estrutura genérica próxima da



primeira, embora sem encenação de galeria, procurou apresentar experiências de gesto e de acção concebidas enquanto objectos artísticos para o medium televisivo necessariamente diferentes do filme ou do documentário. Destacam-se Mario Merz, Daniel Buren, Gilbert and George, Richard Serra.

Depois das duas edições as televisões públicas alemãs recusaram continuar a colaboração com o projecto. As duas transmissões foram ainda transferidas para fita e apresentadas no circuito expositivo por Schum. O seu falecimento precoce, em 1973, encerrou em definitivo o projecto.

Independentemente do cumprimento mais ou menos eficiente do proposto programaticamente, a Galeria Berlin Gerry Schum foi uma primeira experiência dos novos processos de acessibilidade da Arte e do questionamento radical do espaço público. Basta recuperarmos a importância da televisão na época. Se admitirmos um sentido para espaço público, não restrito ao sentido urbanístico, esta acção, mais do que uma tentativa de incursão na esfera pública é, simultaneamente, uma convocatória à reflexão sobre a acessibilidade da Arte e da sua proximidade ao público. E é, simultaneamente, um exercício de questionamento activo da própria noção de espaço público. Mais uma vez público e espaço público invariavelmente intrincados, numa proposta de questionamento do vigente e do instituído.

As intenções que na contemporaneidade motivaram a Arte a apelar ao público mantiveram em consenso um aspecto fundamental: a defesa de uma arte de vanguarda verdadeiramente acessível e democrática. Esta motivação implicou um necessário julgamento das instituições e uma violenta crítica ao status quo.

O desafio que agora se coloca é perceber se esta intenção prossegue adequada e se a mesma interessa ou não à Arte Pública.

Parece-nos que a questão de FJP inicialmente apresentada assenta no temor de que a validação de uma forma específica de Arte, enquanto Arte Pública, legitime a intervenção no espaço público ou para o público, desconectada das intenções da Arte. Por isso entendemos que Fernando José Pereira “preferiria não

fazer”⁹ a definição de Arte Pública, ou pelo menos não a fazer enquanto “forma específica de arte contemporânea”. Hoje, a proliferação de Arte Pública validada e de cariz institucional, nega a linha histórica que anteriormente seguimos e ignora estes antepassados, atestando o que diz FJP. Não esqueçamos que os exemplos apresentados se quiseram públicos, mas mais do que isso, de vanguarda e verdadeiramente transformadores, sem concessões. Por isso FJP defende que é na Arte, e não na Arte Pública, que se encontra “uma outra atitude, claramente antagónica, que se prende com o estatuto de reivindicação da liberdade absoluta para o artista que quer intervir no espaço público.”

Vale a pena reflectirmos.

Bibliografia

PELZER, Birgit, “Desaparece Objecto!” A Revolução Intangível, A Obra de Arte sob fogo – Inovações Artísticas 1965-1975, Serralves, 2004

HARRISSON, Charles e Paul Wood, Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishing, 2003

KRAUSS, Rosalind, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, MIT Press, 1986

CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner, Arte e Não Arte, Catálogo, Galeria Brito Cimino, 2001

CANTZ, Hatje, Hélio Oiticia, Quasi-Cinemas, Wexner Center, Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts in association with Hatje Cantz Publishers, 2001

PEREIRA, Fernando José, Arte Pública, acedido em 12 de Abril de 2018, <http://www.arte-coa.pt/index>.

9 - como Bartelby, personagem de Herman Melville (1819-1891), em Bartelby, o Escrivão.

Ensaio sobre o dilema da representação ética da alteridade: Indianismo, Indigenismo e uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira

Essay on the dilemma of the otherness' ethical representation: Indianism, Indigenism and a metacultural approach in Brazilian contemporary art

Letícia Larín, Brasil

FBAUL / CIEBA Lisboa, Portugal

E-mail: leticialarin@gmail.com

Resumo:

Em seu difundido texto *O Artista como Etnógrafo* Hal Foster evidencia, nesta tendência da arte contemporânea, problemáticas recorrentes e de difícil resolução. Como versar artisticamente sobre o “outro”, sem infringir noções éticas? Ao fomentar a visibilidade das “minorias”, articulações em torno da alteridade são favoráveis à constituição de um contexto democrático. Entretanto, abordagens deste tipo servem, muitas vezes, à instrumentalização do “outro” pelo poder hegemônico. Para refletir sobre este dilema, o presente artigo observa aspetos do Indianismo e do Indigenismo sob perspectivas do pós-colonialismo. A partir deste enquadramento ensaia-se, então, uma apreciação da arte contemporânea brasileira sob a perspectiva de uma abordagem metacultural.

Palavras Chave: alteridade, indianismo, indigenismo, arte brasileira, pós-colonial, metacultural.

Abstract:

In the widespread text “The Artist as Ethnographer” Hal Foster quotes in this contemporary art’s praxis, problematic issues that are difficult to be solved. How to artistically quote the “other”, without infringing ethical notions? By fostering the visibility of “minorities”, articulations around otherness are conducive to the constitution of a democratic context. Meanwhile, such approaches on alterity often serve to strengthen hegemonic power. To reflect on this dilemma, the present article considers aspects of Indianism and Indigenism under perspectives of postcolonialism. So, from this framework, an appreciation on Brazilian contemporary art is essayed, being applied for such a metacultural approach.

Keywords: otherness, indianism, indigenism, brazilian art, postcolonial, metacultural.

1 - Introdução: a persistência de estereótipos coloniais

Sendo brasileira e de ascendência de origem principalmente europeia, à primeira aterrização em Portugal uniu-se um desejo por “espreitar” a perspectiva que colonizou o Brasil. Escolheu-se, para isso, o índice remanescente da primeira imagem inaugurada na mente portuguesa, ao estabelecer contato com nativos da encontrada Terra de Santa Cruz: a carta de Pêro Vaz de Caminha. Este escrivão, quando viu o ameríndio em 1500, não o fez como um indígena da época. Neste contato, relatado no documento conhecido como “certidão de nascimento do Brasil”, apareceu, assim, um novo caractere imagético.

Este objeto cultural – o primeiro que deve o seu surgimento à interação entre aborígenes das terras brasileiras e portugueses – é uma carta. Para procurar

“incorporar” a visão do escrivão que a concebeu, de modo a tentar visualizar a imagem do indígena inaugurada em sua mente, foi realizado um experimento artístico através da caligrafia. Neste, a ação contínua de redesenhar os 28 fólhos da carta (Fig. 1) permitiu a apreensão da cadência, ritmo e ondulação de Pêro Vaz de Caminha, mobilizando noções sensíveis quanto ao seu modo de ser. Além disso, para contribuir a este tipo de “imersão em Caminha”, a *performance* foi acompanhada pelo áudio de um vídeo, no qual portugueses leem o conteúdo, da carta, escrito com o alfabeto romano e em português arcaico (Fig. 2). O frequente, por vezes estranhamento e por vezes embaraço, das pessoas na leitura oral, e decorrente das diferenças entre o português atual e o arcaico, parafraseou, pelo tempo, o conflito no encontro de culturas distintas – em vários momentos, também, os participantes manifestaram agradáveis expressões de surpresa.



Fig. 1 – Letícia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Pêro Vaz de Caminha)*, 2016. Vídeo registro de *performance* de 40 horas realizada em dois dias consecutivos no Atalaia Artes Performativas 2016, Almodôvar, 1h 30'. Fotografia de Érika Machado e Filipa Bastos. Fonte: Própria.



Fig. 2 – Leticia Larín, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, 2016. Vídeo, 1h 30'. Fonte: Própria.

Ao terminar de redesenhar todos os fólhos da carta (Fig. 3), o domínio caligráfico resultante permitiu a feitura de dois desenhos com linhas afins às das letras de

Caminha. O objetivo era tornar visível a primeira imagem, do ameríndio, elaborada na mente do escrivão de D. Manuel I. No primeiro desenho manteve-se o bico de pena e o formato do papel – tamanho A4 –, e para que o segundo permitisse uma maior soltura gestual, um papel de arroz A1 recebeu pinceladas. Entretanto, as primeiras figurações construídas eram ambas rentes a um índio homem com a boca perfurada, sendo este, um estereótipo construído em pensamento no decorrer do trabalho. Como o propósito era afastar-se da própria consciência para ir ao encontro do inconsciente de Caminha, com a intenção de liberar-se do enclausuramento nesta figuração reducionista – assimilada ao imaginário coletivo –, foram lançadas duas estratégias surrealistas: encharcar os papéis e virá-los de ponta-cabeça. Com isso, as imagens emergiram “por si só”: eram ambas mulheres ameríndias, de aspeto sensual (Fig. 4 e Fig. 5).



Fig. 3 – Leticia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 1f e Fol. 1v)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 29,7 x 21 cm. Fonte: Própria.



Fig. 4 – Leticia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 14v)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 29,7 x 21 cm. Fonte: Própria.



Fig. 5 – Letícia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 15f)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 84,1 x 59,4 cm. Fonte: Própria.

Com este resultado, o esforço para desfazer-se de uma imagem estereotipada – «índio forte com lábio furado» – levou ao encontro de uma outra representação estereotipada – «índia sensual com ânimo afável». Independentemente de Pêro Vaz de Caminha ter, ou não, visualizado os nativos do continente americano segundo estas tipologias, este experimento artístico evidencia, na mente da artista, a persistência de um imaginário estereotipado em torno do ameríndio. Esta tendência inconsciente a reduzir os indígenas a certos estereótipos não é, contudo, exclusiva da presente autora. Através do conjunto escultórico *Caramuru* (Fig. 6), por exemplo, ela pode ser averiguada numa outra, porém similar, dupla de relação.

Caramuru é o nome que foi dado a Diogo Álvares Correia, português nascido em Viana do Castelo em 1475, pelos tupinambá. Diogo Álvares naufragou no litoral do atual estado Bahia, Brasil, na primeira metade do século XVI, e terminou por casar-se com Paraguaçu, filha do chefe da tribo. A união deste casal simboliza a miscigenação entre povos radicalmente diferentes e a origem da nobreza cabocla. (...) É certo que a história de *Caramuru* e Paraguaçu reflecte o primado da visão europeia sobre o outro, pois a índia foi adaptada ao modelo de vida europeu, casando e baptizando-se como Catarina do Brasil. No entanto, a narrativa sobre a suposta fácil convivência entre portugueses e outros povos e principalmente a escolha de um personagem



Fig. 6 – José Rodrigues, *Caramuru*, 2008. Bronze fundido, 500 cm de altura e 300 cm de largura. Imagem do monumento em 2011, instalado na Praça da República de Viana do Castelo. Atualmente a peça encontra-se na Praia Norte, Viana do Castelo. Fotografia de Carlos Luis M. C. da Cruz sob a licença Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. Fonte: Wikipédia.

relativamente obscuro na história, mais adaptadas à sensibilidade actual/pós-moderna seriam bastante improváveis na estatuária do Estado Novo (Elias, Marques, Leonor, 2013).

O mencionado conjunto escultórico, de autoria de José Rodrigues, foi erigido, portanto, já no período democrático português. Foi na passagem de 2008 a 2009 que a Câmara Municipal de Viana do Castelo instalou, no espaço público, o monumento. Nele, Rodrigues apresenta um imaginário idealizado, ressaltando a nudez dos corpos de Caramuru e de Paraguaçu, numa peça em bronze que chega a cinco metros de altura. As proporções, contudo, não são clássicas, se não que apresentam “ares” de um fazer solto, ligando vetores da arte ocidental acadêmica – oferecidos, inclusive, pelos ornamentos sinuosos do elemento central que serve de base à construção – a um acabamento artístico de cunho popular. Este “primitivismo” formal que altera – “desconstrói” – a aparência duma estrutura clássica ecoa numa sintaxe modernista, sintonizando a convivência do índio com o ocidental numa atmosfera isenta de conflitos, instaurada harmonicamente em meio à sintaxe dominante.

Mas ainda assim, a cultura preponderante não se mostra irreduzível: Caramuru está quase que completamente despido, miscigenando-se – com uma ameríndia, mesmo que representada com cabelo crespo e com elementos aplicados, que mais lembram as decorações carnavalescas nos corpos das mulatas sambistas que as pinturas corporais indígenas – e, de modo a acrescer a polémica, sem deixar de ostentar uma cruz cristã em seu pescoço. É provável que incómodos, que veem nesta interpretação equacionada – ou naquela que assume a violenta submissão da população nativa à portuguesa – um «escândalo», tenham gerado uma série de reclamações que não cessaram desde a aparição, na praça, desta estátua que homenageia Caramuru. Este pleito justificou-se pela ereção da obra artística no local mais nobre da cidade, a Praça da República, e terminou finalmente em 2018 com a marginalização do grupo escultural, pela sua transferência à Praia Norte.

Esta ocorrência evidencia, por um lado, a ainda premente urgência em trabalhar em prol da

desintegração de preconceitos em relação ao “outro”, e também, a potência que os estereótipos podem mobilizar em esquemas multiculturais. Sendo assim, o presente esforço por desvestir-se de estereótipos que geram preconceitos, primeiro problematiza a temática considerando o Indianismo e o Indigenismo no Brasil, para a seguir, ensaiar uma abordagem ética da alteridade mirando casos da arte contemporânea brasileira.

2 - O Indianismo e os seus fantasmas

Jean-Jacques Rousseau projeta a imagem de um primitivo de cultura subdesenvolvida, o qual apresenta, por isso, a capacidade de ser transparente quanto à pureza inata de seu carácter: “(...) *les Sauvages de l’Amérique qui vont tout nuds & qui ne vivent que du produit de leur chasse, n’ont jamais pu être domptés*” (2012). A razão iluminista do filósofo apraz-se do estilo formal alcançado pelos literatos europeus, e confere no academicismo o melhor expoente concebível para a arte, chegando ele a dizer “*la perfection de nos Arts*” (Rousseau, 2012). Ao mesmo tempo, ela incrimina este exímio formalismo por exaltar o luxo, o qual não só corrompe os valores morais, como também fomenta um ilusório sentimento de superioridade. Este ocorre em vaidades que se reconhecem em belíssimos retratos pictóricos, e que vivem em meio a um extremo requinte. Esta situação induz artificialmente à elevação da autoestima de uma classe superficial, que sente, então, um digno direito de ocultar as próprias práticas perniciosas com “*finesse*”.

Rousseau compreende, assim, que é preferível ser competente no campo da ética que sê-lo no da arte. Há que recordar que o «bom selvagem», segundo ele, não tendo sido domado e tampouco escravizado pelos sistemas social, político e económico, é um sujeito livre e predisposto «naturalmente» ao bem comum. Para o escritor, os avanços artísticos e científicos não se justificam se coadunam à barbárie social. Para combater este formalismo insubstancial, insofrito, ele incita artistas, filósofos e outros, ao esforço por se liberarem das algemas burocráticas que guiam as condutas e as práticas no cotidiano. Com isso é possível que se protagonize, na realidade, uma atuação ética e crítica.

Quando os pensamentos de Rousseau desembocam para influenciar o romantismo brasileiro,

este movimento já se encontra em decadência na Europa, sendo influído por valores realistas. Na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – inaugurada no Rio de Janeiro em 1826 –, neste momento de conformação de uma identidade nacional, procurou-se a correspondência com estilos europeus. A corrente «Indianista» foi, assim, baseada numa conceção europeia do nativo, atualizando-o como o verdadeiro herói nacional, como o contentor de uma coragem, ingenuidade e força guerreira, que simbolizariam e inspirariam o “espírito” do brasileiro.

Enquanto determinada corrente da opinião pública portuguesa via o novo império brasileiro como um “ato de violenta rebeldia, espoliador do império de uma coroa” (Amora, 1974), no Brasil elaboravam-se meios para desidentificar-se com o colonizador. Embora o brasileiro, mestiço em sua conceção, não correspondesse ao indígena, entendeu-se que a nação brasileira deveria ser reconhecida idealmente naquele que estava naquelas terras desde antes da chegada dos colonizadores. Esta propaganda de definição da autonomia política e cultural, do Brasil face a Portugal, padecia “de sentimentos deformadores da realidade dos dois países e da natureza, peculiaríssima, de sua unidade rática e de suas íntimas e trisseculares relações” (Amora, 1974).

Quando Rousseau lança o vislumbre de um primitivo abstrato e inexistente, que habitaria o mundo sempre, de um modo legítimo e original, ele tem a intenção de corporificar elementos que acredita estarem escassos em seu contexto. Em seu ambiente erudito, o pensador averigua uma carência de valores humanos fundamentais que, enquanto extintos nos círculos mais poderosos, subsistiam em meio à massa laboral. Com essa visão, ele estabelece uma reciprocidade entre o refinamento de modos, gosto e intelecto, e a decadência moral.

No caso do romantismo brasileiro, a proposta de institucionalizar uma identidade nacional serviu a ideais políticos e se pautou numa perspectiva europeia – e não na cosmovisão das populações autóctones das terras brasileiras. Esta construção de uma mitologia originária do Brasil, obedecendo a esquemas não condizentes a um comprometimento social generalizado e se dando junto a pressupostos filosóficos ocidentais, cria um embuste identitário. No âmbito pictórico-formal, também, ela

obedece a esquemas estilísticos que surgiam do outro lado do Atlântico, reproduzindo maneiras estrangeiras com o intuito de equiparar-se à “melhor” arte produzida no globo. Com esta atitude, há a reprodução do rebaixamento da periferia com respeito ao centro, que caracterizou o contexto europeu.

Os países da Europa do sul, que foram constituídos pelos países do Norte da Europa como os vencidos da modernidade, interiorizaram a tal ponto o seu desmérito histórico que se desdobraram em chamadas de atenção para as realizações da sua cultura erudita. O resultado de tal esforço agravou ainda mais a votação ao esquecimento das formas da cultura popular que abundam nestes países. O fenómeno advém da sensação de que a existência de uma forte tradição de cultura popular é indicativa de um fracasso no alcance da modernidade (Labanyi, 1986: 62).

Neste caso, a «modernidade» condiz ao período iniciado com o Iluminismo, sendo que os “fantasmas” – vítimas e vencidos – desta primeira época da modernidade foram manifestados na cultura literária, maioritariamente, através da “figura do pai que retorna para exigir vingança àqueles que usurparam a sua autoridade” (Labanyi, 1986: 63). Assim, pode-se entender que a imagem romântica do indígena, no Brasil, projetou-se de um modo artificial, com vistas a simbolizar os “donos da terra” que “acertam contas” com Portugal. Servindo de instrumento para prefigurar um imaginário nacional de soberania autêntica, ansiado pelos governantes do país, a identidade brasileira foi elaborada em benefício das elites agroexportadoras da própria sociedade latino-americana. Entretanto, ao apropriar-se da cultura europeia para confrontar o poder europeu, a nação em configuração não negou a condição de superioridade do seu colonizador. Ao reiterar-lhe um elogio cultural, ela outorgou-lhe, assim, hegemonia. Mesmo que advinda de uma postura de insubordinação política, esta perspectiva infundiu e legitimou, no Brasil, a cultura ocidental.

Diferentemente da literatura, e talvez por coincidir com um período em que se despontava na Europa o realismo, a expressão pictórica romântica brasileira incorporou, nos atos epopeicos, uma dimensão crua de tragicidade social.

A pintura *O Último Tamoió* (Fig. 7), pintada por Rodolfo Amoedo quando esteve em Paris para usufruir de um pensionato artístico, representa uma cena do poema *A Confederação dos Tamoyos* (Magalhães, 1856). Considerado como a grande epopeia nacional do período, foi financiado pelo imperador Dom Pedro II para divulgar o início da mitologia do Brasil. Embora o resgate da imagem do aborígene funcione como uma alegoria, da autonomia política e cultural do país em relação a Portugal, a pintura apresenta um indígena moribundo, Aimbire. O esverdeado de sua pele denuncia o seu extermínio, ao preferir lutar e morrer pela liberdade que sucumbir à escravidão. Para ressaltar a inscrição do carácter heroico num sujeito mártir, além de Amoedo dispor o corpo em forma de cruz, remetendo ao Cristo crucificado, ele não retratou Iguassú, mulher de Aimbire

que também participa da cena. Segundo o poema, junto à amada morta Aimbire diz:

*Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,
E livre morrerei. Comigo morra
O ultimo Tamoyo; e nenhum fique
Para escravo do Luso: a nenhum delles
Darei a gloria de tirar-me a vida*
(Magalhães, 1856: 338).

E assim, Aimbire tira a própria vida. O homem que acolhe o corpo do índio na Baía de Guanabara, observado na pintura, é o padre José de Anchieta. Solicitara-se a sua presença para negociar o estabelecimento de um acordo pacífico entre brancos e nativos. Apesar do desenlace funesto, o tom redentor do suicídio de Aimbire contém



Fig. 7 – Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoió*, 1883. Óleo s/ tela, 180,3 x 261,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Fotografia de autoria desconhecida e de domínio público. Fonte: Wikipédia.

um sentido favorável aos ameríndios – o qual entretanto não se replica àqueles de ascendência africana. A guerra contra os tamoios evidenciou o risco corrido pelos portugueses no processo de escravização do indígena, o que terminou por fortificar, no Brasil, a escravatura da população afro.

Nesta pintura, preceitos românticos que remetem a um sujeito herói e moralmente superior, preconizando os génios subjetivo e subversivo da modernidade, são postos em cena. A instância primitiva invocada por Rousseau é convocada em *O último Tamoio*, por um lado para corroborar à propaganda estatal, e por outro, para inspirar um espírito revolucionário romântico no *dêmos* em formação. Ambas instâncias vinculam o momento de independência do Brasil à necessidade de criar uma cultura própria, característica e legítima. Forja-se, assim, um aspeto demófilo. O povo brasileiro é incitado a reconhecer-se na ideia de um indígena pueril, íntegro, inconformado e lutador, que “com razão” se revolta ante a circunstância de subjugar-se a Portugal.

Entretanto, a literalidade deste discurso choca com a mensagem de sua forma, o que causa na cultura brasileira uma conjunção alienante. Junto ao desejo de eximir-se de Portugal, como constata Antônio Soares Amora (1974)¹, é um “erro miserável” supor que nesta época, “a ‘civilização, as artes, e os cómodos da vida, são apanágio só dos europeus’ e que o Brasil era ‘país ainda inculto e bárbaro’”. Os próprios literatos portugueses não possuíam esta imagem dos brasileiros, ao passo que os intelectuais do Brasil esforçaram-se por se mostrarem tão “avançados” quanto os europeus. Com isso, eles fortaleceram uma retórica duplamente segregacionista.

Com vistas a adquirir um “orgulho” que em realidade já lhe era conferido, o estatuto do «ser brasileiro» aproximou-se ao do português e se afastou de preceitos culturais autóctones. Porém, esta volição a equiparar-se com o europeu mascarou-se com a face do indígena, e assim, fingiu afrontar a herança do colonizador com certa violência. Além disso, interesses de poder, quanto ao domínio do território e da economia, encobriram-se com a face ameríndia, a qual conferiu-lhes um aspeto de «direito natural à propriedade e à independência». Este estratagema, que dissimula a continuidade de um nexos colonial, aprofundou a confusão e o desentendimento

sobre o que seria, de fato, a identidade brasileira. Ao desejar ser como aquele visto como “melhor”, ignorou-se – e omitiu-se – que a cultura daquele participava, da própria, de um modo legítimo. A vontade de ser como o outro inibiu, com isso, uma esclarecida conscientização do que se era, mantendo encoberto como aquele era de fato parte de si.

Este mecanismo, mobilizado genericamente pelo esquema do Indianismo, engatou-se em ambientes intelectuais somente até certo ponto.

Deduzir que semelhantes conflitos morais contaminaram os setores intelectuais e literários mais significativos dos dois países é concluir, de uma verdade, um erro. No Brasil e em Portugal, desde os primeiros, mais afirmativos e influentes pronunciamentos românticos (que são dos meados de 1820), até o fim do Romantismo (na altura de 1870), mais íntimas, nem mais compreensíveis poderiam ter sido as relações literárias entre os dois povos: relações postas não apenas em termos de convívio e de amizades pessoais, como ainda no plano de francas e naturais influências recíprocas (Amora, 1974). Nestes círculos excepcionais, quanto à observação crítica da cultura, não houve a total asfixia do entendimento sobre aspetos brasileiros decorrentes de esferas lusitanas. Mas, ainda assim: não foram tomados em conta aportes implantados pela cultura africana, ignoraram-se, por exemplo, tendências autóctones desenvolvidas na arte brasileira do período barroco, desdenharam-se noções advindas de práticas ameríndias, etc. Esta visão obtusa, quanto à multiplicidade de dinâmicas a transitar no espectro real, levou à circulação oculta de forças, dinamizadas como se fossem espíritos fantasmagóricos.

Mesmo que a escolha de Amoedo, ao expor a crueldade no maltrato ao índio, denote uma rebeldia à violência portuguesa, a sintaxe da pintura é dada em termos românticos, sendo de cunho exclusivamente europeu. Aimbire serve para incitar, no brasileiro, o desejo de pertença nacional, o sentimento de posse de uma cultura dita autónoma – que é entretanto, ocidental. A ira frente à caída do herói indígena leva à vontade de construção nacional, e não à busca de integração junto aos ameríndios sobreviventes. O nativo, na pintura, foi vencido, sendo passível a receber sentimentos de compaixão e a mobilizar o ódio em direção ao colonizador. O padre negociador permaneceu com o seu pesar, e para

honrar esta trágica história, o povo brasileiro deveria, então, inspirar-se na postura de Aimbire e oferecer a própria vida à pátria.

As pinturas românticas nacionalistas europeias, em geral, retratam a tragédia da própria população, para incitar que ela mesma pratique a revolução a seu favor. No caso brasileiro, conforme apreciado na pintura de Amoedo, a imagem do ameríndio incita o levante do povo para a conformação de um Estado soberano, objetivo que em nada condiz a ambições indígenas. A imagem do nativo, portanto, é usada para um fim não compatível aos interesses dos povos originários. Curiosamente, assim como o aborígene foi vencido em sua própria terra, o “desastre imperial” de Portugal constituiu-o “como uma nação vencida no mapa da Europa,” o que sintoniza com a “ascensão da modernidade algures”. Este panorama evidencia que, desde muito cedo, Portugal interiorizou “um sentido moderno da história enquanto progresso – mas progresso de outrem” (Labanyi, 1986: 63-4). O Brasil, ao invés de praticar a inovação observando os misteriosos caracteres de sua construção, terminou por repetir, tal e qual, o modelo português.

Esta confirmação do silêncio do aborígene visto como subdesenvolvido, ao ter povoado a história com “fantasmas”, é constantemente destacada no âmbito dos estudos pós-coloniais.

O embaraço moderno, norte-europeu e bastante protestante em relação à existência de vencidos – os que não aprovam a noção da história como progresso – é uma gigantesca máquina de produção de fantasmas, na medida em que esse embaraço não tem maneira de contar a história daqueles que perderam (Labanyi, 1986: 62).

O “mito de um vencido” replica um “sentido de potencialidade perdida,” e por isso os “fantasmas são precisamente os ‘poderiam ter sido’ da história que regressam como realidade alternativa corporizada e actualizável” (Labanyi, 1986: 67).

No presente estudo a ótica primacial não se enfoca exatamente no que “poderia ter sido”, se não que no que foi e em como colaborar à não propagação destes fantasmas. Ou seja, o ponto de interesse, aqui,

é a “realidade alternativa corporizada e actualizável”. Ao praticar a sugestão de Walter Benjamin (1999), de revisar narrativas perdidas na história, constituem-se intentos de processar espectros fantasmagóricos que assombram a contemporaneidade. A supremacia ocidental supervalorizou o poder dominante, e menosprezou a importância dos «outros» caracteres no encaminhamento da humanidade. Contudo, mesmo tendo sido passíveis a um longo e cruel processo de asfixia – o qual ainda perdura –, os indígenas ainda existem – mesmo que transformados. Assim como um tipo de sujeito oriental foi criado pela elaboração europeia sobre o que seria o oriente (Said, 1979), quando a nação brasileira propôs-se a representar o ameríndio, mesmo que em prol de sua classe economicamente favorecida, ela construiu um imaginário sobre o nativo do Brasil que de fato ganhou presença na realidade concreta.

Na época da colonização, o território do Novo Mundo era composto por diversas nações bastante diferentes entre si, e não por “índios”. Transferindo dizeres de Edward W. Said (179: 3) – essenciais ao âmbito dos estudos pós-coloniais –, sobre o Orientalismo, ao contexto destes povos nativos do continente sul-americano, a questão não é apenas que práticas como o Indianismo detiveram unilateralmente o que poderia «ser dito» sobre os ameríndios, se não que detiveram toda a rede de interesses disposta quando a entidade «indígena» estava em pauta. O Orientalismo é bastante mais abrangente do que o Indianismo brasileiro, já que este último refere-se apenas a uma atmosfera criativamente imaginada e projetada, através da prática artística. Porém, como esta criatividade coaduna ao cenário em funcionamento na época que lhe deu emergência, a presente reflexão opta pelo trato com o Indianismo. Além do mais, ele entende-se como um movimento que serve de amostra de uma retórica, amplamente estabelecida, entre o poderio nacional do país e ambas populações: a sociedade brasileira em geral e os indivíduos autóctones do território. Assim como o Indianismo criou uma imagem do ameríndio segundo padrões europeus, a relação entre ocidente e índio, em linhas gerais, “*is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony*” (Said, 1979: 5).

Parafraseando asserções de Said, esta relação

pôs em marcha historicamente, através de ideias, culturas e histórias permeadas por configurações de poder, a construção de uma noção de ameríndio. O indígena foi então concebido, de fato, não como uma fantasia ocidental sobre o nativo, mas sim como um corpo, de teoria e prática, produzido durante sucessivas gerações que despenderam, nesta empreitada, um considerável investimento material. O contínuo trabalho sobre o «Índio», ao configurar um sistema de conhecimento sobre o indígena e ao estabelecer uma grade aceite, enquanto filtro do «ser indígena» para a mundivisão ocidental, terminou por estereotipar o índio para a consciência geral do planeta (Said, 1979: 6). Neste processo, o índio foi sendo instalado como um imaginário do imaginário coletivo.

Neste percurso, os nativos da terra também estiveram presentes, pelo que se viram sendo transformados em “índios”. Entretanto, mesmo enquanto partícipes da cultura hegemônica, multiplicam-se os indígenas que marcam os seus discursos por vieses ancestrais. O contexto global tem sido infiltrado pela crescente mobilização destas histórias que se conservaram ocultas, de modo a torná-las palpáveis através da sua narração: por meio da elaboração da memória elas deixam de ser “fantasmas”. Sendo assim, para se fazerem notar estados atuais de “assombrações” ameríndias que permaneceram vagando pela história do Brasil, é requerido o trato com o «Indigenismo» brasileiro: uma consequência do conjunto, de práticas, emparelhado no presente estudo com o Indianismo.

3 - O Indigenismo e a problemática do artista como etnógrafo

De um modo bastante sucinto, o Indigenismo é uma corrente detonada na América Latina a partir dos anos 40, para lutar pelos direitos das populações autóctones dos territórios destes países. No Brasil este movimento tem mostrado crescente destaque por, desde a década de 70, ser cada vez mais encaminhado por indígenas apoderados da cultura hegemônica, a ponto de interferir nela. Este refinamento, dos meios de defesa da causa aborígine, resulta num aumento da capacidade de influência no cenário predominante. Este protagonismo ocorre pela apreensão de conhecimentos linguísticos,

políticos, entre outros, o que ajuda a validar no planeta, por meio do “consenso” – produzido muitas vezes pela escassez de alternativas possíveis –, o *modus operandi* ocidental.

Culture, of course, is to be found operating within civil society, where the influence of ideas, of institutions, and of other persons works not through domination but by what Gramsci calls consent. In any society not totalitarian, then, certain cultural forms predominate over Others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is what Gramsci has identified as hegemony, an indispensable concept for any understanding of cultural life in the industrial West (Said, 1979: 7).

Assim como os indígenas têm passado por um processo de autorreconhecimento – no qual captam a sua localização na narrativa da história a partir da Idade Moderna – e de instrução quanto ao funcionamento ocidental, os brancos têm operado autocríticas oblíquas ao sistema que foi generalizado pela investida europeia no mundo. Estirando o raciocínio de Said (1979: 7), é a hegemonia, ou melhor, o resultado da hegemonia cultural sendo posta em marcha, que dota durabilidade e força ao Indigenismo. Uma das principais lideranças ameríndias do Brasil desde a década de 1980, Ailton Krenak, comenta sobre o seu contato com a realidade do ocidente.

Alguns anos atrás, quando eu vi o quanto que a ciência dos brancos estava desenvolvida, com seus aviões, máquinas, computadores, mísseis, eu fiquei um pouco assustado. Eu comecei a duvidar que a tradição do meu povo, que a memória ancestral do meu povo, pudesse subsistir num mundo dominado pela tecnologia pesada, concreta. E que talvez a gente fosse um povo como a folha que cai. E que a nossa cultura, os nossos valores, fossem muito frágeis para subsistirem num mundo preciso, prático: onde os homens organizam seu poder e submetem a natureza, derrubam as montanhas.
(...)

É tudo coisa. Essa mesma cultura, essa mesma tradição, que transforma a natureza em coisa, ela transforma os eventos em datas, tem antes e depois. Data tudo, tem velho e tem novo. Velho geralmente é algo que você joga fora, descarta, o novo é algo que você explora, usa. Não há reverência, não existe o sentido das coisas sagradas. Eu fiquei com medo. Eu fiquei pensando: e agora (Krenak, 1992: 202-3)?

Sendo a epopeia das conquistas alinhavada pelo contato intercultural, lógico é que questões referentes ao trato com a alteridade obtenham, na constituição de um planeta dito globalizado, importância ímpar e crescente. A complexidade de se vislumbrarem esquemas, que favoreçam a conformação de uma realidade efetivamente multicultural, é traduzida ao âmbito da arte pela prática do artista como etnógrafo. Neste seu difundido texto, Hal Foster (2005) entende que este modo de atuação emergiu quando o artista deixou o campo exclusivo da arte para entrelaçar-se ao campo expandido da cultura, território *a priori* designado ao antropólogo. Como justificativa do contributo deste tipo de postura, por parte do artista, está a catalisação resultante de uma componente prática. Enquanto o antropólogo, tradicionalmente, ocupou-se de observar, comparar e teorizar, e também de proteger e preservar, o artista propôs-se a trabalhar junto, sobre ou a partir de, instaurando, assim, inflexões favoráveis à elaboração crítica e à transformação contextual.

Um referente relevante deste tipo de prática, na arte contemporânea brasileira, é a trajetória de Paulo Nazareth. Para concluir a sua participação na 55ª Bienal de Veneza em 2013 – na exposição *Palácio Encilopédico*, curada por Massimiliano Gioni –, por exemplo, o artista antes conviveu com uma comunidade de indígenas guarani-kaiowá no estado brasileiro Mato Grosso do Sul, onde inclusive foi batizado. Este povo ameríndio constituiu uma assembleia nos anos 80, *Aty Guasu*, responsável pelas “reivindicações de demarcação de terras, além de denúncias e sugestões sobre possíveis soluções para o problema” (Benites, 2012) vivido pelos guarani-kaiowá nas últimas décadas. Esta necessidade de «afrentar politicamente» decorre da intensificação da violência recebida por esta nação nos anos 50 e 80, que incorreu num “processo sistemático de etnocídio, a expulsão e dispersão forçada das famílias extensas indígenas do

seu território tradicional” (Benites, 2012). Nesta luta, por retomar as terras que antes lhes pertenciam, os guarani-kaiowá têm sido alvo de instâncias lamentáveis, como assassinatos por pistoleiros a mando de fazendeiros, exploração ou escravização da mão-de-obra para usinas de álcool e açúcar, e despejos da Justiça Federal realizados por forças policiais.

Foi este quadro crítico e de resistência que Paulo Nazareth decidiu evidenciar na exposição internacional de arte. *Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar*² é o título de um áudio que Nazareth apresentou. Basicamente, o enfoque oferecido – «para que o mundo não acabe» – insta o estabelecimento de um “outro” tipo – não ocidental – de relação entre homem e natureza, de uma que seja atravessada pela espiritualidade. Esta integração evocada, conforme se verifica na fala de Krenak (1992: 203), foi ignorada pela «simulação» construída pela cultura dominante:

(...) para nós o sonho é um sonho de verdade, um sonho verdadeiro, e tem sonho, sonho de verdade é quando você sente, comunica, recupera a memória da criação do mundo onde o fundamento da vida e o sentido do caminho do homem no mundo é contado para você. Você toma, aprende como se estivesse dentro de um rio. Este rio, você fica olhando ele, depois você volta, aí você olha. Não é o mesmo rio que você está vendo, mas é o mesmo. Porque se você fica olhando o rio, a alma dele está correndo, passando, passando... mas o rio está ali. Então ele é sempre, ele não foi, é sempre. Não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo. Por isso que no sonho a gente entra dentro dele, aprende, alimenta o espírito. Esse sonho veio me mostrar que aquela caricatura de poder que os homens estavam inventando aqui na terra é só uma simulação (...).

As crenças guarani-kaiowá são baseadas na natureza e exaltam o sentimento do *tekó porã* (o «bem viver» com a natureza). Segundo o jesuíta Antonio Ruiz de Montoya (1876: 506), «*tecó*» refere-se a “*costumbre, ley, condición, estar, estado, oficio*”, sendo que Bartolomeu Melià (2016) interpreta e amplia o sentido a «modo de

ser e estar, sistema, *habitus*», entendimento que abarca, inclusive, o termo ocidental «cultura». É certo que as culturas aborígenes não contemplam a «arte», entretanto, a arte é uma noção emancipada da cultura. Ainda que as estéticas desenvolvidas por indivíduos de mundivisão nativa não possam ser, a rigor, denominadas de «arte», a arte está, nelas, intuída. Isto ocorre de um modo parecido, por exemplo, ao desconhecimento quanto às instalações elétricas. Mesmo sem conhecer a eletricidade a ponto de criá-la artificialmente, as pessoas relacionam-se com ela por meio de manifestações elétricas naturais – sendo que no caso das culturas aborígenes, estas «maneiras» de relacionar-se são imbuídas por meandros intangíveis à lógica ocidental, assim como a lógica da arte é intangível à ameríndia.

Não obstante, constatar tratem-se de diferentes modos, de se relacionar com a existência – e sabendo que a existência humana, *grosso modo*, é viabilizada pelas mesmas condicionantes naturais –, permite procurar um ponto de contato, entre a arte do homem branco e a concepção mais próxima a ela, numa cultura indígena. Conclui-se então, hipoteticamente, que a “arte” para os guarani-kaiowá, mesmo que entremeada à cultura que se realiza “naturalmente” – e por isso, invisível enquanto arte –, deve funcionar em prol do bem viver com a natureza. Esta noção recorda, além da fala de Krenak, os escritos de Rousseau. Pode-se, com isso, inferir que, ao compartilhar o áudio da reza guarani-kaiowá para o mundo não acabar, Nazareth procura que o sentido desta relação com a natureza – «bem viver» – seja processado na realidade, através de um componente do *tekó porã*: a “arte”. A arte serve, neste caso, para fomentar a incorporação de valores éticos na praxis mundana, e mesmo com a eleição de uma cultura parcial – a dos guarani-kaiowá –, o discurso proferido pela obra do artista interessa à humanidade em geral.

Quando Krenak versa sobre algo perpétuo, aquém e além das especificidades culturais, ele diagnóstica, também, um âmbito «metacultural» da existência humana. O seu diálogo é travado, assim, não com uma diversidade que compõe o globo, se não que, com pessoas de semelhante condição de existência. Ao não tomar a história como cerne, o enredo da humanidade é guiado por caracteres essenciais, não

sendo determinado por contextos particulares como os costumes ou a localização geográfica. Rousseau reconheceu que a ótica ocidental ofuscou certas instâncias básicas à humanidade, chegando a “coisificar” – como constatou Krenak –, não só a natureza, mas também, o humano – seja ele captado ou não como um «ser da natureza». Um sintoma mais, de “cegueiras” deste tipo, foi a emergência da arte enquanto isenta do espectro vivencial, noção que ignora o sentido de onde a arte surge e o papel que ela conduz na realidade.

A gestação desta carência levou à crescente infiltração do léxico dominante por enclaves “primitivos”. É natural, pois, a progressiva necessidade de confrontar “espíritos” submetidos no processo de conquista do globo, pela lógica dominante. Mas como esclarece Labanyi, apenas contar as histórias invisibilizadas de um modo inofensivo, não significa dar-lhes força autônoma no espectro mundano. O desafio, então, insta sobre como processá-las sem adequá-las ao ou em benefício do enredo preponderante, para que a superação do trauma não seja apenas mais um instrumento a favor da estabilização da hegemonia do esquema ocidental.

(...) os fantasmas – tal como o trauma, com que se relacionam – representam uma falha da narrativa: a incapacidade de contar uma história. O seu aparecimento interrompe, pois, a narrativa dominante que os exclui; eles fracturam a coerência da narrativa.

(...) o trauma consiste na incapacidade de narrar o evento traumático. O trauma representa assim um bloqueamento da consciência, revelando-se sob a forma de uma corporização ou reatuação que possui (“assombra”) o indivíduo traumatizado.

(...) Ora tal aceitação implica que uma pessoa se deixe possuir pelos fantasmas sem ver nesse processo uma ameaça à soberania do ego individual. Assim, recordar os fantasmas contando a sua história não é aceitar a posse por parte do real, mas afirmar o controlo sobre o “outro” que ameaça usurpar a soberania do indivíduo (Labanyi, 1986: 64-5).

Como parte de sua participação na Bienal de Veneza, além do áudio da reza, Nazareth enviou dois índios (Fig. 8 e Fig. 9), Genito Gomes – filho do cacique Nízio Gomes³ – e o pajé Valdomiro Flores, ambos de uma reserva de Ponta Porã, no estado Mato Grosso do Sul. As indicações do artista foram para que eles conversassem com o público da mostra, contando-lhe histórias, sobre o genocídio indígena, de desde a época da colonização. Numa entrevista, Flores comenta que eles lá estavam “para falar de nosso povo, de nosso passado, do presente e do futuro” (Maucilevicius, 2013). Nazareth, em contraparte, permaneceu na comunidade kaiowá, substituindo tanto quanto possível os afazeres que deveriam ser desempenhados pelos dois indígenas. A instrução dada foi a de que eles poderiam deixar o pavilhão da exposição quando bem entendessem, e assim, devido à necessidade de voltarem ao seu território para rezarem com o seu grupo, pela luta pela terra sagrada, eles deixaram o espaço antes do término da exposição.

Em sua produção, Paulo Nazareth recorre constantemente a uma dinâmica semelhante à arqueológica, na qual elementos culturais são coletados e agrupados de modo a tecerem sentidos específicos. Do mesmo modo, o som da reza kaiowá, a causa enfrentada por esta etnia, o líder filho do cacique e o pajé (Fig. 10) são caracteres encontrados pelo artista em seu caminhar. Ao viver segundo o desenvolvimento de suas obras, Nazareth nomeia o seu estilo de abordagem de «arte de conduta». Estes “achados”, assim, ao saírem de um terreno de restos materiais e se transportarem à instância viva da luta política, tornam-se «encontros», configurando um exemplar da postura do artista como etnógrafo.



Fig. 8 – Paulo Nazareth, *The Encyclopedia Palace*, 2013. 55ª Biennale di Venezia. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.



Fig. 9 – Paulo Nazareth, *The Encyclopedia Palace*, 2013. 55ª Biennale di Venezia. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.



Fig. 10 – Genito Gomes e Valdomiro Flores, 2012. Fotografia de Calyn Shaw sob a licença Creative Commons. Fonte: Global Reporting Centre.

O artista, ante o encontro e a convivência com os indígenas, decidiu disponibilizar um espaço na Bienal de Veneza para mediatizar a situação problemática em que subsiste esta nação ameríndia. Neste caso, não se deve ignorar a posição desde a qual Nazareth articulou o seu conceito, pois, diferentemente de uma divulgação concedida exclusivamente ao pagamento monetário ou à chantagem política, ele conheceu a comunidade e pôde contatá-la desde uma esfera de certa intimidade, apresentando um comportamento experiencial interessado. Ainda assim, embora o artista tenha sim apoiado a causa dos guarani-kaiowá ao dar-lhe visibilidade, enquanto o tom de engajamento político, amplificado em sua trajetória, estabeleceu-se num claro e «bom-tom», a voz indígena, em exposição, mostrou-se economicamente precária e com limitada capacidade de compartilhar os próprios pensamentos com um público tão variadamente estrangeiro como o da Bienal.

Com todas as reservas que uma reflexão pode apresentar ao tratar de uma obra não vivenciada de fato – já que a presente autora não visitou a mencionada Bienal –, conclui-se que a troca, embora ocorrida, não se deu num nível semelhante. Com isso, a combinação entre dominante e subjugado não foi superada, e então, não houve a configuração de um exemplo almejado idealmente à conduta – ainda assim, mais vale fomentar o protagonismo do invisibilizado, de um modo não tão exemplar, que conservar-se ignorando-o, por medo de obter um discurso de êxito duvidoso. A imagem, do índio transformado em cidadão “pobre”, pode ser de fato impactante, mas a presença física de indivíduos guarani-kaiowá não se faz necessária para transmiti-la. Esta observação enrobustece-se ao não haver interesse em sujeitar os indígenas ao “efeito zoo”, referido por Thomas Hirschhorn (Bishop, 2004: 76).

O marco da exposição em Veneza serviu de moldura institucional, para que Genito Gomes e Valdomiro Flores pudessem ser observados pela audiência “sem oferecerem perigo” algum. Isto porque o público não foi confrontado com nenhuma circunstância que o sensibilizasse a sentir um incômodo estranho com a própria situação. Ou seja, os espectadores da arte mantiveram-se em sua confortável – ou ao menos, habitual, e também, ilusória – posição de “supremacia”

cultural, ao passo que os sujeitos guarani-kaiowá mostraram-se como esculturas vivas a serem apreciadas como «o outro exótico» que, ao pertencer a um universo «alheio» – e carente –, conta traumas seus de modo a solicitar a atenção – o olhar – daqueles de maior *status*. Atentar-se a esta conjunção, na qual os ameríndios procuraram ser ouvidos, explicita a efetividade política do “grito” kaiowá, em Veneza: enquanto ela ecoa fortemente na obra de Nazareth – já que o público viu, explicitamente, um contexto social problemático sendo exposto –, ela pouco rebate na realidade da comunidade indígena – já que os esquemas mentais elaborados pelos visitantes não transgrediram aqueles observados, banalmente, no cotidiano globalizado.

Há assim, aqui, dois pontos em evidência, sendo ambos vertentes da eficácia política da obra. Um versa sobre a troca entre o artista e aqueles que colaboraram à sua peça, e o outro, entre o artista e aqueles que se relacionaram com ela enquanto audiência. No parágrafo anterior, subentendeu-se que o tipo de recepção mental da obra por parte do público funciona, também, como substância de troca entre o artista e os sujeitos que dão tema ao seu trabalho. A crítica, à falta de iniciativa em provocar emoções antagônicas no público, advém de Claire Bishop (2004), quando considera reflexões de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2001) sobre a caracterização da instância democrática. Trabalhos artísticos que harmonizam estruturas relacionais que, em realidade, são doídas, discrepantes e dissonantes, postulam uma democracia comunitária ideal baseada num falso – ou forçado, ou anestesiado – consenso universal, o qual não caracteriza um panorama efetivamente democrático.

Como foi já irrisoriamente indicado no presente texto, o “consenso” que veiculou o Orientalismo, por exemplo, embora tenha constituído uma superfície de coincidências que ofereceu caráter à hegemonia, não resultou de negociações isentas de conflito. Antiética é, justamente, a imagem utópica – harmoniosa – de um Orientalismo idealizado. A posta em cena deste «antagonismo» – que permaneceu em muitos momentos obscuro –, indispensável para que se reconheça um terreno de fato democrático e determinado pelo fluxo de vozes existente, confronta as pessoas com a seguinte situação:

(...) the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution. (...) (It is because a physical force is a physical force that another identical and countervailing force leads to rest; in contrast, it is because a peasant cannot be a peasant that an antagonism exists with the landowner expelling him from his land.) Insofar as there is antagonism, I cannot be a full presence of myself (Laclau, Mouffe, 2001: 125).

“In other words, the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable” (Bishop, 2004: 66). Sendo assim, embora a participação de Gomes e Flores na peça de Nazareth não fecunde, na mente do público,

uma visão do índio plenamente disruptiva, o fato de ela conceder visibilidade à problemática do Indigenismo levou, decerto, alguns espectadores a questionarem sobre a configuração de si mesmos. Como este artigo esforça-se por refletir sobre formas de tratar eticamente a alteridade, vale ressaltar uma situação que demonstra a importância da concessão de voz pública às populações que se encontram em estado de luta. Este exemplo, mesmo não se tratando de arte, serve justamente para esboçar limites entre esferas artísticas e ativistas – o que em nada significa que ambas instâncias não podem imiscuir-se. O caso em questão pontua a relevância do meio escolhido para veicular o discurso ameríndio, conectado a um resultado de troca concreto e valioso para a contraparte indígena.

Esta atenção a ocorrências alheias ao âmbito da arte pode ser útil à arte que, seguindo o pensamento de Claire Bishop que parafraseia o de Nicolas Bourriaud, concebe critérios de avaliação não apenas estéticos,



Fig. 11 – Paulo Nazareth, *Sem Título*, da série *Notícias da América*, 2011-2. Impressão fotográfica s/ papel algodão, 45 x 60 cm. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.

se não que também éticos e políticos – “*we must judge the ‘relations’ that are produced by relational art works*” (Bishop, 2004: 64). O exemplo apresentado é de cunho jornalístico, e influenciou ativamente o caso do cacique Nízio Gomes, pai de Genito Gomes, que foi assassinado. Somente após a veiculação de um vídeo que comenta o ocorrido, sete meses após o crime mencionado – no site do *New York Times* –, acompanhado por um artigo publicado na edição de domingo do mesmo jornal, é que foram detidas pessoas – dezoito – possivelmente conectadas ao assassinato (Shaw, 2012).

Esta influência da matéria no *New York Times* foi, portanto, bastante efetiva para a causa guarani-kaiowá. Mas ainda assim, esta interferência deveu-se a um tom jornalístico de denúncia, e não a um de desconstrução – ou problematização – de esquemas mentais, como o tratado no presente texto. Com isso, pontua-se aqui a ideia de que o cerne da prática artística – e mesmo o da arte política – insta sobre a transformação das mentalidades, e não sobre as consequências imediatas no plano concreto. Segundo esta apreciação, a «arte» é aquilo que atua primordialmente na subjetividade do indivíduo, e não em instâncias que lhe são superficiais. Com isso, ela é uma potente ferramenta na mobilização da hegemonia cultural.

Paulo Nazareth (Fig. 11), mesmo não sendo kaiowá de nascimento, além de ser neto de uma krenak, cresceu na favela de Palmital, na periferia de Belo Horizonte. Além da questão da ascendência étnica, a situação de vida do artista compartilha, com a dos atuais guarani-kaiowá, um enlace com o processo de pauperização sofrido pela população indígena em geral. A participação de Genito Gomes e de Valdomiro Flores em Veneza, com isso, além de exibir a ineficiência do estado brasileiro⁴ em resolver adequadamente o conflito entre fazendeiros e nativos, expôs a escassez econômica daqueles que antes apresentavam um estilo de vida ecologicamente sustentável. Ao mostrar a pobreza num ambiente espetacular como a Bienal, Nazareth cintilou uma aura de legitimidade, sendo o seu discurso artístico tecido pela própria história de vida. Com isso, ele não somente representou as “minorias” em questão – índios e pobres –, como as apresentou por meio do protagonismo de sua *persona*. Recordando Foster:

Quando o artista está *na* identidade de uma determinada comunidade local, poder-lhe-á ser pedido que esteja *por* essa identidade, que a represente institucionalmente. Neste caso o artista é primitivizado, na verdade “antropologizado”: aqui está a tua comunidade, diz com efeito a instituição, incorporada pelo vosso artista, agora em exposição (2005: 35).

Ainda utilizando termos designados por Hal Foster (2005: 35), Nazareth “invoca estes primitivismos populares de forma a parodiá-los, a reintroduzi-los na sua audiência de forma explosiva”. Esta participação inteligente do artista no jogo institucional, embora seja uma estratégia recorrente na arte contemporânea, apresenta uma estetização do “outro” que coaduna à normalização da existência destes estereótipos no contexto desigual da sociedade contemporânea.

O simples acto de contar a sua história é já fazer a reparação do seu apagamento da memória; mas contá-la também apaga a sua qualidade fantasmática e, ao inseri-los numa narrativa, “normaliza-os”, colocando-os assim sob controlo. Tornam-se por isso necessárias formas não narrativas de representação capazes de comunicar o poder e o horror dos fantasmas (Labanyi, 1986: 67).

Ao apoiar-se na própria história de vida, Nazareth, junto ao sucesso conseguido, é transformado num heroico artista exótico. Um importante nexos deste enredo é, assim, a exacerbação do “outro excluído” fincada no discurso dominante – ou seja, a disponibilidade do «poder» em acolher aquele, a princípio, subjogado. Esta narrativa, de ode às possibilidades de “escalada” no contexto neoliberal, encobre fantasmas potenciais, já que, ao apresentar a cooperação de caracteres que estruturam problemáticamente, o cenário social, funciona como um “Neoindianismo” – mesmo que alçando vozes do Indigenismo. Assim sendo, ao calcar-se no discurso hegemónico, este esquema omite possibilidades de alteração profunda na estrutura mental predominante.

Mas ainda assim, é o próprio Nazareth – diferentemente das representações do Indianismo – que

se representa no seio do poder. E com isso, há uma potência explosiva neste fomento à inclusão gerido no interior do sistema dominante. A ironia que desponta desta sintaxe ganha o seu caráter ao transmitir que o acato, à exigência do gosto dos “distinguidos” – que clamam pelo exótico –, resulta na fortificação da causa dos “rebaixados” – que se tornam mais presentes e podem, como Nazareth, equipararem-se em *status* ao poderio. Se por um lado, esta fala exemplifica um consenso «dócil» quanto à manutenção da cultura hegemônica, por outro, ela instaura pontos de cisão que podem fazer germinar outros parâmetros de «poder».

Esta situação evidenciada por Nazareth, com isso, pode comparar-se à das principais lideranças indígenas. Para conseguir mobilizar a problemática nativa no cenário de domínio ocidental, foi inevitável que elas passassem por um intenso processo de aculturação. De qualquer modo, é preferível dar-se com aparições de “minorias” de certo modo «submetidas», que permanecer tendo-as por invisíveis – e por isso, inexistentes. Com isso, a reflexão sobre formas éticas de abordagem da alteridade, na arte – ou, como nomeado por Jo Labanyi, sobre “formas não narrativas de representação capazes de comunicar o poder e o horror dos fantasmas” –, segue urgente. Como ressalta Krenak,

(...) é muito importante que essa humanidade que está cada vez mais ocidental, civilizada e tecnológica, lembre, ela também, dessa memória comum que os humanos têm da criação do mundo, e que consigam dar uma medida para sua história, para sua história que está guardada, registrada nos livros, nos museus, nas datas, porque, se essa sociedade se reportar a uma memória, nós podemos ter alguma chance. Senão, nós vamos assistir à contagem regressiva dessa memória no planeta, até que só reste a história. E, entre a história e a memória, eu quero ficar com a memória (Krenak, 1992: 204).

Apesar da nebulosidade na detecção destas formas que viabilizam, através da conexão com uma perene memória, a conformação de um contexto de fato democrático e povoado por múltiplas vozes, soma-se um intento no seguinte capítulo. Estas considerações finais,

sobre a referida problemática, optam por correr o risco de não ter o “sucesso” por garantido, a se manterem amedrontadas e invisíveis.

Que de dangers! que de fausses routes dans l'investigation des Sciences? Par combien d'erreurs, mille fois plus dangereuses que la vérité n'est utile, ne faut-il point passer pour arrive elle? Le désavantage est visible; car le faux est susceptible d'une infinité de combinaisons; mais la vérité n'a qu'une manière d'être. Qui est-ce d'ailleurs qui la cherche bien sincèrement? même avec la meilleure volonté, à quelles marques est-on sur de la reconnoître? Dans cette foule de sentiments différens, quel sera notre Criterium pour en bien juger? Et, ce qui est le plus difficile, si par bonheur nous le trouvons à la fin, qui de nous en saura faire un bon usage (Rousseau, 2012)?

4 - Conclusão: uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira

Armadilhas do atual sistema hegemônico podem ser conferidas nas lutas pela inclusão ocorridas em variados nichos sociais – gênero, raça, classe social, idade, nacionalidade, religião, etc. Por um lado, estes ativismos têm efetivamente desbravado um caminho essencial, à conformação e disseminação de boa parte do pensamento hoje conscientizado como esclarecido e justo. Mas ainda assim, estas volições «politicamente corretas» permanecem circunscritas em fronteiras desiguais, ao mesmo tempo em que almejam por uma qualidade de vida semelhante. A globalização deste contexto, assim, acarreta um cenário submisso e conveniente à sintaxe do capital (Badiou, 2005).

Por «contexto globalizado» considera-se um conjunto de diferentes grupos, que se empenham em possuir uma representatividade semelhante – jurídica, principalmente. Esta relativização das diferenças redundando numa “redução da multiplicidade ao território da «diferença»” (Vidal, 2008), fazendo com que a diferença monopolize o espaço da universalidade. Deste modo, a democracia instaurada por estas identidades díspares é ilusória, fomenta uma falsa ideia de desterritorialização, e contribui ao materialismo democrático – “multiplicação mercantil das diferenças, equivalência multiplicidade=diferença, re-homogeneização da diferença num *assemblage* de equivalência” (Vidal, 2008).

Como Slavoj Žižek (1997) vem demonstrando, este multiculturalismo tradicional, que revaloriza os conceitos de «otherness» e «diferença», transforma-se na nova ideologia do capitalismo avançado. Ou seja, ele “domina a realidade e a lei contemporâneas, proclamador da «diferença» dos corpos e dos comunitarismos ultra-particulares” (Vidal, 2008); “cria-se a semelhança de uma não-equivalência para que a equivalência, ela mesma, seja um processo” (Badiou, 2005).

Deleuze le disait exactement: la déterritorialisation capitaliste a besoin d'une constante reterritorialisation. Le capital exige, pour que son principe de mouvement homogénéise son espace d'exercice, la permanente surrection d'identités subjectives et territoriales, lesquelles du reste ne réclament jamais que le droit d'être

exposées, au même titre que les autres, aux prérogatives uniformes du marché. Logique capitaliste de l'équivalent général et logique identitaire et culturelle des communautés ou des minorités forment un ensemble articulé (Badiou, 2005: 12-3).

Com isso, as reflexões de Claire Bishop, pautadas na democracia pluralista desenvolvida por Laclau e Mouffe, indicam uma fórmula favorável para a prática artística estar desentrelaçada das amarras capitalistas. Para que as individualidades existentes não sejam contidas em espectros redutores, definíveis por estereótipos e que lutem por condições iguais – o que significa quase como “por serem o mesmo” –, é necessário que as condições de existência do contexto democrático sejam as mesmas que impossibilitam o fechamento das subjetividades numa comunidade uniforme e imanente (Bishop, 2004: 67).

As the social is penetrated by negativity – that is, by antagonism – it does not attain the status of transparency, of full presence, and the objectivity of its identities is permanently subverted. From here onward, the impossible relation between objectivity and negativity has become constitutive of the social. Yet the impossibility of the relation remains: it is for this reason that the coexistence of its terms must be conceived not as an objective relation of frontiers, but as reciprocal subversion of their contents (Laclau, Mouffe, 2001: 129).

Por um lado, então, há esta forma não uniformizadora, que concebe uma democracia constituída por uma efetiva pluralidade e que não contribui à lógica do mercado – as subjetividades não são, assim, conformadas como produtos. Convém observar, também, que este viés vai na contramão de uma dinâmica colonial, já que não oprime os «outros» discursos. Mas, para que este cenário mantenha-se plural e não seja estancado por posições intolerantes que terminam por guerrear e dominar, é demandado, por outro lado, o intento de gerar revoluções em direção ao encontro de uma memória humana essencial – segundo enunciado por Ailton Krenak (1992). Para tanto, de modo a vislumbrar cenários

propícios à manutenção do contato com esta memória, a presente reflexão pousa sobre a noção «metacultura».

Pode ser aceita, no âmbito da antropologia, a coexistência de duas “*metaculturas dominantes, una que permite ver y tratar el mundo como homogéneo y otra que permite verlo y tratarlo como diverso*” (Maluquer, 1999). O termo «metacultural» foi cunhado pelo sociólogo Roland Robertson, e condiz aos esquemas dos quais emergem as concepções que cada grupo possui sobre o sentido de «cultura». Para Robertson (1996: 41), os elementos que definem a cultura conjugam-se, principalmente, em âmbitos relacionais: nos elos que se estabelecem entre parte e todo, indivíduo e sociedade, patricio e adventista, sociedade e contexto global, etc. Deste modo, não somente a formalização cultural varia de povo a povo, mas também, o próprio conceito de cultura. Com isso, as circunstâncias em que a cultura é solicitada também diferem, assim como o nível e teor em que ela é convocada à ação prática (Sahlins: 2000).

O entendimento, de que a cultura manifesta-se em esferas relacionais – permeando, assim, o contato entre elementos –, permite reconhecer que a inaptidão, de um determinado grupo em comunicar-se com outro, decorre de uma falta de perspectiva metacultural. Ou seja, um sujeito incomunicante e incomunicável está, de tal modo, circunscrito no predomínio de sua cultura específica, que quando se distancia desta não prolifera os atos de comunicar e de ser comunicado. Como resultado há a intensificação do sistema em que o poder hegemônico circula, e o isolamento daquele que se torna o “outro oprimido” – ou calado, ou instrumentalizado. No caso da multiplicidade cultural, que povoa o ambiente contemporâneo, viu-se que a luta, por uma mesma situação de vida, conforma um contexto homogêneo para a atuação política.

Os distintos sobejos formais que congregam grupos uniformes de indivíduos, assim, distraem a atenção quanto à ausência de diferenças nos tipos de relações construtivas em exercício. No âmbito artístico, esta apreciação sugere a suplantação da prática baseada estritamente nas excrescências formais, para ressaltar a abertura da peça no estabelecimento de díspares tipos de conexão com a audiência. Com isso, a sintaxe oferecida não postula uma “essência do social”, já que afirma a contingência e ambiguidade de cada “essência”.

As Laclau and Mouffe conclude, politics should not found itself on postulating an “essence of the social” but, on the contrary, on affirmation of the contingency and ambiguity of every “essence” and on the constitutive character of social division and antagonism (Bishop, 2004: 74).

Em interfaces deste tipo, disponíveis à articulação heterogênea, para que a comunicação estabeleça-se isenta de violência, é necessário que os sujeitos ou coletivos, implicados no diálogo, apresentem uma perspectiva metacultural. Esta visão permite que as barreiras que marcam as diferenças sejam cruzadas – e não reduzidas ou ignoradas –, e que o contato ocorra sobre problemáticas comuns – ou ao menos, afins. Neste caso, não há a redução de um ao outro, e tampouco a relativização de ambos. Com as distinções mantidas e a visão não ofuscada, pela formação cultural de base, podem-se constituir relações equilibradas. A seguinte fala de Kaká Werá (2013: 156) demonstra a ausência desta ótica na perspectiva ocidental, do período colonial, relatada:

Os europeus que aqui chegavam achavam que os povos não eram civilizados, porque não viam grandes obras materiais, aqui não haviam pirâmides, mas casas de palha. Então acharam que os que aqui habitavam não tinham uma filosofia, uma cosmovisão, um pensamento. Achavam que era um povo que estava na idade da pedra do ponto de vista do conhecimento, do ponto de vista da sabedoria e também não buscaram conhecer mais.(...)

O que o Guarani produz chamado de artesanato é uma arte fundamentada no sagrado e em princípios muito antigos do povo Guarani, que vem dos antigos Tupi. A tradição Tupi-Guarani está no Brasil há pelo menos 12 mil anos. O Brasil, da maneira que se conhece, existe há 500 anos, mas os povos da costa do Brasil, que foram aqueles que tiveram contato com os europeus que aqui chegaram, já estavam há 11.500 anos. E nestes 12 mil anos, eles fundaram, desenvolveram, cresceram, enraizaram, frutificando um modo de ser e uma visão de mundo própria, complexa na sua essência.

Pontos de vista deste tipo, ainda improváveis de ocorrerem no contexto dos *Salon* franceses, já não exemplificam verdadeiros obstáculos ao pensamento atual. Ainda assim, como fomentar na arte a desobstrução de possibilidades, para o desenvolvimento da vida humana, que permanecem ocultas e soterradas? Para identificar – de modo a propor – tipos de abordagem conforme o objetivo enunciado, serão apresentadas

três obras artísticas brasileiras contemporâneas, que exemplificam três estratégias de trato com contextos de alteridade, segundo uma ótica metacultural – não delineada por estereótipos. Como uma primeira tipologia há a abordagem secundária do “outro”, junto a um argumento principal que sonda um interesse global. A obra em questão é um projeto colaborativo entre Ursula Biemann e o arquiteto e urbanista Paulo Tavares, *Forest Law* (Fig. 12 e Fig. 13).



Fig. 12 – Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law – Selva jurídica*, 2014. Mapas, imagens, livros e amostras de solo. Vista da instalação na 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Fonte: Cortesia dos artistas.



Fig. 13 – Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law – Selva jurídica*, 2014. Vídeo-instalação, 2 canais, 41'. Quadro do vídeo com José Gualinga, líder do povo kichwa de Sarayaku. Fonte: Cortesia dos artistas.

Comissionado pelo *Broad Art Museum* da *Michigan State University*, este trabalho foi desenvolvido com a experiência da dupla na Amazônia equatoriana, em novembro de 2013. A reflexão gira em torno dos conflitos pelos recursos naturais, que “refletem uma política na escala do globo, propriamente universalista – uma cosmopolítica” (Biemann, Tavares, 2016: 6). Assim, embora o vídeo projetado na instalação contenha declarações de indígenas, o viés discursivo enfoca processos judiciais que tramitam relações entre humanos e recursos naturais.

Entrevistas, videografias, e fotografias de campo somam-se a materiais de arquivo, documentos jurídicos e análises cartográficas, compondo uma paisagem-mosaico complexa, que integra múltiplas perspectivas e diferentes escalas espaciais e temporais. Especulativa, ensaística e multidisciplinar, essa composição tenta construir laços que unem, permeiam e desestabilizam

as partições que definem nossos sistemas de conhecimento e os modos pelos quais percebemos, representamos e nos relacionamos com o mundo do qual somos parte (Biemann, Tavares, 2016: 6-8).

Deste modo, a dupla expõe uma dinâmica de funcionamento hegemônico no atual contexto, enquanto evidencia, em paralelo, outros modos de conceção da relação entre o ser humano e o seu meio ambiente. Formas alternativas de valorização dos caracteres da vida, pelo indivíduo, podem ser reconhecidas em dizeres como o de Franco Viteri, ativista do território amazônico Sarayaku:

(...) no necesita ir a una empresa para que te vendan eso, tenemos todo. Somos ricos nosotros, no somos pobres. El gobierno de Correa dice que somos pobres, yo le voy a demostrar de que no soy pobre, o sea, tengo madera, tengo

pollos, tengo tierra, tengo aire puro, agua limpia, tranquilidad, felicidad, paz. Pero el gobierno dice de que necesitan una carretera, necesitan grandes obras de infraestructura, entonces los índices de riqueza son medidos con otros parámetros. Por ejemplo, (...) se miden en términos de cuánto dinero tienes en el banco, cuantos carros tienes, buena ropa. Aquí nosotros medimos los indicadores de riqueza, que son por ejemplo, aire puro, agua limpia, estar con la familia, con los amigos, saludas a todo el mundo, esta es nuestra riqueza (Biemann, Tavares, 2014).

Esta fala, mais do que remeter à causa urgente de uma minoria, leva à reflexão sobre as próprias condições que têm circunscrito as existências submissas ao capitalismo, e à imaginação de modos de reversão das graves consequências ecológicas que seguem infiltrando o globo terrestre. Por outro lado, ela leva ao questionamento do sentido de tamanha dificuldade em permitir que vidas, regidas por «outras» prioridades, sejam perpetuadas no atual cenário mundial. O tema exposto por *Forest Law* é, assim, de interesse global, sendo este alcance obtido

pelo teor do tema principal – a extinção da ecologia do planeta. Ainda assim, a peça não apresenta um argumento obtuso, sendo passível a interagir com variados tipos de mentalidade.

Como segunda tipologia «metacultural» há o tratamento de temas históricos, pela constatação de posturas antagônicas – como vítima e malfeitor, opressor e oprimido, etc. Mas nestes casos, devido ao distanciamento temporal, as perspectivas enraizadas em preceitos morais já não conjugam esquemas de disputa combativa, se não que resultam em apreciações de juízos históricos generalizados, apresentando um tom impessoal. Em termos genéricos, reconhecem-se com clareza as instâncias “benfeitoras” e “malignas” envolvidas nos enredos, ao mesmo tempo em que se compreendem os motivos e as razões que mobilizaram as divergentes atuações. Sendo assim, não há a disposição de um discurso moralista, se não que a de quadros históricos complexos e ambíguos. No caso do presente exemplo, a obra *Olvido* (Fig. 14 e Fig. 15) de Cildo Meireles, percebe-se que o tratamento destes temas, conforme óticas que já se tornaram um lugar-comum, não deixa de provocar, na audiência, uma experiência própria de autorreflexão.



Fig. 14 – Cildo Meireles, *Olvido*, 1989. Técnica mista, aproximadamente 330 x 615 cm. Vista da instalação em Fondazione Hangar Bicocca, Milão, 2014. Fotografia de Agostino Osio. Fonte: Cortesia Fondazione Hangar Bicocca.



Fig. 15 – Cildo Meireles, *Olvido*, 1987-9. Tenda indígena, 6 mil cédulas de países americanos, três toneladas de ossos de boi, 69300 velas de parafina, carvão vegetal e som, 460 cm de altura e 800 cm de diâmetro. Detalhe da instalação no SESC Pompeia, São Paulo, 2019. Fotografia de © Edouard Fraipont. Fonte: Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina.

A parede circular construída com velas, que contém ossadas assim como uma fonte resguarda a água, explicita o teor nefasto da participação da religião cristã nos processos de colonização. Além de encobrir suavemente a imagem drástica do genocídio, a habitação indígena construída com notas de dinheiro, no meio da instalação, relaciona a igreja católica à ganância econômica. Com este tipo de comentário, Meireles não incrimina um representante da igreja da época. Com esta disposição, ele apenas evidencia relações que a humanidade em geral reconhece como recorrentes no esquema da colonização. Do mesmo modo, o artista não realiza uma crítica aos católicos e tampouco à identidade destes fiéis, se não que pondera problemas na conduta desta instituição que podem ser reconhecidos por

qualquer pessoa, independentemente de suas crenças espirituais.

Ainda assim, estas questões são expostas junto a implicâncias suas, humanamente complexas e aparentemente irresolúveis. As velas, por exemplo, embora construam um muro rijo que guarda ossos de mortos, são também objetos litúrgicos utilizados para velar moribundos. Na prática de sua função, a vela dissolve-se com facilidade. Este objeto metaforiza a busca do corpo por uma dimensão espiritual, representa um invólucro corpóreo que se volatiliza na ânsia por sentir-se aquecido e iluminado. Se a própria vela consome-se e se perde em si, a perdição humana, embora não almejada, é algo que faz sentido. O discurso remete, assim, a um conflito atemporal humano.

In this sculpture, a teepee is the central structure; bones surround the tent; paper money from North, South, and Central America covers the exterior of the shelter; and a low wall of candles, representing the Church, encircles the entire piece. The floor of the teepee is covered with charcoal, and a low-volume recording of a chain saw used to fell trees emanates from within. For the artist, charcoal, like bones, stands for the world in its natural state, before human tampering, while money and candles suggest human institutions. The violent sound of the chain saw (recalling a motorcycle or, significantly, a machine gun) suggests the ruin of nature by human beings (Zelevansky, 1990).

Como diz Lynn Zelevansky (1990), assistente de curadoria do departamento de pintura e escultura do MoMA, no panfleto referente à exposição de Cildo Meireles, as obras do artista resistem a uma interpretação única. “*Like all of Meireles’s work, Olvido transcends its specifically Brazilian references to make universal its indictment of oppression and its ecological point*”. Ela recorda que tanto as velas quanto os ossos lembram a transitoriedade da existência, e confere esta abertura à múltipla interpretação, também, às notas de dinheiro. Embora sejam constituídas por um material frágil – uma espécie de papel –, as notas representam o poder, e ao tomar o lugar de elementos naturais, como cascas e folhas na confecção da tenda, elas fornecem abrigo e segurança.

“Meireles’s art melds these concrete social and political concerns with abstract philosophical considerations that seem to deny the existence of a stable reality. The meanings of elements within a sculpture are always in flux”. Quando os elementos sociopolíticos concretos são apresentados segundo uma perspectiva filosófica abstrata, além de negar-se a existência de uma realidade estável – unívoca –, constrói-se um contexto ao qual a humanidade, em sua totalidade heterogênea, pode pertencer, participar e reconhecer-se – sem que os comportamentos implicados sejam os mesmos. É como se a obra de Meireles apresentasse um único enredo conformado por díspares recônditos, sendo que cada sujeito aufere um caminho próprio para nele inserir-se. Esta multiplicidade que pode, respeitando-se cada peculiar ponto-de-vista, estar contida no trabalho, constitui assim, uma interface universal – que respeita

cada singularidade⁵ existente.

Para indicar a terceira e última tipologia artística referente à visão «metacultural», constatada na arte contemporânea brasileira, observa-se uma pintura (Fig. 16) de Antonio Dias. Neste método verifica-se, dentre os três casos apresentados, o maior nível de abstração no tocante ao estabelecimento de relação com um “outro”. De um modo muito direto, reconhece-se a figuração de uma retícula – instrumento normalmente utilizado com a intenção de se apreenderem, por escalas, espaços determinados – que se propõe à absurda tarefa de demarcar – dominar – o universo, o cosmos. O espaço negro e estrelado apresenta como legenda *Anywhere Is My Land*, frase que também intitula a peça. Com isso, explicita-se a insensatez do ato de crer na real e concreta possessão de alguma terra.

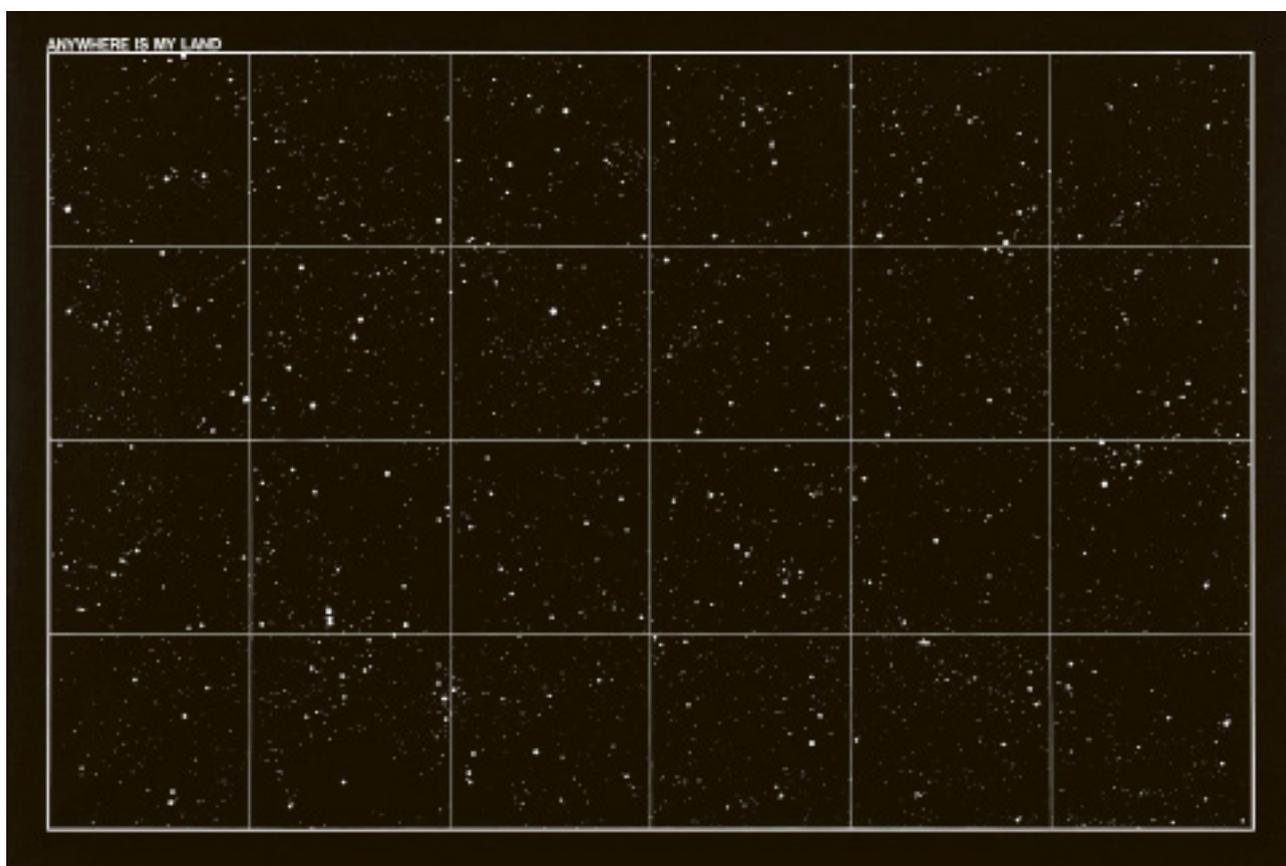


Fig. 16 – Antonio Dias, *Anywhere Is My Land*, 1968. Acrílica s/ tela, 130 x 195 cm. Coleção particular. Fotografia de © O Espólio de Antonio Dias. Fonte: Cortesia O Espólio de Antonio Dias e Galeria Nara Roesler.

A existência terrestre está lançada em meio a um fluxo de elementos físicos, cuja trajetória independe dos humanos. Embora tenha havido um desenvolvimento tecnológico suficiente para interferir nas condições climáticas, para extinguir espécies e para clonar organismos, a humanidade segue com dúvidas quanto ao sentido exato que a regula, e permanece ainda destituída da capacidade de transformar a trajetória cósmica. Além disso, o homem não teve participação na criação da vida da própria espécie, e menos, na da natureza. Esta conduta de crer-se “dono” transparece sentimentos de arrogância, mesquinhez, insegurança, medo e ignorância. A proeminência do acúmulo de posses – o qual oferece proteção ao sujeito detentor – foi instaurada consoante à progressão de uma determinada história, percurso que é obliterado por Antonio Dias em sua narrativa. Ele coloca, assim, a sua audiência em contato com uma espécie de prisma original. Ou seja, por um lado, a crença num efetivo domínio sobre a terra é reconhecida como um tipo de afetação. Por outro, a obra de Dias leva a pensar que, por direito natural, qualquer pessoa pode ter qualquer terra.

Já que toda terra advém da natureza e que todos os humanos possuem um semelhante e impreterível direito à existência, a área do planeta é disponibilizada do mesmo modo a todos e a qualquer um. Mas, retificando, seria disponibilizada deste modo se a todos os humanos permitissem-lhes, de fato, um semelhante direito à existência. Neste caso, evidencia-se a raiz das atuais lutas pela igualdade jurídica, já que a tramitação da presente realidade sucumbiu às leis. Mas, sendo ciente de um tipo de liberdade profundamente democrática, e não da maquiagem que assoma o presente cotidiano, Antonio Dias expõe a contraditória complexidade da natureza humana, sem cair em esquemas maniqueístas. Ao mesmo tempo, ele convida à reflexão sobre o amplo quadro que problematiza – e matiza – a questão agrária, juntando ao discurso, que abstrai uma condição humana, um olhar enfático radicado na atualidade. A postura enunciada não resolve situação alguma, sendo que o comentário do artista não reduz a essência das pessoas a um discurso engajado. Sem perder acidez política, Dias fornece uma visão panorâmica que permite contemplar, criticamente, a precariedade do atual estado que organiza a humanidade.

Sônia Salzstein indica algumas características da obra de Dias, que adensam o argumento quanto ao alcance de seu léxico formal. Ela comenta sobre o “uso rebaixado da técnica”, “reduzida ao anonimato e à indiferença” (Herzog, 2009: 48). Além disso, ela reconhece que “mais do que ecoar a onda pop internacional”, a obra do artista

articulava-se internamente a tradições e experiências históricas brasileiras de extração variada, que iam do vernacular ao erudito, de uma memória popular de raízes mestiças à alta cultura modernista europeia e de ambas a uma interpretação local das forças de transformação e do ânimo de tábula rasa que a modernidade disponibilizava – mesmo em cidades de países periféricos, mas com uma cultura urbana razoavelmente sofisticada, como era o caso do Rio de Janeiro e de São Paulo naqueles anos (Herzog, 2009: 16).

Hans-Michael Herzog evidencia o contexto de produção da peça, informação que leva a uma ampliação de sua abertura semântica. Antonio Dias vivenciou a ditadura militar brasileira, produzindo *Anywhere Is My Land* em 1968. Esta “pintura ao mesmo tempo política e poética (...), simultaneamente aponta (...) para nosso mundo globalizado e nômade”. Com isso, o curador identifica o artista como “um peregrino entre os mundos” (Herzog, 2009: 9). O mundo globalizado entende-se, então, como composto por variadas realidades, e o planeta do tempo presente como incrustado por camadas de diversas épocas. De certo modo, esta perspectiva ecoa um vislumbre quanto à organização social da América do Sul, antes da chegada dos europeus:

(...) nós tínhamos muitas etnias, muitos grupos com culturas diversas, com territórios distintos. Esses territórios se confrontavam, ou às vezes tinham vastas extensões onde nenhuma tribo estava localizada, e aquilo se constituía em grandes áreas livres, sem domínio cultural ou político (Krenak, 1992: 201).

Esta organização que os nativos, do hoje conhecido Brasil, instauraram no território pré-colonial,

apesar de heterogênea, era permeada pela consciência quanto ao tempo da criação, ou seja, pela memória quanto à criação do mundo – e por isso, quanto à importância e sentido da natureza para a existência humana. Estando esta memória ativa em cada subjetividade singular, ela oferecia uma base universal à qual pertenciam todos os seres humanos. De um modo similar, o modelo disposto pela abordagem metacultural – entrelaçado à ideia de um campo democrático permeado pelo antagonismo – não constitui uma subjetividade universal e fictícia, que resulta numa comunidade harmônica e sem mal-estares.

A subjetividade em jogo, neste tipo de trato, é aquela que se identifica parcialmente com múltiplos fragmentos, enquanto se mantém aberta ao fluxo constante de relações (Bishop, 2004: 79). Sua condição evita, assim, que ela conceba como ideais estados pessoalmente preferíveis, o que dificulta a prática da opressão na convivência entre indivíduos diferentes, e a autoestratificação em esquemas estáticos. Esta interface funciona, então, como a “instância independente” que, segundo Bishop (2004: 77), Thomas Hirschhorn institui em suas peças: “(...) *the viewer is no longer coerced into fulfilling the artist’s interactive requirements, but is presupposed as a subject of independent thought, which is the essential prerequisite for political action*”.

Sendo assim,

all art – whether immersive or not – can be a critical force that appropriates and reassigns value (...). The tasks facing us today are to analyze how contemporary art addresses the viewer and to assess the quality of the audience relations it produces: the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work (Bishop, 2004: 78).

Com esta ativação da construção crítico-reflexiva, na audiência, a arte provê plataformas mais concretas e polêmicas para que se repensem as relações estabelecidas com o mundo e com o outro (Bishop, 2004: 79). Com isso fomenta-se, no circuito formado pela produção e recepção artística, uma rede de indivíduos singulares apoderados de criticidade e de conectividade – ou consciência – universal.

Deste modo, a cultura hegemônica pode ser encaminhada, não através de “consensos” restringidos ao interior de fronteiras, se não que, através de intercâmbios criativos e reflexivos que promovem a subversão das atuações políticas das subjetividades. Esta situação implica o predomínio de mentalidades aptas a se liberarem dos estereótipos coloniais, lançando, então, a humanidade a um outro momento: no qual a história torna-se, ela também, uma memória – cuja função, entretanto, não é ser constantemente atualizada, se não que, é não mais ser reproduzida.

Agradecimentos

Agradeço a Sérgio Vicente Pereira da Silva pelo apoio no desenvolvimento do presente artigo, a Carlos Vidal pela indicação de bibliografia fundamental à elaboração deste pensamento, a Wikipédia por compartilhar fotografias de obras artísticas de domínio público utilizadas neste estudo, e a Paulo Nazareth, Mendes Wood DM, Global Reporting Centre, Ursula Biemann, Paulo Tavares, Agostino Osio, Fondazione Hangar Bicocca, Edouard Fraipont, Galeria Luisa Strina, O Espólio de Antonio Dias e Galeria Nara Roesler pela gentileza de fornecerem e autorizarem a apresentação, neste documento, de imagens que tanto o enriquecem.

Notas

1 As citações pertencentes a este trecho provêm de três artigos sobre o Brasil publicados em *O Panorama – Jornal Literário e Instrutivo, da Sociedade propagadora dos Conhecimentos Úteis* em 1837 e 1838.

2 Paulo Nazareth, *Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar*, áudio gravado no Tekoha Guayviri Amambai / MS em outubro de 2012, 28’31”, Mendes Wood DM.

3 Morto em 2011 num ataque ao acampamento indígena Guayviry (Aral Moreira, MS). Fazendeiros, interessados em apossar-se das terras do acampamento, tentaram negociar com o cacique por uma enorme quantia de dinheiro. Ante a recusa do líder guarani, foi contratada uma empresa de segurança para realizar o referido ataque.

4 Em geral, os colonos são proprietários que adquiriram as suas terras do governo, de um modo legítimo. Entretanto, segundo a Constituição de 1988, estas terras devem ser demarcadas para o assentamento de indígenas. Perante esta situação, o governo normalmente oferece uma quantia muito baixa para que os fazendeiros liberem o território, e a falta de adesão destes mantém intermitente a disputa pela terra.

5 Para aprofundamentos sobre questões referentes à abordagem universal da singularidade, cf. Badiou (2005).

Referências

- Amora, A. S., 1974. Relações intelectuais entre Brasil e Portugal: um documento romântico, *Revista de História*, v. 50, nº 100.
- Badiou, A., 2005 (1997). *Saint Paul. La Fondations de l'Universalism*, 1ª Ed., Quadrige, Paris.
- Benites, T., 2012. História da Aty Guasu Guarani-Kaiowá / MS, entenda o contexto, in: *Blog Aty Guasu [Em linha]*, Mato Grosso do Sul.
- Benjamin, W., 1999. *Theses on the Philosophy of History*, in: *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, Nova Iorque, pp. 253-267.
- Biemann, U., Tavares, P., 2014. *Forest Law – Selva Jurídica*, vídeoinstalação, 2 canais, 41'.
- Biemann, U., Tavares, P., 2016 (2014). *Forest Law – Selva Jurídica*, 3ª Ed., Fundação Bienal de São Paulo / 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, São Paulo.
- Bishop, C., 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine*, nº 110, pp. 51-79.
- Elias, H., Marques, I., Leonor, S., 2013. *Arte Pública nas Relações Culturais Luso Brasileiras: temáticas, meios e discursos das intervenções artísticas recepcionadas e comissionadas entre Portugal e Brasil (1940-2010)*, in: *III Seminário Internacional Arte Público Latinoamérica*, Santiago do Chile.
- Foster, H., 2005 (1996). *O Artista como Etnógrafo*, *Marte*, Lisboa, nº 1, pp. 10-40.
- Herzog, H.-M. (Ed.), 2009. *Antonio Dias: Anywhere Is My Land*, *Daros Latinamerica*, Zurique, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Krenak, A., 1992. *Antes, o mundo não existia*, in: *Novaes, A. (Org.), Tempo e História*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 201-4.
- Labanyi, J., 1986. *O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação*, in: *Ribeiro, M. C., Ferreira, A. P., (Orgs.), Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, pp. 59-68.
- Laclau, E., Mouffe, C., 2001 (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Londres.
- Magalhães, G. de, 1856. *A Confederação dos Tamoyos*, Casa Imperial, Rio de Janeiro.
- Maluquer, R. S., 1999. *Cultura y metacultura: más allá de la diversidad y de la homogeneización*, *Revista de Libros: Segunda Época*, nº 27, Fundación Amigos Revista de Libros, Madrid.
- Maucilevicius, P., 2013. *Filho de cacique morto em ataque leva cultura guarani-kaiowá para Veneza*, *Lado B – Campo Grande News [Em linha]*, Campo Grande.
- Melià, B., 2016. *O bem viver guarani: tekó porã*, *A Raiz – Movimento Cidadanista [Em Linha]*, Brasil.
- Montoya, A. R. de, 1876. *Vocabulario y Tesoro de la lengua guarani, ó mas bien tupi, en dos partes: I. Vocabulario español – guaraní (ó tupi), II. Tesoro guaraní (ó tupi) – español*, Faesy y Frick, Viena, Maisonneuve y Cia, Paris.
- Robertson, R., 1996 (1992). *2 - The Cultural Turn*, in: *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, Londres.
- Rousseau, J.-J., 2012 (1782). *Discours des Sciences et des Arts*, in: *Collection complète des œuvres*, v. 7, in-4º (1780-1789), J. M. Gallanar [Em linha], Genebra.
- Sahlins, M., 2000. *Culture in practice: selected essays*, Zone Books, Nova Iorque.
- Said, E., 1979. *Orientalism*, Vintage Books, Nova Iorque.
- Shaw, C., 2012. *Dying for Land*, *Trek Magazine [Em linha]*, Vancouver.
- Vidal, C., 2008. *Edward W. Said (1935-2003): Exílio, arte e diferença*, *Texto inédito, versão revista de: Edward W. Said: O exílio contra a diferença*, Prelo, Lisboa, nº 7.
- Werá, K., 2013. *Quando éramos sopro e água, sol e lua, terra e mato*, in: *Bethônico, M. (Ed. e Org.), Provisões: uma conferência visual (world of matter)*, Instituto Cidades Criativas, Belo Horizonte.
- Zelevansky, L., 1990. *Projects 21 : Cildo Meireles / Olvido (Oblivion)*, The Museum of Modern Art (MoMA).
- Žižek, S., 1997. *Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism*, *New Left Review*, Londres.

Jornal do Itacorubi: Jornal de bairro como tática para proposição artística

Nara Beatriz Milioli Tutida, João Felipe Reginatto Montemezzo, Juliano Menegaes Ventura

Resumo: Este ensaio trata do desenvolvimento de um jornal de bairro como tática para proposição artística direcionada ao Itacorubi. Jornais de bairro, comuns na cidade de Florianópolis, são publicações que usando formato dos jornais tradicionais para veicular acontecimentos referentes a contextos locais, que muitas vezes não seriam noticiados pela mídia convencional. O Jornal do Itacorubi desloca a temporalidade usual de um jornal ao contar com uma só edição – elaborada entre os meses de abril e dezembro de 2018 – e misturar reportagens sobre dados atuais com fatos históricos. O conteúdo publicado aborda as modificações pelas quais passou o bairro através da coleta de narrativas advindas de variadas perspectivas: memórias de um Itacorubi que não existe mais, relatadas por antigos moradores, a maioria nascidos no bairro; impressões de quem chegou recentemente; e conversas e entrevistas com quem transita ou trabalha por lá. Algumas dessas narrativas aqui brevemente comentadas. São apresentadas as táticas utilizadas para a elaboração do conteúdo e a estruturação do jornal, bem como para o planejamento de sua posterior circulação, distribuído gratuitamente junto aos diários da grande imprensa.

Palavras Chave: jornal, bairro, local, tática, circulação

O Jornal do Itacorubi utiliza mecanismos peculiares aos jornais de bairro, comuns onde moramos, em Florianópolis, cidade ao sul do Brasil. Com poucas páginas e geralmente distribuídos de forma gratuita, esses jornais promovem a participação da comunidade com o seu entorno ao noticiar acontecimentos locais que não seriam veiculados pela imprensa convencional por variadas razões, tais como a divergência de interesses e a possível irrelevância dos temas para quem não é da região. Essa mídia – o jornal de bairro – nos atraiu porque suas dinâmicas de circulação na cidade aproximam-se da ideia de mídia tática, uma prática por nós pesquisada que consiste no uso de estruturas midiáticas preexistentes como meio para dispersão de ideias e informações no espaço público.

Ao valer-se do formato dos jornais tradicionais, os jornais de bairro se inserem no cotidiano de mercadinhos e padarias, entre outros comércios, e são distribuídos junto a diários da grande imprensa. Usualmente esses comércios locais são também os anunciantes que financiam essas publicações, as quais propiciam uma publicidade mais direcionada aos seus públicos.

Fazer um jornal também nos instigou por sua possibilidade de abranger muitos temas e agrupar uma diversidade de conteúdos. Elaboramos o jornal do bairro Itacorubi como um projeto de extensão universitária no período de abril a dezembro de 2018, deslocando então a temporalidade usual de um jornal e contando com uma só edição, que mistura fatos atuais com dados históricos.

Nossa atenção se voltou a esse bairro, que, além de não ter praia – formação geológica tão representativa de Florianópolis e atrativo turístico da cidade – não tinha um jornal de bairro em circulação e porque é onde se localiza a faculdade de artes visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), à qual estamos vinculados. Uma vez que é finalidade da extensão universitária estimular a interação com a comunidade, o projeto surgiu como possibilidade de pensar as relações dessa universidade com o seu entorno mais próximo, sobretudo por ter sido a construção do campus determinante no modo de ocupação e urbanização do bairro onde se situa.



Fig. 1 – Fotografia aérea do Itacorubi impressa e adesivada na parede do *show room* de uma construtora que atua no bairro.

O Itacorubi é geograficamente mais central que o próprio centro, e, por isso, além da UDESC, diversas entidades e órgãos públicos foram lá construídos a partir dos anos 1970. Os prédios públicos favoreceram a acelerada construção de condomínios residenciais onde antes havia pastos e lavouras. Essa construção, que foi desordenada, resultou não apenas em ruas muito estreitas para o intenso tráfego de automóveis na região, mas deixou restos vivos de passado, algumas casas e mesmo chácaras remanescentes de outrora, discretas detrás dos novos edifícios e encontradas em nossas andanças pelo bairro.

A andança foi fundamental à pesquisa, afinal o bairro é extenso e possui, ao longo da via principal que o atravessa, entre outros estabelecimentos, três universidades, o antigo lixão da cidade e o maior cemitério do estado de Santa Catarina – curioso ressaltar que neste, mais de uma pessoa lá enterrada foi santificada pela crença popular e aos seus respectivos túmulos recebem presentes como agradecimento por graças alcançadas.

Debaixo do sol ou de chuvas e pisando em lajota solta ou poça d'água (que se acumulam no bairro de vias construídas no improvisado), entrevistamos residentes, passantes e trabalhadores a fim de compor um panorama do Itacorubi mediante múltiplas perspectivas– de quem lá nasceu e de quem chegou agora. No caminho, também visitamos algumas casas. Depois de bater palmas ao portão ou conversar com os curiosos à janela, encontramos moradores antigos que nos narraram aspectos de um Itacorubi que não existe mais e nos indicavam qual a próxima casa a ser visitada.

Dona Zezé nos relatou de quando o rio Itacorubi, que corta o manguezal – um dos maiores em perímetro urbano no Brasil –, era o local de serviço de lavadeiras. Foi lá também onde aprendeu a nadar. Atualmente, grandes áreas que pertenciam ao mangue estão aterradas e a poluição do rio, além de impossibilitar essas práticas, as torna inconcebíveis para quem chegou agora e reconhece o rio Itacorubi pelo mau cheiro.



Fig. 2 – Jornal do Itacorubi com Beatriz Jorgio, em sua loja Bia Modas, um dos pontos de distribuição dos exemplares.

Ouvimos de Dona Didi, benzedeira, histórias da época em que ela foi colega de trabalho da Dona Olênia na extinta TELESC – um dos prédios públicos então construídos –, que ofertou o primeiro emprego fora de casa a muitas mulheres do bairro. Na cozinha de sua casa, Olênia gentilmente nos serviu bolo e chá caseiros e confirmou a eficácia das benzeduras de Didi.

Gabriel, outro morador, nos mostrou que, apesar do rio estar poluído, lá ainda tem água para se banhar. Apresentou-nos uma cachoeira no topo do Morro do Quilombo, uma das áreas de ocupação mais antiga do bairro e com maior vigilância policial. Contudo, a cachoeira é pouco conhecida e não incluída em roteiros turísticos, provavelmente pelo preconceito com a comunidade das redondezas.

Essas narrativas foram elaboradas conforme as possibilidades de abordagem que os elementos que compõem um jornal apresentam. Assim, o bolo e o chá caseiros servidos por dona Olênia tiveram suas receitas publicadas junto à característica seção de variedades, que também trazia uma receita de artesanato ensinada por Vera Lúcia, outra moradora.

Para alguns casos escolhemos abordagem diferente da usual dos jornais. Em vez de propagandear os comerciantes locais - como é típico em jornais de bairro -, incluímos alguns comércios por suas particularidades em implícito contraponto às padronizadas redes varejistas, espalhadas pela cidade. O “Guia do Comércio Local” não serve exatamente como propaganda porque expomos informações que talvez não seriam expressas num anúncio. A Padaria Santa Isabel, por exemplo, participou do guia por priorizar o almoço dos funcionários: fecha ao meio-dia e reabre à tarde, hábito incomum em grandes centros. Do Armazém Santos, cuja decoração nos encantou, publicamos ademais a vontade dos proprietários de fechar o estabelecimento e transformá-lo em quitinetes para aluguel.

O conteúdo do jornal foi concebido com a intenção de suscitar o interesse na população de um bairro todo, neste caso composto por um público tão variado, de distintos perfis socioeconômicos e posicionamentos políticos, cujo único aspecto que sabemos ser comum é ocupar a mesma área urbana. Desse modo, a reportagem sobre a especulação imobiliária, da qual o Itacorubi tem

sido alvo, apareceu junto de dicas de jardinagem. Textos que tratam da discriminação sociorracial publicados entre páginas com enquetes divertidas sobre a presença da fofoca no bairro. A importância da fauna do desvalorizado mangue exposta com desenhos de bichos para colorir e como referência para resolução de cruzadinhas.

Além da abordagem do conteúdo, a distribuição dos 2.500 exemplares impressos também requereu um planejamento. Afinal queríamos atingir um “número grande e indefinido de pessoas” (MEIRELES, 2010, p.141), conforme descreveu o artista brasileiro Cildo Meireles quanto à motivação para a sua intervenção com mensagens que pegavam carona na circulação de mercadorias populares, como garrafas retornáveis, e que atingia, simplesmente, qualquer um que consumisse Coca-Cola. Por isso não só seguimos a tática dos jornais de bairro de inserção no comércio local, distribuídos junto aos diários da grande imprensa, mas escolhemos para o lançamento do jornal a entrada do maior supermercado do bairro, o qual atende também público variado. Também entregamos exemplares pelas ruas: em mãos; em caixas de correio; nos para-brisas de carros; nos bancos das praças e dos ônibus.

Há quem ficou contente com a chegada do jornal ao bairro e espera uma segunda edição, quem se orgulhou em se ver publicado, assim como há quem não gostou. Uma comerciante, habituada ao jornal de bairro como espaço de propaganda do comércio, desaprovou as curiosidades citadas sobre o seu estabelecimento. Certamente há quem recebeu o jornal e não leu. Quem o usou para fazer fogo, embalar peixe e limpar vidros. Soubemos que, num dos pontos de distribuição, pegaram jornais para xixi e cocô de animais domésticos.

Enfim, embora possa ser guardado, o jornal é “obra descartável” (MANUEL, 2018, p.22), segundo definiu Antonio Manuel, artista português radicado no Brasil, acerca de suas produções a partir de jornais. Ele ainda concluiu ser, para a veiculação de uma proposição artística, mais eficaz um jornal do que o próprio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em razão da censura de sua mostra no MAM, Antonio Manuel desenvolveu em 1973 a *Exposição de 0 a 24 horas nas bancas de jornais*, desdobrando aquela mostra para um encarte de jornal de grande circulação e, portanto, disseminando “um ruído de informação de forma relâmpago” (MANUEL, 2018, p.22).



Fig. 3 – Jornal do Itacorubi junto a outros jornais em um dos pontos de distribuição, o Mercado da Família.

Com as táticas de elaboração e dispersão usadas no Jornal do Itacorubi, percebemos que o jornal de bairro como proposição artística viabiliza o contato com um público mais amplo que os habituais consumidores de artes visuais, algo próximo ao que concluiu Antonio Manuel. Vinculados à universidade, como grupo de pesquisa atento a questões urbanas e usos dos espaços públicos, encontramos no jornal de bairro também um meio para veicular nossas pesquisas a um público diverso do consumidor de produções acadêmicas. Com o jornal de bairro pudemos alcançar quem está diretamente envolvido nas questões pesquisadas sobre determinada região, promovendo reflexões sobre aspectos geográficos, históricos, sociológicos e estéticos da cidade.

Referências

MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel / Jean-Claude Bernardet*. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v.3. pp.10-61.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: *Cildo Meireles*. Cidade do México: Alias, 2010. pp.140-149.

'Notas de fim'

1 - Telecomunicações de Santa Catarina, empresa estatal operadora de telefonia no estado, fundada em 1974 e privatizada em 1998.



CAP

CAP é uma publicação científica regular de acesso aberto dedicada à Arte Pública — uma área de cruzamento disciplinar, que consubstancia a sua investigação na construção coletiva do espaço público. Narratividade e Memória são os temas dos dois primeiros números dos Cadernos, o intuito destes números é o de refletir sobre práticas e propostas que convoquem o espaço e a esfera pública para as suas realizações. Seja através dos conceitos e noções a elas associadas, seja através das práticas que se suportam no envolvimento de públicos ou comunidades nos seus resultados.

Nos Cadernos procuramos explorar, através de múltiplas perspetivas, as questões fundamentais da arte pública, bem como as repercussões que tais questões e problemáticas têm na valorização das práticas urbanas, como aposta na melhoria das condições da habitabilidade social e cultural nas cidades. Assumimos a publicação como um espaço plural, fruto do cruzamento entre a disciplina artística, humanista e científica que, na sua heterogeneidade, permite a integração e interação de diferentes tipos de saber e conhecimento.

O conjunto de Artistas e investigadores que colaboraram nestes números contribuíram para o debate sobre as práticas artísticas contemporâneas, que tomam a arte pública como fulcro, e constituem-se os seus artigos como uma análise crítica e multidisciplinar, a fim de reunir um pensamento crítico que procura repensar o campo da arte num mundo globalizado, apontando sentidos para a reconstrução de identidades, abrindo hipóteses à re-comemoração, a re-memorização e a re-valorização da produção artística no espaço urbano, facilitando a emergência de obras com reflexos na radical mudança da realidade comum. Estes dois números são pontos de partida essenciais para o melhor entendimento do Estado da Arte da Arte Pública.

Sérgio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. GIE / CAP Co - Editor

© Authors and Editors, Lisbon, December 2019 - ISSN 2184-6197

[Urbancreativity.org/ CAP](http://Urbancreativity.org/CAP)