Maria Helena Cavalheiro

a forma ambígua

diálogos entre
arte, cidade e o
público no Brasil

São Paulo
2019

MARIA HELENA CAVALHEIRO

A forma ambígua:
diálogos entre arte, cidade e o *público* no Brasil

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de mestre.

Orientador
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

Área de concentração
Projeto, espaço e cultura

São Paulo
Março de 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Cavalheiro, Maria Helena

A forma ambígua: diálogos entre arte, cidade e o
'público' no Brasil / Maria Helena Cavalheiro; orientador
Agnaldo Aricê Caldas Farias. - São Paulo, 2019.
172 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Arte. 2. Cidade. 3. Público. 4. Brasil. I. Farias,
Agnaldo Aricê Caldas, orient. II. Título.

CAVALHEIRO, Maria Helena

A forma ambígua : diálogos entre arte, cidade e o *público* no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Orientador:
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

Área de concentração:
Projeto, espaço e cultura

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo pela oportunidade e suporte ao desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Agnaldo Farias, pelo apoio e profunda confiança.

Ao professor Guilherme Wisnik, pelas preciosas contribuições, antes e durante o processo.

A João Rovatti e Leandro Andrade, dupla inseparável de professores da Faculdade Arquitetura da UFRGS, onde cursei minha graduação. Suas palavras, sempre acompanhadas das de autores como Italo Calvino e Paulo Freire, foram uma grande contribuição na abertura da janela através da qual hoje enxergo a cidade como algo muito mais complexo e fabuloso do que apenas matéria construída.

À Germana Konrath, pela amizade e cumplicidade que atravessa o tempo, pelas palavras que sempre encontram um lugar dentro de mim, e por ter, há cerca de quinze anos atrás, dividido comigo a experiência que colocaria as artes no mapa da minha vida.

A Bruna Fetter, Camila Goulart, Daniel Jablonski, Julia Masagão, Juliana Ziebell, Luiza Proença, Michelle Sommer, Rodrigo Mathias e tantos outros amigos e amigas, pelo afeto, trocas e apoio. Um agradecimento especial à Mônica Esmanhotto, pela acolhida e generosidade sem tamanho.

Ao Ricardo Romanoff, pela cuidadosa revisão e pelo bom-humor inabalável.

Ao Leonardo Domingues, pelo carinho e cuidado que possibilitaram que a semente do que aqui se colhe germinasse.

Ao Tuca Vieira, pelas provocações, referências e descobertas compartilhadas.

À Rejane Müller, que me ensinou desde muito cedo que a educação se dá pelo exemplo e que a ética é a base mais sólida, e à Helga Müller, por me mostrar o amor em estado puro.

À Silvia Nogueira, pela escuta e pelas palavras, tanto sensíveis quanto precisas.

Ao edifício Santa Branca, que fez a cidade de São Paulo transbordar em mim.

À Carmen Silva, líder do MSTC, aos moradores e frequentadores da Ocupação 9 de Julho e ao Coletivo Aparelhamento, que me mostraram, na prática, que um devir digno para este país se constrói rente ao chão, com consciência política, amor e resiliência.

A quem interessar possa

Resumo

Originário do campo da sociologia e tido como base da formação sócio-política do Brasil, o termo *patrimonialismo* é empregado para designar a ausência de nitidez na fronteira entre as esferas pública e privada na estruturação de Estados e sociedades. Entre as consequências dessa configuração estaria a contaminação da esfera pública com interesses de ordem particular, comprometendo conceitualmente a noção de “público” como instância que deveria atender aos interesses coletivos da população. No âmbito das artes plásticas, para autores como Rodrigo Naves e Sônia Salzstein, a produção artística brasileira de corte moderno estaria imersa numa espécie de fundo emotivo, fenômeno que representaria esse embaralhamento entre o público e o privado. Para os autores, a poética intimista de certas obras brasileiras seria ainda indicativa de uma certa dificuldade de relação da nossa arte com o mundo exterior. Para analisar a questão, o principal artista abordado na pesquisa é Hélio Oiticica, cuja produção seria, em especial para Naves, uma espécie de ícone desse processo de interiorização que ele identifica na arte moderna brasileira. Na visão de Naves, a produção de Oiticica, que se inicia com uma clara vocação construtivista – que por sua vez remeteria aos ideais de um espaço público “abstrato” defendido pelos ideais modernos – sofreria uma série de inflexões que conduziriam à manifestação de uma subjetividade cada vez mais radical, e que Naves entende como uma tentativa de isolamento do mundo exterior. Após a apresentação de tais argumentos, são realizados alguns contrapontos focados na ideia de que as inflexões do programa de Oiticica não seriam necessariamente uma “fuga” em relação ao mundo real, mas sim uma reorientação ético-estético-crítica de sua produção, na busca por oferecer uma arte com vocação pública mais adequada à nossa realidade.

Palavras-chave: arte ; cidade ; patrimonialismo ; público ; instituição ; ambiguidade ; Brasil .

Abstract

Having its origin in the field of sociology and being as the basis of the Brazilian socio-political formation, the term *patrimonialism* is used to denote the lack of distinction regarding the border between the public and private spheres. Among the consequences of this symbiosis would be the voiding of the idea of “public” as an instance that represents the collective interests of a population. In the field of visual arts, for authors such as Rodrigo Naves and Sônia Salzstein, the modern Brazilian art would be immersed in a kind of emotive background, a phenomenon that would represent this shuffle between the public and the private. For the authors, the intimate poetics of certain Brazilian artists would still be indicative of a certain difficulty in relating our art to the outside world. To analyze the issue, the main artist addressed is Hélio Oiticica, whose production would be, especially for Naves, a kind of icon of this process of interiorization that he identifies in modern Brazilian art. In the vision of Naves, the Oiticica’s production, which begins with a clear constructivist vocation - which in turn would refer to the ideals of an “abstract” public space defended by modern ideals - would undergo a series of inflections that would lead to the manifestation of a subjectivity more and more radical, and which Naves understands as an attempt to isolate the outer world. After presenting these arguments are made some counterpoints, focused on the idea that the inflections of Oiticica’s program would not necessarily be an “escape” from the real world, but an ethic-aesthetic-critic reorientation of its production, in an attempt to offer an art with a “public” vocation more appropriate to our context.

Keywords: art ; city ; patrimonialism ; public ; institution ; ambiguity ; Brazil .

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável em seu grande destino.

Juscelino Kubitschek de Oliveira
2 de outubro de 1956

(na página anterior)

Trecho do discurso de lançamento da pedra fundamental de Brasília. Inscrição em alto-relevo sobre a parede principal do hall de entrada do Palácio da Alvorada.

Índice

00 antes de começar	15
01 vícios de origem	21
Uma cidade exemplar	25
Da ausência de “vontade construtora”	29
O plano e a prática	30
Interioridade e fragmentação	37
Hibridismo congênito	40
Dualidade estrutural	45
Chusma de satélites	45
Uma patologia social	48
Propriedade e segregação	51
Entre o atraso e o moderno	52
Balanceio caprichoso	56
02 interioridade problemática	63
Puro Brasil	67
Renitente timidez	73
Opacidade acabrunhante	77
A forma febril	84
Mundo-abrigo	88
Halo de solidão	99
03 viver o precário	111
Curto-circuito	115
O enterro da esfera pública no Brasil	131
Debater a cidade	139
Derrubando furiosamente	145
Notas sobre o fim do futuro	153
referências bibliográficas	161

00

antes de começar

Etimologicamente, *patrimonialismo* deriva do termo latino *patrimonialis*, cujo significado remete à “herança paterna” (o prefixo *pater* indica que é relativo ao *pai*)¹. Fundado no campo da sociologia, trata-se de um conceito que foi apresentado por Max Weber no tratado *Economia e sociedade* (2004) em 1922. Em linhas gerais, seria um tipo de dominação estabelecido a partir de um desdobramento da estrutura de dominação de tradição patriarcal, onde a lealdade é estabelecida a partir de laços submissão por afeto e concessão de poder por regras fixas de sucessão hereditária (WEBER, 2004). No caso do patrimonialismo, a esse esquema “doméstico” seria sobreposto um “quadro administrativo”, o qual permitiria adicionar de forma racionalizada membros externos à comunidade familiar (WEBER, 2004). Na raiz do patrimonialismo, portanto, residiria uma espécie de dualidade estrutural, uma vez que coexistiriam aspectos de uma forma de dominação consagrada pela tradição – o patriarcalismo – com modos de administração e poder criadas pela ordem legal – a racionalização burocrática (WEBER, 2004). Entre as consequências dessa configuração estaria a falta de demarcação nítida das fronteiras entre as esferas pública e privada na estruturação de Estados e sociedades, fato que “contaminaria” a esfera pública com interesses de ordem individual, comprometendo conceitualmente a noção de “público” como instância que deveria atender aos interesses coletivos.

Embora seja uma pesquisa desenvolvida no ambiente acadêmico da Arquitetura e do Urbanismo, a noção de “público” que aqui interessa remonta mais bem à ideia de “esfera pública” do que à ideia convencional de “espaço público” - ruas, praças, parques e outros espaços coletivos. Nas palavras de Hannah Arendt em *A condição humana*, “esfera pública” seria uma espécie de universo simbólico comum, que “reúne-nos na companhia uns dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer” (2007, p. 62). Embora Arendt tenha se referido ao termo “esfera pública” antes, o conceito é mais comumente atribuído a Jürgen Habermas, que o utiliza pela primeira vez em 1962, quando publica *Mudança estrutural da esfera pública: uma investigação sobre uma categoria da sociedade burguesa* (2003)². Essencialmente o argumento de Habermas (2003) se aproxima da ideia proposta por Arendt, ao entender *esfera pública* como um espaço em que os indivíduos se unem afim de debater interesses comuns. Esse entendimento remonta a organização da burguesia europeia como sociedade civil. Sua ascensão financeira e como classe veio acompanhada, entre outros, por taxas crescentes de alfabetização que ofereceram acesso à literatura e ao desenvolvimento de novas formas de pensamento crítico. Dessa forma, a nova classe se viu impulsionada

¹ Todas as definições etimológicas indicadas nesta pesquisa foram extraídas do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001)

² Habermas publicou seu livro pela primeira vez na Alemanha em 1962, enquanto que Arendt publicou *A condição humana* nos Estados Unidos em 1958, portanto quatro anos antes do livro de Habermas.

pela necessidade estabelecer espaços onde assuntos de interesse comum pudessem ser livremente discutidos. Segundo o autor, a nova elite intelectual teria se organizado não apenas através de agrupamentos em espaços físicos – cafés, salões, sociedades e afins – como também através da estruturação de redes de comunicação – editoras, jornais, livrarias, etc. –, instrumentos que seriam de particular importância para a constituição e manutenção desse espaço de debate (HABERMAS, 2003). A respeito disso, Nancy Fraser em *Rethinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy* (2003) aponta que a ideia de esfera pública de Habermas poderia ser definida como um “teatro das sociedades modernas no qual a participação política é encenada por meio do discurso” (FRASER, 2003, p.110. Tradução nossa)³. Em resumo, na sua essência, o conceito de esfera pública se aproximaria da ideia de um espaço discursivo, mais além de um espaço propriamente físico.

O patrimonialismo é tido como fenômeno inerente à formação da sociedade brasileira, e desde o início do século XX tem sido constantemente estudado por diversos autores do nosso pensamento social, entre os quais Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Simon Schwartzman, Florestan Fernandes, Maria Sylvia Carvalho Franco e Luiz Werneck Vianna⁴. De modo geral, sua origem é atribuída ao *modus operandi* da Coroa portuguesa, cuja forma de governo era essencialmente patrimonialista (VIANNA, 1999). Uma vez em solo brasileiro, o patrimonialismo teria desdobramentos específicos, fato que para autores como Maria Sylvia Carvalho Franco, Florestan Fernandes e Luiz Werneck Vianna teria feito com que esse modo de estruturação dual se infiltrasse na nossa cultura geral. As consequências práticas disso seriam diversas: um Estado descolado dos interesses da população, uma crônica fragilidade institucional⁵ e uma pouca clareza sobre a noção de “público” impressa também no nosso tecido social.

Nesse ponto, cabe informar que o trabalho que aqui se apresenta se reporta diretamente à crise política que o país vive nos últimos anos. Entre leituras e observação do cotidiano, meu processo de pesquisa foi marcado por uma série de inflexões e ajustes. Meu projeto original era pautado por um interesse em refletir sobre as relações entre arte pública produzida em contexto institucional

³ Entre as revisões/atualizações dos escritos de Habermas, além de *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy* (1990), de Nancy Fraser, destaca-se ainda *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (1993), de Oskar Negt e Alexander Kluge. No Brasil, Sérgio Costa em *As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações nacionais* (2002) realiza uma extensa abordagem do conceito, realizado cruzamentos com outros autores e buscando aproximações com o nosso contexto local.

⁴ Portela Júnior em *Florestan Fernandes e o conceito de patrimonialismo na compreensão do Brasil* (2012) cita ainda Oliveira Viana, José Murilo de Carvalho, Elisa Reis e Jessé de Souza, embora os escritos desses autores não sejam empregados nessa pesquisa.

⁵ Lembrando o que define por essência o termo *instituição*: ato de instruir, educar; ato ou efeito de instituir (‘dar começo a’); estabelecimento, instauração, criação; cada um dos costumes ou estruturas sociais, estabelecidas por lei ou consuetudinariamente, que vigoram num determinado Estado ou povo; estrutura material e humana que serve à realização de ações de interesse social ou coletivo (HOUAISS, 2001).

e o espaço das cidades latino-americanas. No entanto, ao longo do percurso, por conta dos desconcertantes acontecimentos políticos ocorridos no país, fui tomada pela necessidade de aproximar a discussão de um contexto mais local. Com isso, apresentei à banca de qualificação uma proposta de desenvolvimento da pesquisa baseada num mapeamento de iniciativas institucionais realizadas na cidade de São Paulo nos últimos anos que buscavam recolocar a noção de arte pública. No entanto, por sugestão da banca de qualificação, o redirecionamento foi ainda mais intensificado: ao invés de discutir a produção de arte pública no contexto institucional local, me foi sugerido abordar mais bem questões que permeiam a fragilidade da ideia de público e de instituição na nossa sociedade, na tentativa de compreender um pouco mais do nosso lastro histórico que nos conduz à situação sócio-política que vivemos atualmente. Assim, por conta desses ajustes de curso e dessa tentativa de oferecer uma reflexão crítica, o que se lerá a seguir se aproxima mais de um ensaio do que uma pesquisa objetiva de um tema.

Posto isso, de modo geral procurei investigar manifestações desse fenômeno dual de embaralhamento entre público e privado – derivado do patrimonialismo – na nossa cultura. Para tal, abordo alguns dos princípios de formação dos espaços das cidades brasileiras e de aspectos da nossa produção artística relacionada com nossos espaços e nossa vida urbana. Sem pretensões de esgotamento da questão, meu objetivo é oferecer uma espécie de quadro de referências sobre causas, consequências e possíveis abordagens dessa condição de ambiguidade atávica a que está sujeito o país.

A estrutura da dissertação é formada por três capítulos. No primeiro – *Vícios de origem* – é apresentada uma revisão bibliográfica dedicada aos campos do urbanismo e da sociologia. O foco recai sobre aspectos formativos dos espaços de algumas das nossas cidades e da nossa sociedade, buscando identificar causas e consequências do embaralhamento entre o *público* e o *privado* nos nossos espaços urbanos, na estruturação do Estado brasileiro e no nosso comportamento social. Antes de entrar no campo da sociologia, realizo uma primeira aproximação do tema através de aspectos relacionados à morfologia das nossas cidades, entendendo o espaço urbano como manifestação tectônica do comportamento da nossa sociedade. Entre os autores que amparam o capítulo estão, no campo do urbanismo, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Risério, Manuel C. Teixeira e Margarida Valla e, no campo da sociologia, Luiz Werneck Vianna, Roberto Schwarz e Antônio Cândido.

No segundo capítulo – *Interioridade problemática* – é apresentada uma revisão bibliográfica relativa a aspectos formais da produção artística brasileira. A chave da abordagem do capítulo é uma espécie de dialética entre razão e subjetividade que permearia nossa cultura, anunciada ao final do primeiro capítulo através dos autores Roberto Schwarz e Antônio Cândido. Transpondo esse

raciocínio para o âmbito das artes plásticas, para autores como Rodrigo Naves e Sônia Salzstein, a produção artística brasileira de corte moderno estaria imersa numa espécie de timidez formal, que seria indicativa de uma certa dificuldade de relação da nossa arte com o mundo exterior. Entre os artistas abordados neste capítulo está Hélio Oiticica, cuja produção seria, para Naves, um dos ícones ícone do processo de interiorização que ele identifica na arte brasileira. Na visão de Naves, a produção de Oiticica, que se inicia com uma clara vocação construtivista – que por sua vez remeteria aos ideais de um espaço público “abstrato” defendido pelos ideais modernos – sofreria uma série de inflexões que conduziriam à manifestação de uma subjetividade cada vez mais radical, processo que o autor entende como uma tentativa de isolamento do mundo real. Ao final do capítulo, através de uma análise crítica do projeto *Fronteiras* – curado por Salzstein no início dos anos 2000 – realizo algumas considerações sobre o posicionamento dos autores, buscando relativizar suas afirmações sobre a fragilidade da vocação pública da nossa arte.

No terceiro e último capítulo – *Viver o precário* –, procuro dar continuidade aos apontamentos realizados ao final do capítulo anterior retomando principalmente a produção de Hélio Oiticica. Através de revisão bibliográfica e análise crítica, o foco recai sobre o papel da arte como instituição capaz de contribuir para a formação de uma cultura pública no Brasil. Nesse sentido, como contraponto aos argumentos apresentados no capítulo anterior, defende-se a ideia de que as inflexões do programa de Oiticica não seriam necessariamente uma “fuga” em relação ao mundo real, mas sim uma reorientação ético-estético-crítica, na busca por oferecer uma arte com vocação pública mais adequada à nossa realidade. Entre os autores que norteiam esse contraponto está Guilherme Wisnik, cujos argumentos apresentados no artigo *Hélio Oiticica e o dilema do ‘público’ no Brasil* (2017) em grande medida motivaram o desenvolvimento dessa pesquisa.

Em *Notas sobre o fim do futuro* – última seção do terceiro capítulo – busco realizar uma aproximação de aspectos apresentados ao longo da pesquisa com os dias atuais. Entre vícios de origem perpetuados, contradições evidenciadas, falhas nos nossos projetos de modernização, reside a necessidade de uma atuação concisa e corajosa do campo da arte como ferramenta que busque oferecer alguma resistência aos desmontes sociais e institucionais que se apresentam.

01

vícios de origem

Do terraço de um prédio se vê Três Corações. Do alto, a cidade se espalha. No centro, casas, sobrados e pequenos edifícios se aglomeram sem outro ordenamento a não ser a delimitação entre o público e o privado, o dentro e o fora, reservando-se ao privado o que é bonito – a pintura, o ornamento – e, à rua, o que não importa.

Uma cidade exemplar

João Moreira Salles . Revista Piauí . Out 2018 . p. 16.

Uma cidade exemplar

Com cerca de 80 mil habitantes⁶, Três Corações é uma pequena cidade localizada na porção sul do estado de Minas Gerais conhecida por ser o local de nascimento do ex-jogador de futebol Pelé. O município foi objeto de estudo de João Moreira Salles no ensaio *Uma cidade exemplar*⁷, publicado em outubro de 2018 na revista Piauí, no qual o documentarista parte de um olhar sobre o espaço urbano para acessar os meandros da vida cívica e política dos habitantes da localidade. A escolha não é por acaso. Tomando como referência indicadores de desenvolvimento, tais como como proporção entre homens e mulheres, grau de escolaridade ou participação dos cidadãos na atividade econômica, Salles (2018) afirma que não é apenas a população tricordiana que está representada naquele espaço – a cidade também seria um espelho da sociedade brasileira:

Três Corações é um condensado de nós mesmos, brasileiros que estudam, trabalham, militam, empreendem, destroem, rezam, criam, delatam, pecam, poluem, protestam, corrompem, sonham e votam, neste ano da graça de 2018, sob a luz enfermiza da crise que nos engole (SALLES, 2018, p. 17).

Segundo o breve histórico encontrado no *site* da prefeitura de Três Corações (acesso em dezembro de 2018), a ocupação inicial do território ocorreu na primeira metade do século VIII, quando foram encontradas catas de mineração nas terras que margeiam o sinuoso curso do rio Verde.

Por volta de 1760, o português Tomé Martins da Costa se estabelece na barranca direita do Rio Verde, embriagado pelo ouro abundante existente em suas lavras. Após adquirir novas terras, constrói a fazenda do Rio Verde e manda erigir uma capela sob a invocação dos Santíssimos Corações de Jesus, Maria e José (PREFEITURA DE TRÊS CORAÇÕES, 2018).

A partir da demarcação da fazenda do rio Verde – e da presença da Igreja –, teria origem um ainda primitivo povoamento urbano. Segundo o histórico, no ano de 1764, “de passagem pela região em viagem de inspeção e demarcação de limites, o governador da capitania de Minas Gerais, D. Luís Lobo Diogo da Silva, visita Tomé em sua fazenda, encontrando alguns casebres ao redor da capela” (PREFEITURA DE TRÊS CORAÇÕES, 2018).

As décadas seguintes da Vila de Três Corações do Rio Verde teriam a marca da prosperidade. No ano de 1801, substitui-se a antiga capela por uma nova ermida, com seu altar-mor construído por Mestre Ataíde; em 1832, ocorre a inauguração da paróquia dos Três Sacratíssimos

⁶ Dados do IBGE indicam que a cidade teria uma população estimada de 78.913 habitantes em 2018.

⁷ Como convenção se adotará o *itálico* para grifar os nomes de livros, artigos e eventos mencionados nesta pesquisa.

Corações; já em 1860, dá-se a elevação da Vila à Freguesia e a inauguração da Igreja Matriz; finalmente, em 1884, inaugura-se a estrada de ferro Minas-Rio, com a ilustre presença do imperador Dom Pedro II e de sua família. A repercussão do evento é tamanha que, apenas três meses depois, Três Corações é elevada à categoria de cidade (PREFEITURA DE TRÊS CORAÇÕES, 2018).

Em termos gerais, a formação de Três Corações tem características tipicamente luso-brasileiras, sendo algumas delas abordadas nas páginas que se seguirão: ocupação inicial com objetivos extrativistas; desenvolvimento urbano a partir de um latifúndio e da presença da igreja; e um processo marcado por picos de desenvolvimento. Ato contínuo, segundo Salles (2018), o atual desenvolvimento de Três Corações segue refletindo o jeito brasileiro de fazer cidades que podemos observar no nosso dia-a-dia: falta de coesão da malha urbana, ausência de ordenamento das edificações, prevalência da lógica da autoconstrução, constante expansão dos limites da cidade em favor da especulação imobiliária e negligência com os espaços públicos.

Salles (2018) apresenta o caso do parque Dondinho como exemplo da postura que os administradores municipais têm em relação aos espaços públicos. Segundo o autor, o histórico descuido com a área verde – um imenso descampado onde, em meio à escassez de árvores, prevalece a estátua de Pelé – seria resultado da combinação malfadada de desinteresse com a incapacidade para identificar os atributos de um bom espaço público.

Em saber, por exemplo, que numa zona de Mata Atlântica exuberante não faz sentido plantar eucaliptos em fila para sombrear as aleias. Ou que não se espetam postes no meio de calçadas estreitas, a ponto de um senhor cego, numa manhã corrida, não ter alternativa senão escapar para a pista de rolamento, onde ônibus chispavam rente à sua bengala branca (SALLES, 2018, p. 22).

Para Salles (2018), o parque Dondinho não seria apenas exemplo de negligência com os espaços públicos: de forma mais abrangente, representaria a precariedade de Três Corações como conjunto urbano. Segundo o autor,

a bagunça gestada pela ausência do Estado, tão viva nas comunidades mais desassistidas, é o princípio que também organiza o lugar onde vivem os mais abastados. A calçada intransitável de um palmo de rua rica é igual à calçada intransitável de um palmo de rua pobre, um efeito fractal que transforma quase tudo na mesma coisa (SALLES, 2018, p. 16).

Dialeticamente, essa espécie de “socialização às avessas, em que não se distribui a virtude, mas o defeito” (SALLES, 2018, p. 16) retrataria não a miséria, mas a prosperidade do município. Isso porque, “comparada ao resto do Brasil, Três Corações é uma boa cidade. Seu Índice de Desenvolvimento Humano é alto, acima das médias de Minas Gerais e do Brasil” (SALLES, 2018, p. 22).

São incontáveis os autores que, assim como Salles (2018), traçam relações entre a morfologia dos espaços e aspectos comportamentais das sociedades urbanas. Exemplo disso é a precisa afirmação de Giulio Carlo Argan de que “a forma da sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma” (em *Arte Moderna*, 1996, p. 269). Destaca-se também um trecho de *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*, de autoria de Robert Ezra Park (1967, publicado originalmente 1916). Segundo o autor,

a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana (PARK, 1967, p. 25).

Posto isso, retomando a hipótese de Salles (2018) de que a forma da cidade de Três Corações é a forma da sociedade brasileira, a ambivalência entre precariedade e progresso diria respeito não apenas às cidades do país, mas à nossa sociedade como um todo. O mesmo ocorreria com a falta de trato dos espaços públicos de Três Corações. No que tange essa questão, cabe aqui um apontamento realizado por Guilherme Wisnik no artigo *Para ser ‘público’ de fato, é preciso conflito* (2018)⁸. Para o autor, da micro à macro escala – da “tranquilidade com que jogamos lixo na rua, como se estivéssemos sujando uma cidade que é de outros” (WISNIK, 2018) à ausência de planejamento integrado –, o âmbito coletivo de nossas cidades não parece ser, em geral, objeto de nosso maior interesse. Com isso o autor sugere que a relação deficiente com os espaços públicos das cidades brasileiras se deve, acima de tudo, à nossa histórica “dificuldade em compreender, enquanto sociedade, o que é a esfera pública, como uma instância que identifica e congrega a todos coletivamente” (WISNIK, 2018). Assim, se adotarmos as chaves interpretativas propostas Salles (2018) e Wisnik (2018), a sociedade brasileira teria uma relação débil não apenas com os espaços públicos das nossas cidades mas, mais amplamente, uma dificuldade fundamental de entendimento do sentido do termo “público”.

⁸ O artigo integra a coletânea *Cidades em conflito*, publicada pelo jornal *Nexo* em 23 de janeiro de 2018. Por se tratar de material publicado exclusivamente em versão digital, nas citações diretas não há indicação de numeração de página.

Acima, vista de três ruas tricórdianas: no alto, a rua da Chácara, localizada no bairro popular Feira de Gado, situado próximo do parque Dondinho e um dos mais antigos da cidade. No centro, vista da rua Edson Arantes do Nascimento, localizada em área residencial do centro de Três Corações. Abaixo, a rua Rui Barbosa, localizada na região comercial do centro, próxima da Praça Pelé. Em todas as situações é possível observar repetições morfológicas: calçadas estreitas, gabarito irregular dos edifícios, acabamento rústico das edificações, predominância de superfícies opacas nas fachadas. Fonte: Google Street View.

Da ausência de “vontade construtora”

No capítulo *O semeador e o ladrilhador* de *Raízes do Brasil* (2014)⁹, Sérgio Buarque de Holanda aborda os primórdios da formação dos assentamentos urbanos brasileiros. Um dos argumentos centrais do capítulo é a ausência de cuidado na implantação das primeiras cidades do país. Holanda (2014) defende que, ao contrário dos espanhóis, que teriam “ladrilhado” as cidades das colônias americanas – empreendendo um processo urbanístico racionalizado –, os portugueses teriam “semeado” cidades sem um mínimo de planejamento. A crítica do autor é cortante:

a cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma providência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra “desleixo” (2014, p. 131. Aspas do autor).

O comentário de Holanda encontra ecos nas palavras de João Moreira Salles, em especial no trecho citado na epígrafe do presente capítulo, onde Salles descreve a paisagem construída de Três Corações como um aglomerado de edifícios “sem outro ordenamento a não ser a delimitação entre o público e o privado, o dentro e o fora, reservando-se ao privado o que é bonito – a pintura, o ornamento – e, à rua, o que não importa” (2018, p. 16). Dessa forma, a afirmação de Holanda (2014) se mostra um bom ponto de partida para refletir sobre possíveis origens da falta de planejamento das cidades brasileiras como conjunto urbano e, por consequência, como espaço coletivo e público.

Para o autor, a ausência de organização do território urbano do país estaria ligada à “insaciável avidez” (HOLANDA, 2014, p. 122) do governo português,

que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão (HOLANDA, 2014, p. 113).

Com isso Holanda (2014) afirma que, considerando que a ocupação primordial do território brasileiro se dera com objetivos claramente voltados à exploração comercial de base extrativista, a Coroa portuguesa careceria de um projeto de desenvolvimento local. Afinal “não convinha que aqui se fizessem grandes obras, ao menos quando não produzissem imediatos benefícios. Nada que acarretasse maiores despesas ou resultasse em prejuízo para a metrópole” (HOLANDA, 2014, p. 128).

⁹ Publicado pela primeira vez em 1936.

O autor atribui ainda a organicidade do traçado das cidades luso-brasileiras à inexistência do que chama de “vontade construtora” (HOLANDA, 2014, p. 130), traço da natureza humana que levaria a uma ocupação mais racional do território e característica que, para o autor, nos faltaria. A título de comparação, o autor toma novamente o caso dos espanhóis. O reino de Castela teria edificado “as primeiras cidades ‘abstratas’” em nosso continente (HOLANDA, 2014, p. 115. Aspas do autor), signo de afirmação da racionalidade. Nas palavras de Holanda, “já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana” (2014, p. 114. Aspas do autor). Em sentido contrário, a heterogeneidade dos espaços urbanos propostos pelos portugueses e a sobreposição de traçados e tipologias das cidades brasileiras derivariam de uma falta de “rotina e razão” (HOLANDA, 2014, p. 131). Para o autor, na ausência de princípios norteadores para a atividade colonizadora portuguesa, os lusitanos preferiram “agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até o fim” (HOLANDA, 2014, p. 131).

O plano e a prática

Em *O urbanismo português* (1999), Manuel C. Teixeira e Margarida Valla contrapõem a visão unívoca de Holanda acerca da total ausência de método, rigor e racionalização do processo de urbanização brasileiro. Para os autores, é fato que tal descrição possa corresponder à parte das primeiras fundações urbanas no Brasil, mas não correspondem ao panorama geral da fundação das cidades luso-brasileiras (TEIXEIRA; VALLA, 1999). Em *A Cidade no Brasil* (2013), Antônio Risério também propõe nuances à visão defendida por Holanda de que a colonização espanhola seria exemplo bem sucedido de organização territorial, em contraponto a uma *total* ausência de intenção no ordenamento inicial dos espaços urbanos brasileiros. José Miguel Wisnik, em resenha realizada a partir do livro de Risério, comenta a respeito da discordância do autor em relação à visão de Holanda:

Com Sérgio Buarque de Holanda ele tem certa implicância, e o põe de castigo por ter dito que os espanhóis ladrilhavam cidades ortogonais, em forma de grelha, enquanto os portugueses semeavam cidades ao deus-dará, sem projeto, crescendo como chuchu (WISNIK, 2012)¹⁰.

¹⁰ A resenha *A cidade no Brasil: A impressionante viagem trata desde os esboços de povoação até grandes conglomerados contemporâneos, debulhando um por um os pontos críticos de nossa história urbana* foi publicada em 2012 no portal online do jornal O Globo.

Em relação à ocupação espanhola, exaltada por Holanda como ícone de uma colonização racionalizada, Risério (2013) cita o caso de Tenochtitlán – capital do império asteca onde atualmente se localiza a Cidade do México – como exemplo de que a ocorrência da quadrícula ortogonal em solo hispano-americano não seria de autoria exclusiva dos colonizadores. Além disso, Risério (2013) também relembra que a quadrícula tampouco seria uma unanimidade morfológica na América espanhola. Como exemplo desse entendimento, aponta os casos da até hoje tortuosa cidade de Cuzco, na qual “os espanhóis não alteraram praças, nem alargaram ruas” (RISÉRIO, 2013, p. 92), e da expansão “desinibida” de cidades como Guanajuato e Zacatecas (México) e Huancavelica e Potosí (Peru), todas do núcleo mineiro da América espanhola. Nas palavras do autor, “não se encontrava ali *plaza mayor*, nem grade de ruas. Mas cidades desproporcionadas, com as construções se distribuindo em função das jazidas” (RISÉRIO, 2013, p. 92).

Do lado português, parte que nos interessa, o autor relembra que, antes mesmo dos protótipos do urbanismo pombalino realizados na região amazônica no século XVIII¹¹ (RISÉRIO, 2013), a quadrícula “pensada ou imaginada a partir dos escritos de Vitruvius e dos arquitetos e urbanistas do Renascimento” (RISÉRIO, 2013, p. 67) já servira de modelo para a projeção atlântica da Coroa portuguesa. Como exemplo, Risério (2013) indica os conjuntos barrocos do Rio de Janeiro e Salvador – o Pátio do Carmo, atual Praça XV e o Cais da Farinha, no bairro da Praia, respectivamente –, cujas implantações iniciais se deram a partir de uma quadrícula e de parâmetros de ordenação do conjunto das edificações.

¹¹ Segundo Risério (2013), embora a quadrícula ortogonal já tivesse sido empregada na ocupação urbana da porção norte do país anteriormente – caso de cidades como São Luís do Maranhão e Belém do Pará, ambas fundadas no século XVII – é com Marquês do Pombal que o plano de ocupação racional do território se radicaliza. Segundo Risério, “um documento considerado como chave para a compreensão desse processo é a Carta [Régia de 1755] de criação da Capitania de São José do Rio Negro (Amazonas)” (2013, p. 127). Tratava-se de uma espécie de Plano Diretor que regulava não só o traçado das novas cidades mas a ocupação dos lotes e o gabarito das edificações. Segundo Risério (2013), essa regulação do espaço físico, que tem Macapá como melhor exemplo – visto que no geral a cidade se expandiu obedecendo a lógica racional – foi uma espécie de protótipo para a reconstrução de Lisboa depois do terremoto que assolou a cidade também em 1755.

Urbs SALVADOR, João Maurits (1671). Na gravura se observa a natureza regular do conjunto de edificações que dera origem à cidade. Fonte: *O urbanismo português*, Manuel C. Teixeira e Margarida Valla (1999).

Planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Com suas Fortificações, João Massé (1713). No plano se pode observar o traçado ortogonal que deu origem ao assentamento urbano. Fonte: *O urbanismo português*, Manuel C. Teixeira e Margarida Valla (1999).

Portanto, haveria sim algo de intencionalidade e planejamento nos primórdios da ocupação do território brasileiro. Nesse sentido, Risério afirma que “a diferença entre a cidade lusa e a cidade hispânica, no Novo Mundo, não estaria no plano, mas no que aconteceu ao plano, em sua implantação objetiva no continente americano” (2013, p. 64).

Seguindo o raciocínio proposto por Risério (2013), interessa retomar um comentário de Holanda (2014) a respeito da cidade do Rio de Janeiro:

é verdade que o esquema retangular não deixava de manifestar-se – no próprio Rio de Janeiro já surge em esboço – quando encontrava poucos empecilhos naturais. Seria ilusório, contudo, supor que sua presença resultasse da atração pelas formas fixas e preestabelecidas (HOLANDA, 2014, p. 130).

Holanda (2014) aplica a sua hipótese de ausência de “vontade construtora” ao fato de que, embora a ocupação do Rio de Janeiro tenha se iniciado de forma regular, sua expansão se deu de modo orgânico. Risério concorda com Holanda a esse respeito: a empreitada lusitana em estabelecer *cidades ideais*, fundadas a partir do tratado renascentista, logo daria lugar à *cidade real*, “tal como ela realmente existia em terras da Ibéria” (RISÉRIO, 2013, p. 67). Assim, para além de um descompromisso público com a implementação de um projeto de ocupação permanente do território (HOLANDA, 2014), quando houve essa intenção houve também dificuldade em dar continuidade ao planejamento urbano inicial.

Para compreender as consequências morfológicas dessa descontinuidade, Teixeira e Valla (1999) traçam um esquema que – embora bastante simplificado – pode auxiliar a desdobrar a questão. Segundo os autores, “a ordem é a expressão e veículo de poder, e o poder afirma-se sempre através de intervenções urbanas planejadas”¹² (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 13). Dessa forma, ao autores atribuem a expressão de racionalidade e planejamento na ordenação do território à ação do poder público. Em oposição, a manifestação de ordem vernacular no espaço das cidades “tende a ser, no seu conjunto, menos regular – do ponto de vista de uma ordem aparente, geométrica e baseada em princípios de cultura urbanística codificados explicitamente” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 14). Assim, o desenvolvimento empírico das cidades, ditando a cultura e as formas de vida tradicionais daqueles que as constroem, estaria ligado a uma dimensão não-consciente ou ainda não-racional do processo de urbanização (TEIXEIRA; VALLA, 1999).

Traçando um breve comparativo, tomemos mais uma vez a colonização espanhola, celebrada por Holanda (2014) como exemplar quanto à ocupação racional em termos urbanísticos. Para o autor, a “mão forte” do Estado espanhol (HOLANDA, 2014, p. 114) teria utilizado a

¹² Optou-se pela manutenção da grafia original do português lusitano nas transcrições do livro *O urbanismo português* (1999).

urbanização como instrumento de dominação e demonstração de poder nas colônias, de modo a “assegurar o predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas, mediante a criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados” (HOLANDA, 2014, p. 114). Além disso, segundo Holanda (2014), a Coroa espanhola empregava regras rígidas de regulamentação de uso do solo, freando iniciativas de cunho privado e mantendo a disciplina da ocupação. Nas palavras do autor, “uma legislação abundante previne de antemão, entre os descendentes dos conquistadores castelhanos, qualquer fantasia e capricho na edificação dos núcleos urbanos” (HOLANDA, 2014, p. 115).

No caso português, Teixeira e Valla (1999) apontam uma situação oposta em relação à forte presença do Estado espanhol em terras americanas. A começar pelo desenvolvimento inicial da maioria das cidades luso-brasileiras, que não se deu por ações diretas do Estado, e sim a partir do processo de concessão de terras a particulares. Segundo os autores, entre os anos de 1532 e 1650, das 37 fundações de vilas e cidades realizadas no Brasil, apenas sete foram responsabilidade direta da Coroa portuguesa¹³, sendo todas as demais realizadas por iniciativa de donatários (TEIXEIRA; VALLA, 1999). Teixeira e Valla apontam ainda para o grande poder de decisão, por parte dos particulares, sobre a ordenação do território das novas cidades:

A estes donatários era permitida a fundação de novas vilas, onde o desejassem se construídas ao longo da costa ou nas margens de rios navegáveis, ou separadas de pelo menos seis léguas se construídas no interior. [...] A organização espacial destas pequenas cidades, subordinando-se embora aos termos das Cartas de Doação e dos Forais, era da responsabilidade dos próprios donatários, daí resultando na maior parte dos casos núcleos urbanos com traçados irregulares, de que se encontravam ausentes preocupações de geometrização (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 216).

Assim, segundo os critérios de Teixeira e Valla (1999), essa seria mais uma das origens dos traçados irregulares das nossas cidades, visto que a ocupação inicial do território se dera a partir de critérios da iniciativa privada, ou seja, de ordem majoritariamente vernacular.

Os autores afirmam ainda que, embora houvesse tentativas de regulamentação do desenvolvimento dos territórios urbanos em formação, o cumprimento da lei pela população era incipiente, conforme descrito a seguir:

A 12 de Maio de 1549, a Câmara de São Paulo proibia formalmente “que ninguém armasse casa nem alicerçasse sem sua permissão”, e em 1575, na mesma cidade, a Câmara não permitia a abertura de portas sem sua autorização. As

¹³ Foram elas: Salvador da Bahia de Todos os Santos, São Sebastião do Rio de Janeiro, Filipéia de Nossa Senhora das Neves, São Luís de Maranhão, Nossa Senhora da Assunção do Cabo Frio, Nossa Senhora de Belém e Olinda (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 218).

posturas sucediam-se, com o mesmo objetivo de regular o crescimento e a construção da cidade: em 1640 determinava-se que “nenhuma pessoa edificasse casa nova, nem abrisse quintal, sem que pelos srs. oficiais se arrruasse”¹⁴. Posturas idênticas encontram-se também noutras cidades do Brasil, nomeadamente no Rio de Janeiro, onde em 1625 se determinou que ninguém fizesse casa de pedra ou de taipa sem que previamente fosse dada armação pela Câmara. Em Salvador, diversas posturas determinavam também obrigações no que respeitava a alinhamentos e expropriações, “para ai ficar a vila mais enobrecida e a praça dela”. No entanto, a própria repetição destas posturas, insistentemente proclamadas, é indicadora do seu fraco cumprimento por parte dos particulares (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 220. Aspas dos autores).

Em relação ao processo de formação urbana de Salvador, Holanda (2014) descreve a ordenação da primeira capital do Brasil como algo realizado segundo o “capricho” dos moradores. Segundo o autor, “tudo ali era irregular, de modo que a praça principal, onde se erguia o Palácio dos Vice-Reis, parecia estar só por acaso no seu lugar” (HOLANDA, 2014, p. 130). Da mesma forma, a ingerência do poder público sobre o processo de expansão urbana também teria sido o motor do desenvolvimento orgânico da futura capital do Império. Segundo Risério,

também o Rio desceu desorganizadamente do Castelo para a várzea e a orla do mar. Não só pelas condições topográficas, mas até porque a ordem geométrica, exigindo disciplina, intencionalidade global, espera ser garantida por instâncias superiores. Sem determinações municipais explícitas, o mundo em construção, quando entregue a si mesmo, parece tender para a descontração e a irregularidade (2013, p. 64).

Como se vê, seja pela negligência inicial da Coroa portuguesa, pela ausência de regulação do Estado ou pela fraca adesão da população às regras estabelecidas, percebe-se a preponderância da iniciativa privada nos primórdios do processo de desenvolvimento urbano no país. A respeito desse fato, Risério comenta que, “escapando ao desígnio oficial, coube aos portugueses que aqui moravam recriarem as suas cidades natais” (2013, p. 64), referindo-se com isso à irregularidade dos traçados das cidades portuguesas. No entanto, embora a colocação de Risério de indique um traço de afetividade – a tentativa de “recriar” no Brasil espaços urbanos “familiares” aos portugueses que para cá emigraram – não se pode esquecer que a preponderância da iniciativa privada no desenvolvimento urbano significa, de modo geral, o prejuízo da cidade enquanto projeto coletivo.

¹⁴ O trecho entre aspas, relativo à legislação de São Paulo, foi extraído pelos autores do livro *História da Cidade de São Paulo*, de Affonso de Escagnolle Taunay (publicado originalmente em 1927), conforme indicação em nota. No texto de Teixeira e Valla não há menção sobre a origem dos demais trechos entre aspas encontrados nesta citação.

Interioridade e fragmentação

Ainda no contexto da predominância da iniciativa privada – e de sua cultura vernacular – no desenvolvimento urbano brasileiro, cabe realizar alguns apontamentos que podem auxiliar na compreensão, nesse caso, dos princípios de formação dos espaços públicos das nossas cidades. Nesse sentido, um dos pontos a ser considerado no caldo que dá origem ao desenvolvimento das cidades brasileiras é a existência de traços da cultura urbana muçulmana.

Segundo Teixeira e Valla, tais heranças são muito presentes na tradição urbana portuguesa, visto que, ao longo da permanência em Portugal, entre os séculos VIII e XIII, “os Mouros deixaram a sua marca em numerosos espaços urbanos do centro e do sul de Portugal, em cidades que fundaram ou que ocuparam e adaptaram às suas necessidades” (1999, p. 19). Apesar do ocaso da dominação islâmica sobre o território lusitano – Lisboa, por exemplo, seria retomada pelos portugueses em 1147 (TEIXEIRA; VALLA, 1999) –, a influência da cultura muçulmana persistiria por séculos. Com isso, os espaços e modos de vida urbana de matriz islâmica seriam uma importante referência para os urbanistas do além-mar, em especial aos pertencentes à categoria vernacular – os quais, como vimos anteriormente, “escapando ao desígnio oficial” (RISÉRIO, 2013, p. 64), buscariam reconstruir suas cidades natais no Brasil¹⁵.

Para Risério, “a figura que a cidade islâmica oferece à contemplação não é a grelha – mas o labirinto. Cidade anti-mondrianesca por excelência, onde nada é retilíneo e tudo é sinuoso” (2013, p. 33). O modelo islâmico-lusitano contrapunha-se, portanto, diametralmente ao modelo romano-renascentista. Entre as características fundamentais da cultura urbana muçulmana, Teixeira e Valla destacam

a tradição dos espaços fechados e sinuosos, a falta de espaços livres nas cidades e a existência de rossios de feira localizados extramuros, que substituíam em algumas das suas funções as praças inexistentes. As necessidades de defesa e o estilo de vida não ostensivo prescrito pelo Corão contribuíam para o carácter íntimo das suas ruas, tortuosas, com diferentes perfis ao longo do seu percurso, das quais saíam outras ruas em cotovelo ou becos que davam acesso a pequenos conjuntos de casas. As condições climáticas aconselhavam igualmente o sombreamento das ruas e daí a sua pouca largura. As casas eram viradas para pátios interiores, e as poucas aberturas para a rua eram protegidas por janelas, rótulas e muxarabis elaborados (1999, p. 19).

¹⁵ A influência da cultura muçulmana é, aliás, presente até os dias de hoje, e não apenas em Portugal como também no Brasil. Nesse sentido, Risério aponta como exemplo sua manifestação em nossa língua: “se a história do povo português se mostra marcada, desde o início, por migrações e mesclas, o longo domínio muçulmano veio para enriquecer ainda mais esse mundo de etnias e signos em rotação, com a língua árabe – a *lingua franca* da política, da cultura e do comércio – afetando a tal ponto o latim que ainda hoje, no Brasil, empregamos cotidianamente palavras e mais palavras extraídas do seu léxico” (2013, p. 35. Grifo do autor).

Teixeira e Valla (1999) apontam ainda outra importante influência para a tradição urbanística portuguesa: os modos de vida e a ocupação do território lusitano pelos gregos. Assim como o urbanismo islâmico, os métodos de ocupação utilizados pelos gregos contrapunham o modelo de grelha. Entre as principais características que podem ser identificadas nas cidades lusitanas, Teixeira e Valla destacam

a localização privilegiada de cidades na costa marítima; a escolha de sítios elevados para a implantação do seu núcleo defensivo; a estruturação das cidades em dois níveis: a cidade alta, institucional e política, e a cidade baixa, portuária e comercial; a cuidadosa adaptação do traçado das ruas às características topográficas locais; a arquitetura enraizada nas formas, nos materiais, nas cores e nas texturas locais; a interioridade dos espaços de vida; uma concepção de espaço urbano em que o espaço em si próprio não é particularmente importante, mas antes os edifícios que nele se localizam (1999, p. 17).

As descrições anteriores – relativas às influências muçulmanas e gregas – ajudam a compreender o porquê da recorrência de ruas estreitas e traçados sinuosos no desenvolvimento de caráter vernacular das cidades brasileiras. Como exemplo temos novamente Salvador onde, como já mencionado, um processo de expansão urbana de matriz labiríntica se sobrepôs à tentativa inicial de organização regular do território. Também em Salvador se reconhecem outros aspectos da influência mediterrânea na formação geocultural portuguesa: a existência, no seu núcleo histórico, de dois centros vitais: a “cidade alta” e a “cidade baixa”; a própria escolha, por parte da Coroa portuguesa, por um sítio escarpado para a implantação da quadricula regular, ou ainda a posterior ocupação flexível do terreno dificultoso pela iniciativa privada (RISÉRIO, 2013), que repeliu o esquema inicial de grelha “para obedecer antes a sugestões topográficas” (HOLANDA, 2014, p. 131). Assim, nas palavras de Risério, “projetada como cidade renascentista, Salvador se realizou, objetivamente, como cidade *hamita*” (2013, p. 70. Grifo do autor).

Tais características do urbanismo mediterrâneo também instrumentam a reflexão sobre parâmetros que, tanto da parte do poder estatal quanto da esfera privada, guiaram a implantação dos espaços públicos nas primeiras cidades brasileiras. Como visto anteriormente, há uma série de pontos que indicam a preferência, tanto pela cultura grega quanto pela muçulmana, por espaços fechados e privados, em detrimento dos abertos e públicos.

Em relação aos traços da cultura muçulmana, destacam-se a “falta de espaços livres” nas cidades; a existência de rossios e feiras em “substituição a praças inexistentes”; o “caráter íntimo” das ruas; e as “casas viradas para pátios internos”, com as “poucas aberturas para a rua protegidas por muxarabis” (TEIXEIRA; VALLA, 1999). Portanto, seja por necessidade de defesa, por condições climáticas ou pelo “estilo de vida não ostensivo prescrito pelo Corão” (TEIXEIRA;

VALLA, 1999, p. 19), parece residir na cultura urbana muçulmana “alguma incapacidade de entender e de usufruir plenamente os espaços abertos da cidade” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 19).

No caso do urbanismo grego, Teixeira e Valla fazem menção à “interioridade dos espaços de vida” (1999, p. 17) e também a “uma concepção de espaço urbano em que o espaço em si próprio não é particularmente importante, mas antes os edifícios que nele se localizam” (1999, p. 17). Tal entendimento refere-se ao fato de que, em oposição à cultura urbana romana, “associada a um conceito de espaço em que, mais do que os edifícios, é o próprio espaço urbano que é o elemento fundamental, sendo este moldado pelas massas construídas que lhe dão forma” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 18), no urbanismo grego são os objetos arquitetônicos que, no mais das vezes, dão sentido ao traçado ou aos espaços públicos. Teixeira e Valla (1999) apontam que essa é uma herança fortemente presente no urbanismo português, tanto em áreas urbanas de traçado regular e planejado quanto em áreas desenvolvidas de forma vernacular. Como exemplo, citam a importância dos edifícios públicos na constituição dos primeiros assentamentos urbanos brasileiros: “a casa da Câmara, a casa do Governador, a Misericórdia, o hospital, os conventos e as principais igrejas tinham uma proeminência e um papel estruturante fundamental na organização da cidade” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 216). Nesse sentido, Teixeira e Valla salientam a importância da igreja nos princípios do desenvolvimento urbano brasileiro:

Também a igreja, muito particularmente as ordens religiosas, teve um papel determinante na estruturação das cidades brasileiras. Por um lado, no que respeitava à localização de novos núcleos urbanos, muitas aldeias e vilas tiveram a sua origem na implantação de uma ermida ou capela, futuras sedes de paróquias. Por outro lado, os locais de implantação dos edifícios religiosos no interior da cidade tornaram-se habitualmente focos polarizadores do crescimento urbano (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 218).

De fato, lembrando o exemplo de Três Corações, observa-se que o primeiro conglomerado de habitações se organizou ao redor de uma capela.

A influência das igrejas estendia-se ainda aos espaços públicos das cidades – na ausência de espaços coletivos fundados pelo poder público, as áreas abertas dos complexos religiosos faziam as vezes de praça pública. Nas palavras de Teixeira e Valla,

os adros, pátios e terreiros que geralmente se encontravam associados às igrejas e aos conventos tomaram-se, com o tempo, praças urbanas perfeitamente integradas na estrutura da cidade e importantes elementos estruturadores do espaço urbano (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 218).

Assim, ao contrário da lógica estruturadora contida na figura da *plaza mayor*¹⁶ espanhola, o caráter geral dos espaços públicos portugueses se daria a partir de uma associação residual a esses edifícios estruturadores.

Quando observados em conjunto, essa série de apontamentos a respeito da cultura urbanística vernacular portuguesa nos permitem considerar que, em certa medida, a importância secundária atribuída aos espaços abertos e coletivos de nossas cidades não seria apenas consequência da *ausência* do poder público. Complementarmente, derivaria também de critérios deliberados da tradição do urbanismo luso-brasileiro.

Hibridismo congênito

Há um último aspecto de fundo da cultura urbana portuguesa a se mencionar, e que, embora não se refira diretamente à noção de *público*, como veremos mais adiante teria relação com uma pouca nitidez nas fronteiras entre as esferas pública e privada no país. Trata-se da tendência à simbiose, ao sincretismo, à miscigenação, presente tanto no desenvolvimento dos territórios urbanos quanto na expressão da cultura luso-brasileira.

Mais do que uma particularidade brasileira, tal característica remete aos primórdios da formação do território e da cultura lusitana. Nas palavras de Risério, “o povo português começa a se configurar, desde o princípio, por processos de migração, miscigenação e sincretismo” (2013, p. 26). Segundo Teixeira e Valla (1999), há registros da passagem de diversos povos não autóctones pelo território onde hoje é Portugal – entre os quais fenícios, gregos, romanos, mouros e cristãos¹⁷ –, que contribuíram de modo fundamental para a formação das estruturas urbanas da região. Desde sua gênese, portanto, a cultura urbana portuguesa seria moldada por uma síntese de componentes de origens variadas, na qual se destaca, em termos urbanísticos, a herança clássica europeia – seja pela presença de gregos e romanos na Antiguidade ou pela reformulação teórica ocorrida no período do Renascimento – e a influência direta dos muçulmanos. Nas palavras de Teixeira e Valla, “é

¹⁶ A exemplo do modelo romano-renascentista, nos assentamentos urbanos realizados pelos espanhóis na América, o espaço público teve papel decisivo na distribuição da grelha urbana. A respeito disso, Holanda comenta que “a construção da cidade começaria sempre pela chamada praça maior. Quando em costa de mar, essa praça ficaria no lugar de desembarque do porto; quando em zona mediterrânea, ao centro da povoação. [...] Assim, a povoação partia nitidamente de um centro; a praça maior representa aqui o mesmo papel do *cardo* e do *decumanus* nas cidades romanas – as duas linhas traçadas pelo *lituus* do fundador, de norte a sul e de leste a oeste, que serviam como referência para o plano futuro da rede urbana” (2014, p. 116. Grifos do autor).

¹⁷ Entre eles, os autores citam: “os Fenícios do século XD a.C. ao século VI a.C., os Gregos e os Cartagineses nos séculos seguintes e, do século II a.C. ao século V d.C., os Romanos. Do século V ao VIII, o território esteve sob o domínio de Alanos, Visigodos e Suevos, e a partir do século VIII os Mouros ocuparam grande parte do território português. Em meados do século XII, Portugal constituiu-se num estado independente, concluindo-se no século XIII a reconquista cristã do território” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 16).

a partir destes vários componentes, de natureza vernacular ou erudita, que se caldeiam as múltiplas referências e formas urbanas presentes nas cidades portuguesas” (1999, p. 16).

Teixeira e Valla (1999) afirmam que a tendência sincrética dos portugueses teria sido inclusive fator determinante para o sucesso da expansão ultramarina e para relativa boa adaptação ao território brasileiro. Nesse sentido, não apenas a simbiose de culturas existente no território português como também as experiências de colonização das costas da África e Oriente também teriam preparado os portugueses para a colonização nos trópicos. A esse respeito, Teixeira e Valla comentam que

foi esta abertura de espírito a outras realidades humanas, e a sua capacidade de adaptação a diferentes condições físicas, desenvolvida por sucessivas gerações ao longo de um século nas costas de África e do Oriente, que permitiu a fácil adaptação dos Portugueses à realidade brasileira a partir de 1500 (1999, p. 215).

Esse quadro de referências esquematiza o caldeirão cultural onde se formou a população do território português e, por extensão, daqueles que deram início à ocupação do território brasileiro. No que se refere aos espaços urbanos, observarmos essa tendência simbiótica nos auxilia na compreensão da persistência de formações urbanas de morfologia híbrida – que sintetizam padrões urbanos de origem vernacular com ideais renascentistas –, tanto no território português quanto no contexto da expansão ultramarina. Nesse sentido, Teixeira e Valla observam a recorrência do padrão dual em muitas das cidades portuguesas:

por um lado, a cultura mediterrânica, grega (que mais tarde se expressará também através da cultura muçulmana, ela própria herdeira da tradição do mundo mediterrânico), associada a uma cultura tradicional e vernácula; por outro lado, a cultura romana, mais tarde reafirmada e consolidada nas culturas renascentista e iluminista, associada a uma cultura erudita, do poder (1999, p. 18).

Os autores também apontam a ausência de “tipos puros de traçado” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 216) no Brasil: “é nesta simbiose, da prática do planejamento medieval e da moderna teoria urbanística renascentista que se desenvolverá plenamente nas cidades reais construídas no Brasil nos séculos XVI e XVII” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 217). Os autores afirmam ainda que, no Brasil, tal dualidade se daria de forma ainda mais proeminente, visto que

nas cidades construídas em Portugal, estes dois componentes vão-se sobrepondo e articulando ao longo de séculos, enquanto nas cidades coloniais esta dualidade, por vezes conflituosa, por vezes harmoniosamente articulada, está comprimida no tempo e no espaço (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 18).

Lília Schwarcz (2012) também aponta a presença desse traço de hibridismo da cultura lusitana na formação das cidades brasileiras: “por aqui os aglomerados foram sendo construídos na base da associação e dissociação. Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo – nenhuma das capitais escapa da lógica advinda de nossa formação misturada”¹⁸. Da mesma forma, Risério (2013) aponta aspectos que reforçam esse quadro de amálgamas. Comparando novamente os projetos colonizadores de espanhóis e portugueses, o autor cita a Cidade do México para exemplificar a política segregacionista dos hispânicos: “os espanhóis não pensavam na constituição de sociedades inter-raciais. Os índios deveriam permanecer isolados em suas próprias póvoas – onde os brancos eram proibidos de morar” (RISÉRIO, 2013, p. 95). No caso da Cidade do México, essa intenção manifestava-se claramente na organização do tecido urbano no processo de colonização. Segundo o autor, a cidade continha duas municipalidades distintas: aos espanhóis cabia a ocupação de Tenochtitlán, núcleo originário e de traçado regular; aos nativos, a região da praça Tlatelolco e a expansão irregular que se desenvolvia a partir dela (RISÉRIO, 2013), de modo que “o *layout* em xadrez era também um *cordon sanitaire*” (RISÉRIO, 2013, p. 95. Grifos do autor).

Em sentido oposto, os portugueses teriam sido mais “flexíveis” por não priorizarem a segregação nos projetos urbanísticos empreendidos no Brasil-colônia (RISÉRIO, 2013). Nas palavras de Risério,

na América Portuguesa, o que aconteceu foi a emergência de uma cidade menos sujeita a regras e mais indisciplinada, conforme eram as antecessoras em Portugal. Uma configuração urbana mais relaxada e convival. Cidades que, por isso mesmo, favoreciam a mistura, o sincretismo e a mestiçagem. Muito mais, inclusive, do que a cidade islâmica, e mesmo do que a Lisboa cristã, já que não apresentavam a espécie de “apartheid cotidiano” que nelas vigorava (RISÉRIO, 2013, p. 96. Aspas do autor).

O autor analisa também a cidade barroco-escravista:

a existência de senhores e escravos e, ao mesmo tempo, a inexistência de muros e portões separando “etnias”, ou de uma cidade a reproduzir de modo rigorosamente icônico-diagramático a ordem social, como acontecia na América espanhola, apontava para um convívio permissivo, que de fato se realizava (RISÉRIO, 2013, p. 99. Aspas do autor).

Os apontamentos realizados por Risério sobre as políticas segregacionistas empreendidas pela Coroa espanhola contrapõem mais uma vez a visão idealizada de Sérgio Buarque de Holanda acerca do processo de ocupação do território hispano-americano. Por trás da “vontade construtora” empregada nos assentamentos urbanos espanhóis, havia deliberadamente “vontades

¹⁸ Artigo publicado em meio digital pela Folha de São Paulo no ano de 2012.

destrutivas” de segregação e extermínio da cultura autóctone (RISÉRIO, 2013). Da mesma forma, convém frisar que Risério não romantiza a permissividade da cultura portuguesa: “não quer dizer – sublinhe-se em viva cor – que não houvesse preconceitos, discriminações e perseguições” (2013, p. 97).

Para o autor, o convívio aparentemente harmonioso entre dominantes e dominados no espaço da cidade seria, portanto, apenas mais um traço das ambivalências e distorções de “uma sociedade simultaneamente hierárquica e informal, violenta e lúdica, desigual e gregária” (RISÉRIO, 2013, p. 100). José Miguel Wisnik tece considerações a respeito da questão:

Esse ponto é sabidamente litigioso, a ênfase na mestiçagem como traço diferencial a compor a leitura da formação brasileira. Mas antes que se façam as críticas de praxe, é preciso deixar claro que não há em Risério nenhuma nostalgia patriarcal nem obscurecimento das violências e desigualdades brasileiras, supostamente redimidas por uma ideia de integração. Caio Prado Junior e Florestan Fernandes, isto é, o paradigma da análise crítica marxista, estão aí lidos e incorporados. É essa complexidade que é mais interessante, e é ela que terá que ser suportada, a meu ver, no processo de discussão, pelos universitários, da tese urbanística de Risério (WISNIK, 2012).

Nesse sentido, cabe por fim comentar que, apesar do viés de exaltação com que Teixeira e Valla (1999) apresentam o pendor ao hibridismo da cultura portuguesa, seu tom positivista não necessariamente corresponde aos fatos. A propósito da menção dos autores sobre a mescla de “planejamento medieval e da moderna teoria urbanística renascentista” (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 217) que compõe o urbanismo português, como visto nas seções anteriores, a realidade no Brasil foi que, a despeito dos planos iniciais, o desenvolvimento urbano das cidades coloniais em muito se desenrolou, pelo contrário, sem planejamento, realizando-se portanto de forma empírica e precária. Também como visto, a ausência de regulação, de repertório ou mesmo de interesse do poder público português na ordenação do território como um conjunto fizeram com que os primórdios de nossa estruturação urbana fossem pautados por interesses privados fazendo, com isso, eclipsar a ideia de cidade enquanto território de interesse público. Um conjunto de vícios de origem que, a julgar pelo caso de Três Corações, parece se manifestar até hoje.

Acima, o traçado viário atual da cidade de Belo Horizonte. Na porção inferior direita se vê a região central do município, configurada por uma grelha regular atravessada por avenidas diagonais. No restante do mapa predominam traçados de natureza mais orgânica, sobretudo se comparados à rigidez da malha da região central. O traçado viário da cidade de Belo Horizonte é um exemplo graficamente útil para auxiliar na compreensão das ambiguidades que cercam o nosso processo de desenvolvimento urbano. Fonte: *Indisciplinar* / grupo de pesquisa vinculado à Escola de Arquitetura da UFMG

Dualidade estrutural

O traço de permissividade da cultura portuguesa permite acessar um conceito fundamental para o entendimento do modo de estruturação da sociedade brasileira. Fundado no campo da sociologia, *patrimonialismo* é o termo empregado para indicar a falta de demarcação nítida da fronteira entre as esferas pública e privada na composição de Estados e sociedades.

Relembrando os aspectos apresentados na introdução dessa pesquisa, o conceito foi apresentado por Max Weber no tratado *Economia e sociedade* (2004), publicado originalmente em 1922. Forma de dominação tida como inerente à formação da sociedade brasileira, desde o início do século XX, o patrimonialismo tem sido constantemente estudado por diversos autores do pensamento social brasileiro, entre os quais Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Simon Schwartzman, Florestan Fernandes, Maria Sylvia Carvalho Franco e Luiz Werneck Vianna¹⁹. Em linhas gerais, seria um tipo de dominação estabelecido a partir de um desdobramento da estrutura de dominação de tradição patriarcal. A essa – cuja lealdade é, grosso modo, estabelecida a partir de laços submissão por afeto e aquisição de poder por regras fixas de sucessão hereditária²⁰ – seria sobreposto um “quadro administrativo”, o qual permitiria adicionar de forma racionalizada membros externos à comunidade doméstica (WEBER, 2004). Na raiz do patrimonialismo, portanto, reside uma espécie de “dualidade estrutural”, uma vez que coexistem aspectos de uma forma de dominação consagrada pela tradição – o patriarcalismo – com modos de administração e poder criadas pela ordem legal – a racionalização burocrática (WEBER, 2004). Entre as consequências dessa configuração, teríamos a ampla apropriação da esfera pública em benefício de interesses particulares, inviabilizando a noção de “público” como instância que idealmente deveria atender aos interesses gerais da população.

Chusma de satélites

Em *Weber e a interpretação do Brasil* (1999), Luiz Werneck Vianna analisa aspectos do processo de modernização brasileira em uma leitura sobre as distintas interpretações do pensamento de Weber acerca do patrimonialismo. A respeito da aderência do pensamento de Weber à intelectualidade brasileira, Vianna aponta que, ao lado de Marx, Weber tem sido desde os anos 1950, “uma das

¹⁹ Portela Júnior em *Florestan Fernandes e o conceito de patrimonialismo na compreensão do Brasil* (2012) cita ainda Oliveira Viana, José Murilo de Carvalho e Elisa Reis, embora os escritos desses autores não sejam empregados diretamente nessa pesquisa.

²⁰ Etimologicamente, *patrimonialismo* deriva do termo latino *patrimonialis*, cujo significado remete à “herança paterna” (o prefixo *pater* indica que é relativo ao *pai*). Todas as definições etimológicas indicadas nesta pesquisa foram extraídas do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001)

principais marcações teóricas da produção que se voltou para o objetivo de explicar a singularidade da nossa formação social” (1999, p. 34).

A propósito da variedade de interpretações do conceito weberiano de patrimonialismo no Brasil, Portella Junior comenta que é uma “tarefa escorregadia” (2012, p. 18) a de conceber uma abordagem sistemática sobre a questão. Segundo o autor, isso deve-se ao fato que

obedecendo aos mais diversos requisitos (sejam políticos, acadêmicos, etc.) a apropriação da noção de patrimonialismo assumiu diversos sentidos nas ciências sociais brasileiras, nem sempre congruentes entre si; algumas mais, outras menos fiéis e atentas aos pressupostos teóricos que ela contém na obra de Weber (2012, p. 11) .

Posto isso, Vianna (1999) investiga duas vertentes analíticas, sendo a primeira – mais adiante veremos a segunda – relacionada ao conceito de *patrimonialismo de Estado*, que seria a versão mais difundida, não apenas no campo das ciências sociais como também na opinião pública. Amparada por escritos de Raymundo Faoro e Simon Schwartzman, essa tese vincula nosso “atraso” diretamente à ação do Estado patrimonialista português, ou seja,

resultante do tipo de colonização a que fomos sujeitos, a chamada herança do patrimonialismo ibérico, cujas estruturas teriam sido ainda mais reforçadas com o transplante, no começo do século XIX, do Estado português no solo americano (VIANNA, 1999, p. 35).

Segundo Vianna (1999), no *patrimonialismo de Estado* os dirigentes estariam, acima de tudo, empenhados na realização de objetivos próprios, convertendo a administração pública em patrimônio a ser explorado. Como resultado, teríamos uma “forma de Estado duramente autônoma em relação à sociedade civil” (VIANNA, 1999, p. 35). Entre as consequências, essa composição anulava a ideia de poder público como representante dos interesses da sociedade e invalidaria a noção de que interesses particulares, para terem legitimidade social, devam se mostrar compatíveis com os interesses da comunidade (VIANNA, 1999).

Vianna (1999) aponta que essa deturpação da esfera política com concepções organicistas da vida privada teria comprometido nossas instituições. A esse respeito, o cenário que se estabeleceu por ocasião da transferência da Coroa portuguesa para o Brasil, no início do século XIX, pode ser útil para exemplificar a questão.

Em 7 de março de 1808 aportava na pequena cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro o navio que trazia Dom João VI, a “parte mais reluzente da corte”, conforme indicam Lília M.

Schwarcz e Heloisa M. Starling em *Brasil, uma Biografia* (2015, p. 178)²¹. Em *Dialética da Malandragem*, Antônio Cândido (1970) comenta a respeito:

este mundo novo, despencado recentemente na capital pacata do Vice-Reinado, era então a grande novidade, com a presença do Rei e dos ministros, instalação cheia de episódios entre pitorescos e odiosos de uma nobreza e uma burocracia transportadas nos navios da fuga, entre máquinas e caixotes de livros (CÂNDIDO, 1970, p. 74).

A chegada de Dom João VI e Dona Carlota Joaquina deu início, entre outros processos, a um reforço da estrutura institucional brasileira, pois “da colônia seriam encaminhadas ordens para todos os lugares onde vigorava a dominação lusa” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 181). Entre outras medidas, Schwarcz e Starling comentam a organização, por Dom João VI e seus homens de confiança, de três grandes pastas administrativas:

a pasta dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, que ficou sob a responsabilidade de d. Rodrigo de Sousa Coutinho. João Rodrigues de Sá e Meneses, visconde de Anadia, que em Portugal já havia sido secretário dos Negócios da Marinha e dos Domínios Ultramarinos, foi encarregado da mesma pasta. E, para tratar dos assuntos internos da colônia, escolheu-se Fernando José de Portugal, depois marquês de Aguiar, que atuara como vice-rei no Rio de Janeiro entre 1801 e 1806 (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 181).

O incremento da máquina estatal tinha outros propósitos. Com Dom João VI, chegavam ao Brasil cerca de 15 mil portugueses (SCHWARCZ; STARLING, 2015), exigindo a provisão de subsistência à recém-emigrada classe burocrática vinculada à Coroa, composta por “monsenhores, desembargadores, letrados, médicos, empregados da casa real, homens do serviço privado e protegidos do monarca” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 181). Como consequência, ocorreria um aumento considerável no número de cargos do funcionalismo público dos escalões mais baixos, “inflando e emperrando a máquina administrativa” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 181). Tal estratégia, que seria muito mal recebida pela população local – que veria essa massa de novos burocratas, como uma “chusma de satélites, vadios e parasitas [...] que continuariam no Rio de Janeiro o ofício exercido em Lisboa: comer à custa do Estado e nada fazer para o bem da Nação” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 181)²² – exemplifica a transposição do patrimonialismo do Estado português para a nascente estruturação institucional brasileira.

²¹ Em *A longa viagem da biblioteca dos reis* (2002), Lília M. Schwarcz, Angela M. da Costa e Paulo Cesar de Azevedo oferecem uma abordagem detalhada desse contexto de chegada da corte portuguesa no Brasil.

²² Citações atribuídas a Hipólito da Costa, conforme indicado pelas autoras em nota. Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça foi jornalista e fundador do jornal de oposição *Correio Braziliense*.

Uma patologia social

Ainda a respeito da lógica de apropriação da estrutura pública por servidores, há outro aspecto relevante à nossa debilidade institucional. Luiz Werneck Vianna (1999) e Maria Sílvia de Carvalho Franco (1997) afirmam que o sentimento de “posse” do funcionário estatal em relação à máquina pública também estaria associado à escassez de recursos do próprio Estado. Em *Homens Livres na ordem escravocrata* (1997)²³, por ocasião de sua investigação sobre as condições de funcionamento das Câmaras Municipais do Vale do Paraíba no final do século XIX, Franco comenta que

embora mantidos os gastos sempre dentro do imprescindível à preservação dos bens e à continuidade dos serviços do Estado, mesmo para esse mínimo, os recursos oficiais eram escassos, compensando-se essa falta pelas incursões aos bolsos dos cidadãos e das autoridades. E o resultado disto foi que, em lugar do funcionário público tornar-se cada vez mais um executivo que apenas gere os meios da administração, manteve-se preservada a situação em que ele detinha sua propriedade. Isto significa, evidentemente, que ele os podia controlar autonomamente, *pois ele os possuía*. Seu era o dinheiro com que pagava as obras; seu, o escravo cujos serviços cedia; sua, a casa onde exercia as funções públicas (1997, p. 131. Grifo da autora).

Como se vê, em meio a esse ambiente de pouca nitidez das fronteiras entre o público e o privado, também havia casos em que o uso da máquina pública para benefício pessoal dos funcionários seria apenas formal. Isso porque, nas “condições de escassez de recursos que pudessem suportar a ação do Estado” (VIANNA, 1999, p. 42), boa parte da nova estrutura burocrática seria financiada com recursos privados. Ou seja, nas origens da dificuldade de estabelecimento de limites entre os recursos oficiais e os bens dos funcionários, havia casos em que

a pobreza da agência estatal, e não a sua natureza pretensamente quase oriental, que teria dado como resultado não desejado a fusão entre o público e o privado, permitindo, assim, que o exercício do poder originário do cargo público pudesse ser traduzido na busca de fins estritamente particulares (VIANNA, 1999, p. 42).

Tal estado de penúria de certos órgãos públicos não estaria, naturalmente, descolado da postura perdulária e personalista adotada na sede imperial: se por um lado a transferência da Corte portuguesa para o Brasil traria vantagens políticas no cenário internacional, por outro, de modo geral, acarretaria em um alto custo interno. Nas palavras de Schwarcz e Starling,

para sustentar a presença e o aparato da corte, das repartições e dos funcionários da administração, os habitantes da terra tiveram que pagar um bom preço. A metade do dinheiro circulante em Portugal e os 80 milhões de cruzados em ouro e diamantes que vieram nos baús da família real não deram nem para o começo.

²³ Ano referente à 4ª edição do livro, publicado pela primeira vez em 1969.

O próprio Banco do Brasil quase que apenas custeava a despesa real, os tribunais, as pensões e soldos (2015, p. 184)²⁴.

O que se observou portanto foi o estabelecimento de uma espécie de “círculo vicioso” de contaminação da esfera pública institucional pela esfera dos interesses privados, ora alimentada por uma cultura parasitária, ora pelo sentimento de “posse” oriundo da penúria derivada desse parasitismo. Patologia crônica que, segundo Ermínia Maricato (1996), seria mantida até dias mais atuais. Nas palavras da autora, a respeito da sua experiência como gestora pública²⁵,

uma das certezas que adquiri nesse período foi constatar que a privatização da estrutura de administração pública não é praticada apenas por interesses empresariais privados e pelos políticos profissionais que são representantes do atraso. Parte dessa máquina não serve a ninguém senão microinteresses sedimentados mediante a conquista de micropoderes. Não se trata do corporativismo moderno, mas de resquícios do arcaico que passa pelos privilégios pessoais (MARICATO, 1996, p. 13).

Sérgio Buarque de Holanda também está entre aqueles que se dedicam a analisar esse aspecto. No capítulo *O homem cordial* de *Raízes do Brasil* (2014), o autor atribui a lógica da apropriação da máquina pública por interesses privados à existência do “funcionário ‘patrimonial’” (HOLANDA, 2014, p. 175. Aspas do autor). Em termos gerais, essa figura diz respeito a servidores públicos que utilizariam suas posições de poder nas recém-fundadas instituições brasileiras para atender interesses pessoais. Segundo o autor, diferentemente

do puro burocrata conforme a definição de Max Weber, para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos (HOLANDA, 2014, p. 175. Aspas do autor).

No entanto, apesar da descrição em muito se assemelhar à situação da “chusma de satélites” vinculada ao Estado português, Holanda (2014) atribui as origens desse comportamento à estrutura rural-patriarcal que dava contornos ao ambiente social no Brasil antes mesmo da chegada da Corte.

²⁴ Exemplificando a magnitude das despesas provenientes da presença da Coroa em solo brasileiro, as autoras acrescentam ainda o agravante da postura perdulária da família real: “para piorar, não dava para esconder o desperdício praticado na casa real. A despesa da ucharia tomou-se símbolo de esbanjamento. Note-se a modesta ração diária ingerida pela aia do neto de d. João, o infante d. Sebastião: três galinhas, dez libras de carne de vaca, meia de presunto, dois chouriços, seis libras de porco, cinco de pão, meia de manteiga, duas garrafas de vinho, uma libra de velas, uma de açúcar, café, frutas, massas e folhados, legumes, azeites e outros temperos. Só no ano de 1818 consumiram-se no Paço, por dia, 620 aves” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 184-185).

²⁵ Maricato foi Secretária de Habitação e Desenvolvimento Urbano da prefeitura de São Paulo, entre 1989 e 1992.

Nas palavras do autor, “não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público” (HOLANDA, 2014, p. 175). A relação direta entre patrimonialismo e dominação patriarcal traçada por Holanda aponta para a hipótese de que a simbiose entre as esferas pública e privada no Brasil teria outras origens além da transferência do Estado português para o território brasileiro.

Isso posto, é o momento de retomar a análise sobre as formas de patrimonialismo no Brasil realizada por Vianna (1999), segundo o qual a outra ponta da recepção do conceito weberiano deslocaria o foco das instituições políticas para o campo social. Segundo o entendimento de *patrimonialismo de sociedade civil* sustentado por autores como Florestan Fernandes e Maria Sylvia Carvalho Franco, a lógica patrimonialista não estaria restrita ao aparato estatal, mas também infiltrada na estrutura da sociedade, ou seja, do “país real” (VIANNA, 1999).

Nesse sentido, a conduta assumida pelos funcionários das Câmaras Municipais do Vale do Paraíba descrita anteriormente pode ser tomada como exemplo dessa “infiltração” de um hábito cultural nas estruturas de poder. Nessa linha, Ermínia Maricato (1996) oferece mais um exemplo – nesse caso, a respeito do alcance da autoridade dos latifundiários na administração pública. Segundo a autora,

Os colonos, senhores de terra, proprietários de escravos, compunham as Câmaras Municipais. Definidos como ‘homens bons’, além de grandes produtores rurais, eles deveriam, segundo as normas, residir na cidade, adotar a religião católica, apresentar a pele branca e ofício não-manual. Como autoridade municipal e representante da Coroa, esses latifundiários, juntamente com os burocratas administradores, tinham poder de polícia. Eles podiam até mesmo doar terras, as ‘datas’, porções do território que faziam parte do patrimônio público municipal, sob a forma de uma gleba de terra (denominada *rossio*), que acompanhava a concessão da autonomia municipal (MARICATO, 1996, p. 36. Aspas e grifos da autora).

Esses casos indicam que o jovem Estado brasileiro, embora de concepção moderna – “na medida em que sua burocracia administrativa estaria referida aos princípios da ordem racional-legal” (VIANNA, 1999, p. 42) – teria, no fundo, suas “ações ‘corrigidas’ no plano da vida local — pelos ‘pequenos reinos’ dos senhores de terras” (VIANNA, 1999, p. 42. Aspas do autor). Com isso teríamos novamente “a vida privada prolongando-se para dentro da vida pública, mantendo, também nesta, a dominação pessoal” (VIANNA, 1999, p. 42).

Propriedade e segregação

Ainda a respeito do uso de políticas públicas para interesses privados, Ermínia Maricato aponta outro aspecto que cabe registrar. Trata-se da promulgação, em 18 de setembro de 1850, da lei nº 601, conhecida como Lei de Terras. Primeira legislação a organizar a propriedade privada no Brasil, consistia basicamente na atribuição, até então inédita no país, de valor de troca para as terras (MARICATO, 1996). Como vimos, nos princípios da ocupação do extenso território brasileiro, a terra foi moeda de negociação da Coroa portuguesa em troca da lealdade dos portugueses que emigravam. No entanto, em vez de doadas, as terras eram apenas cedidas aos donatários mediante uso para fins de ocupação e exploração. Dessa maneira, a monarquia portuguesa mantinha controle sobre o solo e as atividades econômicas que dele advinham. Com isso, ainda que as regras não fossem rigorosamente aplicadas, caso a exigência de produtividade e consequente pagamento de tributos por parte dos donatários não fosse satisfeita, a concessão era cancelada e o Estado recuperava as propriedades (MARICATO, 1996).

Até a promulgação da Lei de Terras, portanto, o valor da terra era atribuído pelo seu uso. Nesse sentido, os escravos tinham papel duplamente importante na economia: de um lado, empregavam a força de trabalho para manter a produtividade das terras; de outro, seus próprios corpos eram moeda de troca – utilizados, por exemplo, em transações como penhores e hipotecas (MARICATO, 1996). Com a promulgação da nova lei, esse cenário mudaria, em especial relativo a este último aspecto. As terras devolutas – porque improdutivas – passariam a poder ser adquiridas mediante compra e venda (MARICATO, 1996), o que legalmente transferiria o valor de troca dos escravos para a terra. Não à toa, a Lei de Terras e a Lei nº 581 – esta última conhecida também como Lei Eusébio de Queiroz, que determinaria o fim do tráfico de escravos – entrariam em vigor com poucos dias de intervalo²⁶. Realiza-se, conforme aponta Maricato, “uma perfeita articulação entre o processo de extinção do cativo do homem e o processo subsequente de escravização da terra” (1996, p. 36).

Segundo Maricato (1996), na origem dessa proposta residia a intenção de utilizar a renda proveniente da venda das terras devolutas para financiar a colonização “branca” do território com imigrantes europeus. No entanto, novamente manifestando-se a

marca da fratura entre intenção manifesta e prática concreta, [...] apenas no sul do país, a colonização branca, vinculada à pequena propriedade, foi implementada. No restante do território, os imigrantes substituíram a mão-de-obra escrava

²⁶ A Lei Eusébio de Queiroz foi promulgada em 4 de setembro de 1850, portanto apenas 14 dias antes da Lei de Terras.

no latifúndio, que passava a constar como propriedade privada (MARICATO, 1996, p. 37).

Além disso, segundo Maricato (1996), a combinação da Lei de Terras com a Lei Eusébio de Queiroz seria uma estratégia de manutenção das estruturas de poder vigentes. Se antes a ocupação e o uso da terra eram práticas legítimas de posse, a partir desse momento o poder aquisitivo da população entraria na equação, o que “afastava a possibilidade de trabalhadores sem recursos tornarem-se proprietários. Dessa forma garantia-se a sujeição do trabalhador ‘livre’ aos postos de trabalho, antes ocupados por escravos” (MARICATO, 1996, p. 36. Aspas da autora).

É a partir dessa lei que surge também a preocupação em “dar maior precisão ao loteamento, suas frações e suas dimensões, o alinhamento das fachadas, o nivelamento das vias e o que era chão público ou privado” (MARICATO, 1996, p. 37). Dessa forma, “o aparato legal urbano, fundiário e imobiliário, que se desenvolveu na segunda metade do século XIX, forneceu base para o início do mercado imobiliário e também para a exclusão territorial” (MARICATO, 1996, p. 37). Nesse último quesito, Maricato (1996) afirma que, além da limitação do poder aquisitivo, a própria estruturação das leis restringia a possibilidade de participação de grande parte da população. Como exemplo a autora aponta os primórdios do processo de urbanização do período republicano, no qual

os Códigos de Posturas Municipais de São Paulo (1886) e Rio de Janeiro (1889) proibiam a construção de cortiços ou “edificações acanhadas” nas áreas mais centrais. As exigências da propriedade legal do terreno, plantas, responsável pela obra, tudo obedecendo às normas dos códigos, afastou a maior parte da massa pobre do mercado formal (MARICATO, 1996, p. 37. Aspas da autora).

Na visão de Maricato (1996) a Lei de Terras seria, portanto, uma das origens da expansão dos grandes centros urbanos por meio da lógica que a autora denomina “binômio loteamento clandestino e ônibus urbano” (1996, p. 12) e do consequente processo de segregação socioespacial que se estabelece – referindo-se com isso ao contínuo processo de expansão da cidade e que historicamente impulsiona as camadas mais pobres para as margens da do território urbano. Fardo que até hoje temos presente nas nossas cidades, ao vermos, nas periferias, muitas vezes cercado o direito público de acesso à moradia digna e à infraestrutura urbana de qualidade.

Entre o atraso e o moderno

Retomando aspectos acerca da infiltração do patrimonialismo no Brasil, cabe acrescentar outro componente-chave para o entendimento da questão. Trata-se da persistência da lógica de

mando da matriz agrária como base dos impulsos modernizadores implementados no país ao longo do século XIX. Nas palavras de Vianna, o eixo dessa interpretação “se encontra na caracterização do compromisso que se estabeleceu, a partir da Independência, entre a ordem racional-legal e a patrimonial, entre o liberalismo da forma do político e as estruturas econômicas herdadas da Colônia (1999, p. 38).

Implementados na chave da revolução passiva, portanto sem ruptura com o esquema ideológico prévio, os ideais liberais seriam sobrepostos a estruturas de poder advindas da nossa realidade colonial, resultando na coexistência de um modelo competitivo baseado no livre mercado e de relações de trabalho escravocratas. Nas palavras de Roberto Schwarz em *Ideias fora do lugar*²⁷,

como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos (2000, p. 13).

Implementada sem rupturas, a lógica liberal conviveria por décadas com a estrutura escravocrata que regia a economia e as relações sociais do país, resultando na acentuação das ambivalências da nossa estruturação sócio-econômica, já presente antes mesmo dessa renovação ideológica. A respeito, Maricato comenta que

a ambiguidade foi a marca da sociedade colonial. A produção na Colônia não foi pré-capitalista nem feudal, já que combinava produção para subsistência e produção para o mercado internacional. Isto é, a produção colonial era capitalista sem ser. O produtor colonial não era burguês nem senhor feudal (MARICATO, 1996, p. 32).

Entre os resultados da acentuação das contradições, surgiria um tipo peculiar de configuração ideológica, a qual seria “uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado” (SCHWARZ, 2000, p. 13). Segundo Schwarz, as motivações da implementação da doutrina liberal, que por princípio já ocultaria interesses secundários, aqui “seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original” (SCHWARZ, 2000, p. 12). Se na Europa os ideais de “liberdade do trabalho e igualdade perante a lei” encobririam a essência “da exploração do trabalho” (SCHWARZ, 2000, p. 12), aqui, por outro lado, não haveria tal possibilidade, haja vista a vigência explícita do sistema escravocrata. Nas palavras de Haroldo Ceravolo

²⁷ O texto foi publicado pela primeira vez na revista *Novos Estudos*, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap), em 1973. Posteriormente foi incorporado como capítulo do livro *Ao Vencedor as batatas*, cuja primeira edição foi publicada em 1977.

Sereza, no artigo *Ideias de muitos lugares*, “afinal, como pensar a ‘liberdade’ e as relações de trabalho livre em uma sociedade organizada em torno da escravidão?” (2017, p. 84. Aspas do autor).

Dessa forma, nossa "comédia ideológica, diferente da europeia" (SCHWARZ, 2000, p. 12), não passaria de uma série de "abstrações burguesas" (SCHWARZ, 2000, p. 12), pois não correspondiam ao nexo da vida real. A esse respeito, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz comenta:

insistiremos ainda um pouco na ambivalência ideológica das elites brasileiras, um verdadeiro destino. Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do Ocidente (a infração). Ora, haveria problemas em figurar simultaneamente como escravista e, indivíduo esclarecido? (1990, p. 41).

No limite, portanto, o que se observou foi uma internalização da ideologia liberal mais interessada em uma emancipação do estatuto colonial do que na real reestruturação enquanto nação (VIANNA, 1999). Ermínia Maricato reafirma esse ponto e comenta a respeito das particularidades do liberalismo brasileiro:

O conteúdo do liberalismo brasileiro se definia no plano econômico por: comércio, produção escravista, compra de terras (após 1850). E no plano político por: eleições indiretas e censitárias. Tratava-se do liberalismo dos possuidores, ou do respeito a individualidade e autonomia do cidadão proprietário. Um liberalismo adaptado às ‘circunstâncias’ e às ‘peculiaridades’ nacionais. O surgimento da burguesia brasileira não se faz em oposição aos privilégios do sistema colonial, mas sim em oposição ao ‘jugo colonial’. Com a destruição da ordenação jurídico política deste, os demais privilégios não só subsistiram, mas foram até reforçados (1996, p. 33. Aspas da autora).

Vianna (1999) vê na trajetória do estado de São Paulo – em especial a partir do momento em que a agroexportação do café viria a se basear no trabalho livre – um exemplo paradigmático de mais essa ambiguidade constitutiva da formação brasileira. Segundo o autor, o caso expressa a perpetuação do sistema de cooptação senhorial frente à uma estrutura econômica de orientação racional:

de um lado, o “cálculo exato” do *homo oeconomicus* da cultura capitalista do café e dos tipos sociais emergentes com a expansão dos negócios e da industrialização; de outro, no plano da política, a preservação do estilo senhorial, a extração do consentimento e o exercício da coerção por métodos e formas patrimoniais (VIANNA, 1999, p. 40. Grifos e aspas do autor).

Dessa maneira, a ambivalência do “paradigma paulista” e, mais amplamente, o cenário socioeconômico geral vigente naquele momento no país,

longe de representar uma linha de oposição entre atraso e moderno, representação e cooptação, ordem racional-legal e patrimonialismo, aponta na verdade para uma composição ambígua dessas polaridades, imprimindo à matriz do interesse a marca de um particularismo privatista antípoda à formação da cultura cívica (VIANNA, 1999, p. 38).

O capitalismo brasileiro derivaria, portanto, de uma “modalidade patológica de acesso ao moderno” (VIANNA, 1999, p. 36). Ao ser implementado em um processo de modernização sem ruptura com o passado colonial, nossa *metafísica* se configuraria a partir da combinação contraditória de um “Estado de arquitetura liberal com o instituto da escravidão e com a organização social de tipo patrimonial” (VIANNA, 1999, p. 38). Apenas formalmente liberal - uma vez que “a absorção do liberalismo era requisito para a associação livre, embora dependente, do Brasil às nações que controlavam o mercado externo e para as estruturas internacionais de poder” (PORTELA JÚNIOR, 2012, p. 21) – o nascente Estado brasileiro seria, na prática, apenas mais um instrumento visando a continuidade da dominação patrimonialista. Com isso, entre outros aspectos, a sociedade brasileira viria a sofrer com a perpetuação de “uma alienação de braços longos – a falta de transparência social, imposta pelo nexos colonial e pela dependência que veio continuá-la” (SCHWARZ, 2000, p. 29).

Schwarz afirma ainda que esse conjunto de “ideias fora do lugar” colocaria o país “fora do sistema da ciência” (2000, p. 11)²⁸. No entanto, isso não significa que a responsabilidade por essa condição idiossincrática competiria apenas aos brasileiros. Nas palavras do autor, “o tic-tac das conversões e reconversões de liberalismo e favor é o efeito local e opaco de um mecanismo planetário” (SCHWARZ, 2000, p. 30). Afinal, “tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das ‘elites’ eram parte – a parte que nos toca – da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo” (SCHWARZ, 2000, p. 25. Aspas do autor). Portanto, a propósito do artigo publicado em 1976 por Maria Sylvia Carvalho Franco, as ideias estão *sim* em seu lugar²⁹.

²⁸ “Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato ‘impolítico e abominável’ da escravidão. Este argumento – resumo de um panfleto liberal contemporâneo de Machado de Assis, colocaria o Brasil fora do sistema da ciência” (SCHWARZ, 2000, p. 11. Aspas do autor). Em nota Schwarz indica a qual panfleto se refere: trata-se de “A liberdade do trabalho e a concorrência, seu efeito, são prejudiciais à classe operária?”, de autoria de A. R. de Torres Bandeira e publicado na revista *O Futuro* nº9, em 15 de janeiro de 1863. Segundo Schwarz (2000), Machado de Assis seria colaborador constante nesta revista.

²⁹ Apesar da clareza com que Schwarz situa a condição brasileira frente ao contexto internacional, de todo modo vale observar a crítica realizada por Maria Sylvia Carvalho Franco, em *As ideias estão no lugar* (1976). No texto, a autora defende que centro e periferia fariam parte do mesmo modo de produção, favorecendo diferentes momentos do processo de constituição e reprodução do capital, o que reduziria o sentido de pensar o nosso liberalismo como uma ideia fora do lugar no Brasil da maneira como fez o crítico (FRANCO, 1976).

Balanceio caprichoso

Também situado na fronteira entre os campos da sociologia e da literatura – a exemplo de *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz (2000) – não se pode deixar de realizar uma leitura do ensaio *Dialética da Malandragem* (1970). No texto, Antônio Cândido analisa *Memórias de um sargento de milícias* (1941), de Manuel Antônio de Almeida, romance que fora publicado originalmente no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre 1852 e 1853³⁰, período em que ocorriam as sobreposições de matrizes ideológicas apontadas na seção anterior.

Antes de seguir com a análise de Cândido, cabe apontar alguns elementos do contexto social a partir do qual *Memórias de um sargento de milícias* foi produzido. Situado nos limites entre o ficcional e o documental, *Memórias* retrata um estrato da sociedade carioca da primeira metade do século XIX: os homens e mulheres livres, situados acima dos escravos e abaixo das classes dirigentes na pirâmide social. Da mesma forma que a posição nessa configuração, as atividades de subsistência também se situavam em um espaço intermediário: com as tarefas manuais absorvidas pela mão-de-obra escrava e a posse dos meios de produção concentrada nas mãos das classes mais abastadas, restava aos homens e mulheres livres sobreviverem com a adoção de modos de agir por vezes à margem do ciclo produtivo racionalizado.

Mesmo antes do período em questão – ou seja, distante do processo de desmonte do sistema escravocrata que seria iniciado com a implementação de ideais liberais no Brasil –, a classe dos homens livres e seu estigma de marginalidade produtiva já eram representativas. Ermínia Maricato descreve tal condição:

De uma população de três milhões de pessoas residentes no Brasil do século XVIII, quase a metade estava na condição de livre ou liberto, a qual, praticamente excluída da produção organizada, vivendo da cultura de subsistência ou de tarefas ocasionais (embora cumprindo papel importante para a dinâmica econômica), era tida pelo pensamento predominante como composta de vadios, indolentes e imprestáveis para o trabalho (MARICATO, 1996, p. 34).

Em *História Econômica do Brasil*, Caio Prado Júnior também analisa a questão: “quem não fosse escravo e não pudesse ser senhor, era um elemento desajustado, que não se podia entrosar normalmente no organismo econômico e social do país” (1981, p. 193)³¹.

Portanto, “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende[ria] materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

³⁰ *Memórias* foi publicado como livro pela primeira vez em 1854, sendo a edição de referência dessa pesquisa a datada do ano de 1941, integrante da coleção Mindlin.

³¹ Em *Homens livres na ordem escravocrata* (1969) Maria Sylvia de Carvalho Franco realiza para uma exposição aprofundada do assunto.

Grifo do autor). Com o termo “favor”, Schwarz (2000) faz referência ao fato de que, operando à margem do sistema para garantir a subsistência, os “homens livres” se utilizariam de uma lógica subjetiva, movida por um jogo de influências e troca de favores, a fim de atender necessidades e interesses pessoais. Ainda segundo Schwarz, esse seria um modo de operação amplamente empregado no cotidiano brasileiro àquela época:

com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto (SCHWARZ, 2000, p. 16).

Aqui cabe retomar os apontamentos de Schwarz sobre a implementação “fora de centro” (SCHWARZ, 2000, p. 21) das ideologias liberais no Brasil. No processo de afirmação histórica do liberalismo na Europa, ao menos em tese, “a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Régime*” (SCHWARZ, 2000, p. 17. Grifo do autor). Por sua vez, a existência da cultura do favor na versão brasileira do liberalismo implicaria a “dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2000, p. 17). Para Schwarz, eis aí mais uma de nossas particularidades: “adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’ para o momento de arbítrio que é da natureza do favor” (SCHWARZ, 2000, p. 18. Aspas do autor).

Dessa forma, por aqui o “favor” realizaria uma espécie de “contaminação” da esfera pública e universal dos direitos com uma lógica subjetiva e arbitrária baseada por parâmetros individuais, ocasionando com isso uma distorção geral de princípios (SCHWARZ, 2000). Afinal, “com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc.” (SCHWARZ, 2000, p. 19). Com isso, as ideias liberais de universalidade e igualdade, “em lugar de horizonte, apareciam sobre um fundo mais vasto, que as relativiza: as idas e vindas de arbítrio e favor” (SCHWARZ, 2000, p. 27). Em resumo,

o escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e autoestima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados (SCHWARZ, 2000, p. 17).

Retomando a análise de *Cândido* (1970), seu argumento central baseia-se na hipótese de que o romance de Almeida estaria embebido em uma dialética estrutural, dado que não por acaso estaria relacionado às colocações realizadas por Schwarz (2000) e aqui apresentadas. Nesse sentido, na visão de *Cândido* (1970), essa condição ambígua – encontrada desde a classificação literária do livro à caracterização dos personagens – seria, mais do que um aspecto particular da publicação, algo tipicamente brasileiro. Em *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem*³², Roberto Schwarz aborda a relação, proposta por *Cândido*, entre a estrutura do romance e a sociedade brasileira:

Refletindo sobre a forma das Memórias, Antônio Candido estabelecia, atrás dos altos e baixos do acabamento, uma organização de entrecho complexa e de muito alcance. Esta por sua vez evocava um aspecto geral da sociedade brasileira, de que seria a transposição artística e de cuja relevância – pouco levada em conta pelos estudiosos, sobretudo de esquerda – a consistência alcançada pelo romance seria o indício (SCHWARZ, 1987, p. 129-130).

A respeito do comportamento social dos personagens do romance, *Cândido* (1970) ilustra suas ambiguidades com um diagrama. Tomando como elemento central o protagonista Leonardo Filho, *Cândido* (1970) organiza as demais figuras do enredo entre as que operam mais próximas das ideias de “ordem” – situadas acima de Leonardo Filho – e de “desordem” – abaixo do personagem. Os mais identificados com o polo positivo seriam aqueles que, ao menos em tese, seguiriam as regras sociais estabelecidas, ao passo que os personagens relacionados ao polo negativo viveriam em oposição ou “integração duvidosa” (*CÂNDIDO*, 1970, p. 77) no que se refere a tais normativas. A partir dessa categorização, *Cândido* (1970) traça uma série de vetores de pressões e relações entre os personagens, sugerindo uma contaminação entre os dois hemisférios, de onde adviria um certo “balanceio caprichoso entre a ordem e a desordem” (*CÂNDIDO*, 1970, p. 82), que o autor sugere ser a tônica geral do livro.

³² Texto integrante da coletânea *Que horas são?*, publicada pela editora Companhia das Letras.

Esquema da estruturação social, relações e pressões entre os personagens de *Memórias*.
Fonte: *Dialética da malandragem* (1970)

Em posição central no esquema, Leonardo Filho seria exemplar da gangorra ordem-desordem a que estão sujeitos os personagens. Cândido (1970) aponta que não apenas as ações do protagonista como a própria classificação enquanto personagem literário não se encaixaria em categorias estanques. Em uma interpretação de tradição europeia, Leonardo poderia ser classificado como um *pícaro*, “personagem característico do romance picaresco, que vive de ardis e espertezas e que procura obter lucros e vantagens especialmente das classes mais abastadas” (HOUAISS, 2001, p. 2207). No entanto, para Cândido (1970), a caracterização de Leonardo Filho apresenta uma diferença estrutural:

na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias (CÂNDIDO, 1970, p. 69).

Assim, ao contrário do pícaro, que assume uma postura de trapanças como resposta pragmática às desventuras que a vida lhe impõe, o malandro Leonardo agiria em proveito próprio, com naturalidade e “amor pelo jogo em si” (CÂNDIDO, 1970, p. 71).

Apesar da centralidade de Leonardo Filho, é possível destacar outro personagem exemplar da dialética estrutural que permeia a obra. Trata-se do major Vidigal, chefe de polícia obstinado em perseguir e punir as irregularidades realizadas pelos demais. Segundo Cândido (1970), nem o major, “devorador da gente alegre” (CÂNDIDO, 1970, p. 72) e mais alta instância da “ordem”, escaparia de contaminações. Nesse sentido, Cândido (1970) destaca um trecho que exemplifica a impureza da posição de Vidigal como representante da lei. Quando Leonardo Filho é preso, a comadre – apelido da senhora de quem Leonardo é afilhado –, em busca de perdão para o rapaz, faz visita à casa do chefe de polícia, juntamente com Dona Maria e Maria Regalada. Ao chegarem, as três senhoras se deparam com a seguinte situação:

O major recebeu-as de rodaque de chita e tamancos, não tendo a princípio suposto o quilate da visita; apenas porém reconheceu as três, correu apressado à camarinha vizinha, e envergou o mais depressa que pôde a farda: como o tempo urgia, e era uma incivildade deixar sós as senhoras, não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, calças de enfiar, tamancos, e um lenço de Alcobça sobre o ombro, segundo seu uso (ALMEIDA, 1941, p. 257).

Na cena descrita estão expostas as primeiras contradições: o representante da lei recebe as senhoras vestindo trajes de uso doméstico, inadequados, portanto, à sua posição de autoridade. Percebendo o lapso, retira-se afoito para o interior da casa e retorna vestindo sua casaca oficial. Porém, por pressa e distração, mantém as calças e calçados de uso pessoal. O resultado é um figurino híbrido, no meio do caminho entre o formal e o informal, uma metáfora estética da contaminação ordem-desordem que, segundo Cândido (1970), permeia a narrativa como um todo. A respeito da cena, Cândido diria: “e aí temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido à imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia” (1970, p. 81).

Essa passagem traz ainda outra cena que nos interessa. Almeida descreve a reação da comadre à situação constrangedora em que o major tinha se colocado:

ao vê-lo assim, apesar da aflição em que se achava, mal pôde conter uma risada que lhe veio aos lábios. Os cumprimentos da recepção passaram sem novidade. Na atropelação em que entrara o major a comadre enxergou logo um bom agouro para o resultado do seu negócio (ALMEIDA, 1941, p. 257).

O “negócio” da comadre a que se refere Almeida é o pedido de perdão ao afilhado. Apesar de “modesta socialmente, enredeira e complacente” (CÂNDIDO, 1970, p. 80), a comadre também

tinha dotes de estrategista. Para suplicar o perdão do ente querido, trouxera Dona Maria, representante de uma classe mais abastada e “empenho forte para o representante da lei”, bem como Maria Regalada, “senhora de costumes que haviam sido fáceis, como se dizia quando eram difíceis” e mulher por quem o major “se desmanchava de gosto” (CÂNDIDO, 1970, p. 81). Combinando assim o laço familiar da comadre, a influência política de Dona Maria e o apelo erótico de Maria Regalada, a abordagem oferecida pelo conjunto das três senhoras demonstra mais uma face da dialética estrutural do enredo. Nesse caso, um típico exemplo de estratégia de ação baseada em jogos de interesses, pressões e influências que orientaria, de modo geral, as ações dos personagens.

Cabe ainda destacar a personalidade do major Vidigal, que se alinha à ideia de ambiguidade estrutural. Para isso, toma-se como ponto de partida a descrição que Almeida faz do personagem logo no início de *Memórias*:

O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; *ele resumia tudo em si*; a sua justiça era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas (1941, p. 46. Grifos meus).

A descrição do autor evidencia a postura personalista assumida pelo major em seus julgamentos e tomadas de decisão. Embora representante da lei – o que por padrão deveria fazer com que sua atuação fosse baseada em pressupostos universais de direitos e deveres –, Vidigal era o único detentor da verdade, acima de testemunhas, provas, argumentos racionais ou procedimentos-padrão. Assim, mesmo no cumprimento da lei – a rigor, a instância mais pura da ordem – estaria presente a dialética estrutural para a qual atenta Cândido (1970). Tal aspecto também remete à dificuldade de racionalização inerente à lógica do favor apontada por Schwarz (2000), dada a contaminação da nossa razão por critérios pessoais.

A opção de Almeida por abordar especificamente a classe dos homens livres — na qual uns poucos “trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo” (CÂNDIDO, 1970, p. 84) — expõe ainda mais o “jogo dialético” da ordem e da desordem. “Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando” (CÂNDIDO, 1970, p. 84). Com isso, restou apenas o jogo dúbio de interesses e influências, que caracterizaria não apenas os personagens de *Memórias* como também a estrutura social da época. Nas palavras de Cândido,

ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é de um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19 (CÂNDIDO, 1970, p. 82).

Assim, mais do que uma análise focada nos conceitos de legalidade (ordem) e ilegalidade (desordem), Cândido (1970) nos oferece uma reflexão acerca do trânsito contínuo que os personagens realizam entre a esfera pública - da submissão a regras coletivas – e a esfera privada - das ações ligadas à vontade individual. Nesse sentido, as relações calcadas no favor, no privilégio e na arbitrariedade que caracterizam a formação brasileira podem ser vistas como manifestação exemplar do *patrimonialismo de sociedade civil* que assola a nossa estrutura social. Nas palavras de Ermínia Maricato,

a relação calcada no favor constitui a negação da universalidade dos direitos (embora previstos na ordem legal) ou a negação da cidadania e da dignidade. Ela está na essência da confusão entre a coisa pública e os negócios privados, na confusão entre governo e Estado, na dificuldade de abstração do Estado (pelas camadas pobres) submetido a relações pessoais (1996, p. 15).

02

**interioridade
problemática**

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade.

O homem cordial
Sérgio Buarque de Holanda . Raízes do Brasil
2014 . p. 178

Puro Brasil

“Quem faz mais a sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso?” Com essa pergunta, o jornalista e escritor Ruy Castro abriu um artigo publicado no caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, em 8 de outubro de 1983. O texto fazia referência à “grande polêmica do século. Ou a deste fim de semana – por aí” (CASTRO, 2008, p. 144)³³: uma desavença entre o jornalista Paulo Francis – à época correspondente da *Folha* em Nova York – e o cantor e compositor Caetano Veloso. A discussão iniciara com a publicação do texto *Caetano, pajé doce e maltrapilho*, assinado por Francis, no dia 25 de junho de 1983, no mesmo suplemento em que Castro viria a publicar alguns meses depois. No artigo, Francis registra suas impressões a respeito da participação de Caetano no programa *Conexão Internacional* da TV Manchete, veiculado em 13 de maio daquele ano. Caetano havia entrevistado – a convite do jornalista Roberto D’Ávila, responsável pela condução do programa – o músico Mick Jagger, líder da banda de rock britânica *Rolling Stones*. Francis, já bastante conhecido pela acidez de suas palavras,³⁴ criticou o desempenho do entrevistador, apontando a “reverente e submissa a postura de Caetano diante do complacente líder dos Stones” (CASTRO, 2008, p. 144).

Ao comentar o episódio, Marcos Augusto Gonçalves, organizador da coletânea *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*, relembra que, àquela altura, Caetano já era aclamado pela opinião pública “como uma versão brasileira dos grandes astros pop internacionais dos anos 60, com a vantagem de ser também considerado um artista-intelectual” (2008, p. 143). Nesse sentido, a crítica de Francis – que, apesar do seu declarado incômodo com a posição intelectualizada de Caetano, o considerava um compositor de alto nível, superior inclusive ao líder dos Stones³⁵ – diria respeito a Caetano ter “se apequenado diante de Jagger” (GONÇALVES, 2008, p. 143). Nas palavras de Francis, reproduzidas por Gonçalves,

é evidente, por exemplo, que Mick Jagger zombou várias vezes de Caetano na entrevista na TV Manchete. O pior momento foi aquele em que Caetano disse que Jagger era tolerante e Jagger disse que era tolerante com latino-americanos (sic), uma humilhação docemente engolida pelo nosso representante no vídeo (FRANCIS apud GONÇALVES, 2008, p. 143).

³³ A matéria de Ruy Castro integra a coletânea *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*, organizada por Marcos Augusto Gonçalves e publicada em 2008.

³⁴ Segundo Gonçalves (2008), Paulo Francis teria sido apelidado de “metralhadora giratória” por seus colegas de redação da *Folha*.

³⁵ Gonçalves comenta: “O colunista elogiava Caetano, considerava-o até melhor do que Jagger como compositor, mas criticava o fato de ele falar ‘de tudo com autoridade imediatamente consagrada pela imprensa, que é mais deslumbrada do que o público’” (2008, p. 143. Aspas do autor).

Gonçalves menciona ainda a crítica de Francis em relação ao amadorismo de Caetano na condução da entrevista, condição que, para Francis, teria dado origem ao tratamento irreverente de Jagger. A propósito de uma pergunta feita por Caetano sobre o lugar do rock na história da música, Francis comentou: “Essa pergunta simplesmente não se faz em televisão, ou até em jornal. É de um amadorismo total. Só serve seminários de ‘comunicação’ no interior da Bahia. Não é uma pergunta jornalística. Jagger começou a debochar aí” (FRANCIS apud GONÇALVES, 2008, p. 143. Aspas do autor).

A resposta de Caetano não seria imediata, tampouco em um artigo escrito, como é praxe no meio jornalístico (GONÇALVES, 2008). Em vez disso, o artista apostaria em uma estratégia fragmentária de réplica. “Aqui e ali, em entrevistas, foi falando do assunto” (GONÇALVES, 2008, p. 143). O ponto alto ocorreria em uma coletiva de imprensa por ocasião da estreia do show *Uns* em São Paulo, acompanhada pelo jornalista Miguel de Almeida e relatada na capa do caderno *Ilustrada* em 5 de outubro de 1983 – poucos dias antes da matéria de Castro mencionada no início desta seção. Em *Enfim Caetano Veloso, mas só por cinco dias* (2008)³⁶, Almeida relata que, entre as perguntas dos jornalistas presentes surgiu, inevitavelmente, o tema da entrevista de Caetano no *Conexão Internacional*. Um dos participantes da coletiva citaria um depoimento dado pelo cantor e compositor Taiguara, em que Caetano é descrito como “alguém gago diante de Mick Jagger”. Caetano responderia: “É hilário. Bem mais engraçado do que Paulo Francis” (VELOSO apud ALMEIDA, 2008, p. 142). Essa seria a “deixa” para que os jornalistas inquirissem o músico a respeito das críticas de Francis. A sequência de respostas dada por Caetano foi comentada por Almeida:

— Eu não quero gostar mais dele. Gostava, não gosto mais. (Gostava porque lia a revista *Senhor*, no final dos cinquenta, início dos sessenta, lá em Santo Amaro da Purificação, onde Francis escrevia de teatro e outros assuntos).

— E agora o Francis me desrespeitou. Foi desonesto, mau-caráter.

Uma gracinha de alguém escapa aos meus ouvidos, mas Caetano emenda:

— É uma bicha amarga. Essas bonecas travadas são danadinhas (VELOSO apud ALMEIDA, 2008, p. 142).

A ruptura pública de Caetano com Francis, publicada em primeira mão na matéria de Miguel de Almeida, faria com que Paulo Francis publicasse em sua coluna, em 6 de outubro de 1983, uma réplica aos comentários do músico:

³⁶ A matéria de Miguel de Almeida também integra a coletânea *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*, organizada por Marcos Augusto Gonçalves e publicada em 2008.

Duas sorridentes cascavéis deste caderno me comunicaram hoje que Caetano Veloso me agrediu numa coletiva. Outro tema de debate: cantor de samba fazendo show vale uma coletiva? Por quê? Bem, fiz críticas culturais ao estilo de personalidade de Caetano, o flagelado milionário de “boutique”, servil como um escravo diante do condescendente Mick Jagger. São críticas, certas ou não, mas culturais. Qual é a resposta de Caetano? Diz que sou uma bicha amarga e recalçada. É puro Brasil. Ao argumento crítico, o insulto pessoal (FRANCIS apud GONÇALVES, 2008, p. 143. Aspas do autor).

O comentário de Francis sobre o caráter de “puro Brasil” – atribuído à reação personalista de Caetano – encontra paralelos em apontamentos de Sérgio Buarque de Holanda no capítulo *O homem cordial*, de *Raízes do Brasil* (2014). No texto Holanda afirma que “daremos ao mundo o ‘homem cordial’” (2014, p. 175), fazendo referência ao fato de que, estranhos “a todo formalismo e convencionalismo social” (2014, p. 240), os brasileiros adotariam um comportamento sentimental em todas as esferas da vida.

No entanto, o autor alerta que essa cordialidade não estaria necessariamente ligada somente a atitudes positivas, a “boas maneiras”, concórdia ou civilidade no trato social, virtudes reconhecidas por estrangeiros que nos visitam (HOLANDA, 2014). Segundo Holanda, “a inimizade pode bem ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado” (2014, p. 240)³⁷. A esse respeito, em *A condição humana* (2007), Hannah Arendt enfatiza a diferenciação entre o caráter da vida pública – a instância política da persuasão e da negociação – e uma espécie de “violência impositiva” inerente ao âmbito doméstico, privado:

O ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da *polis*, característicos do lar e da vida em família, na qual o chefe da casa imperava com poderes incontestes e despóticos, ou da vida nos impérios bárbaros da Ásia, cujo despotismo era frequentemente comparado a organização doméstica (ARENDT, 2007, p. 35. Grifos da autora).

Assim, na acepção de Holanda (2014), o uso do termo “cordial” remeteria portanto a um comportamento onde conviveriam simultaneamente doçura e agressividade – aspecto que de fato pode ser observado na reação de Caetano Veloso às críticas de Paulo Francis.

Ainda segundo Holanda, a manifestação dos chamados “‘contatos primários’, dos laços de sangue e de coração” (2014, p. 176. Aspas do autor) na esfera das relações sociais teria origem na

³⁷ Etimologicamente, o termo *cordial* tem origem no latim medieval: *cordialis* significa “relativo ao coração” (HOUAISS, 2001).

“ativa e fecunda influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (2014, p. 176) a que os brasileiros estariam sujeitos. Holanda aponta ainda que, nessa “cordialidade brasileira” – expressa, entre outras situações, no trato de assuntos da vida social a partir de uma lógica intimista –, residiria algo da nossa carência de cultura pública. Segundo o autor, “só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade” (HOLANDA, 2014, p. 169).

A respeito da separação ideal entre o círculo familiar e a vida pública, Arendt (2007) remonta novamente à fundação da *pólis* grega, berço da *ágora*, espaço público por excelência. Segundo a autora, “o surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)” (ARENDT, 2007, p. 33. Grifos da autora). Assim, as afirmações de Holanda acerca da contaminação da esfera social com o trato familiar se alinha a aspectos apontados no primeiro capítulo desta pesquisa, no que diz respeito à pouca nitidez entre as esferas pública e privada na estruturação da nossa sociedade.

Retomando o episódio envolvendo Francis e Caetano, de fato veremos que esse “fundo emotivo” ambíguo perpassa todo o enredo. À parte da questão central da troca de críticas e ofensas entre os dois, cabe comentar outro ponto que denota esse traço de ambiguidade comportamental. Segundo Miguel de Almeida, o caráter “sentimental” estaria frequentemente presente nas respostas de Caetano durante a coletiva de imprensa, a exemplo de um comentário sobre a entrevista com o líder dos Stones:

— Com o Mick Jagger eu estava muito tímido. Sabe, dele eu sou super tieta. E fiz questão de dizer isso a ele, que estava tímido e que gostava muito dele (VELOSO apud ALMEIDA, 2008, p. 140).

Segundo Almeida (2008), a atitude intimista do artista também podia ser identificada na plateia. Segundo o jornalista, o clima geral era de surpreendente familiaridade:

é gozado: ali existem apenas alguns profissionais da imprensa, as demais pessoas são companheiras dos jornalistas e se comportam como tal: olhos fixos (molhados) nos mínimos gestos do ídolo, rindo de qualquer cena (até quando ele diz estar sonado dão risadas) e achando que a partir daquele instante fazem parte da história. As perguntas dos profissionais também vejam em doces elogios, nunca atrás de uma resposta, mas de uma amizade (ALMEIDA, 2008, p. 140).

Nota-se que o “desejo de estabelecer intimidade” (HOLANDA, 2014, p. 177) no evento era generalizado. Como escreveria o próprio Almeida, “é o lado cordial de Sérgio Buarque de Holanda” (2008, p. 140).

Se o comportamento de Caetano não surpreende – afinal, era o artista em cena –, não podemos dizer o mesmo da postura de intimidade da plateia. Pelo relato de Almeida, os próprios jornalistas pareciam desconhecer – ou ignorar – o papel idôneo que deveriam adotar como representantes de veículos de comunicação e, portanto, atores fundamentais da esfera pública³⁸. Com relação a esse ponto, não se pode deixar de mencionar a importância dada ao caso pelo meio jornalístico. A publicação da matéria de Miguel de Almeida na capa do caderno Ilustrada e a enquete promovida por Ruy Castro com um número expressivo de figuras públicas³⁹ deixa no ar a dúvida sobre o objetivo de tanta atenção. Discussão cultural ou interesse apaixonado pelo sensacionalismo? Ruy Castro, felizmente, esclarece a questão:

Tsk, tsk. Mas a briga existe e não se fala em outra coisa. Espera-se que ela sirva pelo menos como base de discussão sobre o conceito do intelectual no Brasil, a liberdade de expressão e a maior ou menor qualidade da nossa atual produção artística. Afinal, ambos têm mais do que cacife para isso. São pessoas corajosas, inteligentes e talentosas. E estão entre os intelectuais e artistas que mais fizeram cabeças neste país nos últimos 20 anos (2008, p. 144).

³⁸ O conceito de “esfera pública” que inclui as redes de comunicação remonta os escritos de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, publicado originalmente na Alemanha em 1962.

³⁹ O texto de Castro é composto por respostas de um conjunto de cerca de 40 personalidades públicas da época, entre as quais: Augusto de Campos, poeta e tradutor; Júlio Medaglia, maestro; Décio Pignatari, poeta e professor de literatura; o cartunista Henfil; Fábio Magalhães, à época secretário de Cultura da cidade de São Paulo; Flávio Gikovate, psicanalista; Sócrates à época jogador do Corinthians e da seleção brasileira; Marília Gabriela, apresentadora de TV; João Dória Jr., atual governador do estado de São Paulo e à época presidente da *Paulistur*; o cartunista Angeli; Washington Olivetto, publicitário; Clodovil, costureiro; Pietro Maria Bardi, à época diretor do Museu de Arte de São Paulo; Marta Suplicy, ex-prefeita de São Paulo; Rubens Gerschmann e José Roberto Aguilar, artistas plásticos; José Miguel Wisnik, professor de literatura, escritor e músico; Júlio Bressane, cineasta; Ziraldo, teatrólogo e humorista; Millôr Fernandes, pensador e humorista.

Quando postos lado a lado, Paulo Francis e Caetano Veloso parecem a personificação dos hemisférios da *ordem* e da *desordem* propostos por Antônio Cândido em *Dialética da Malandragem* (1970) a propósito das características comportamentais da sociedade brasileira. Fotos de Bob Wolfenson (Paulo Francis) e de divulgação pela Gravadora Universal (Caetano Veloso).

Renitente timidez

Transpondo para o campo das artes visuais a recorrência de certo “fundo emotivo” no comportamento da sociedade brasileira, cabe trazer à discussão apontamentos que Rodrigo Naves realiza em *A forma difícil* (1996). No conjunto de ensaios que compõem o livro, Naves (1996) desenvolve uma leitura sobre a produção artística brasileira, dedicando-se em especial a analisar a obra de Debret, Guignard, Volpi, Lasar Segall e Amilcar de Castro. Na apresentação do problema central abordado pela publicação, Naves se refere a uma “renitente timidez formal” (1996, p. 12) – expressão que faz lembrar o sentimento de “timidez” que Caetano diz ter assumido diante de Jagger – a qual, segundo o autor, perpassaria boa parte da produção artística brasileira (NAVES, 1996).

Traçando comparativos com o cenário internacional, Naves comenta que

a produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa dos seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida (1996, p. 12).⁴⁰

O autor afirma que, por sua vez, a produção moderna brasileira seria marcada por um “viés todo particular” (NAVES, 1996, p. 12), pois estaria envolvida em uma espécie de “morosidade perceptiva” (NAVES, 1996, p. 12). Se por um lado formas, cores, linhas e planos adquiriam certa autonomia, essa mesma independência conduziria “sempre ao um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual” (NAVES, 1996, p. 12).

Naves identifica esse “permanente cismar” (NAVES, 1996, p. 12) na obra *Urutu* (1928), de Tarsila do Amaral. Composta por uma gramática de formas bastante enxuta – no geral elipses, arcos e parábolas de curvatura bastante aberta –, a tela ilustra uma serpente envolvida em um

⁴⁰ No texto o autor não faz menção específica à nenhuma corrente da produção moderna internacional. De todo modo, assume-se que esteja se referindo à produção de cunho abstrato empreendida a partir do início do século XX tanto na Europa quanto nas Américas, e cujas referências fundamentais são: a Bauhaus - escola de design, artes plásticas e arquitetura fundada na Alemanha – sendo as primeiras sedes localizadas em Weimar e Dessau no período entre guerras e liderada por Walter Gropius, e a segunda localizada em Ulm no Pós-guerra e liderada por Max Bill, sendo esta última influência direta na produção artística brasileira; o construtivismo russo, movimento artístico empenhado entre as décadas de 1910 e 1930 na Rússia que tem entre seus expoentes as figuras de Kazimir Malevich no campo da pintura e Vladimir Tatlin no campo da escultura e arquitetura; o Neoplasticismo, vertente artística fundada no início do século XX pelo grupo holandês De Stijl e que teve como referência principal a produção plástica e escrita de Piet Mondrian realizada entre as décadas de 1910 e 1940. Para um panorama geral dessas vertentes, ver *capítulo 6 - A época do funcionalismo*, em *Arte Moderna*, de autoria de Giulio Carlo Argan (1992). Para um panorama local, ver *Projeto Construtivo Brasileiro na arte* (1950-1962), de Aracy Amaral (1977) e *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* de Ronaldo Brito (1999).

elemento vertical e pontiagudo que remete a um galho ou árvore. Pousada no chão, a cauda do réptil ampara um ovo desmedidamente maior do que o corpo do animal. Como resultado, tem-se um esquema compositivo de orientação geométrica usado para a representação figurativa de motivos selváticos – combinação que seria, para Naves, uma operação formal dialética, visto que uniria “gênese a formas arquetípicas” (1996, p. 13). Com isso, na visão do autor, teríamos a coexistência entre uma “vontade” abstrata e um fundo emotivo, voltado ao íntimo, ao familiar (NAVES, 1996). Tal traço de ambiguidade compositiva faz lembrar os apontamentos de Roberto Schwarz sobre a impossibilidade de racionalização plena da nossa cultura – expressa no exemplo da *lógica do favor* – bem como a *dialética entre a ordem e a desordem* de Antônio Cândido (1970).

Urutu, Tarsila do Amaral (1928).
Óleo sobre tela. Dimensões: 60,50 x 72,50 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ
Fonte: *A forma difícil* (1996)

Prosseguindo a análise da obra de Tarsila, Naves também faz menção à escolha das cores: “a ingenuidade das folhas de papel celofane, a singeleza dos tons caipiras tingem de doçura esses bichos arredios: ovos, cobras, corpos desmedidos, vegetações substancializadas” (1996, p. 13). Para o autor, a convivência entre delicadeza tonal, animais peçonhentos e figuras desmedidas seria mais

um fator de ambiguidade compositiva da obra, aspecto que remeteria a traços da nossa personalidade social. Segundo Naves,

o que faz nossa particularidade tem traços absolutamente esquisitos. E, no entanto, eles estão prontos a vir comer em nossa mão, tão logo solicitados. Porque somos igualmente estranhos, sabemos tratar familiarmente mesmo esses ovos metafísicos, plenos e portáteis (1996, p. 15).

Esse misto de estranhamento e familiaridade faz lembrar não apenas a “cordialidade” ambígua observada por Sérgio Buarque de Holanda (2014) como também os apontamentos de Antônio Risério (2013) sobre a coexistência entre doçura e violência em nossa sociedade.

Seguindo a análise sobre a questão da timidez formal, Naves traz o exemplo da produção pictórica de orientação abstrata (1954-58) de Milton Dacosta. Segundo o autor, no caso de Dacosta não haveria dualidade entre figuração e abstração em suas composições, mas a manifestação de uma acentuada interioridade (NAVES, 1996). Exemplo disso é a obra *Construção sobre fundo preto* (1955), na qual o artista propõe uma inversão de sentido do esquema geométrico proposto originalmente por Mondrian⁴¹ – clara referência para o trabalho: no lugar de linhas e cores projetando-se para fora, “forçando” os limites do quadro em direção ao mundo, a composição volta-se para o centro do quadro (NAVES, 1996). Nas palavras de Naves, Dacosta criaria com isso “uma espacialidade negativa, que retira seu poder da capacidade de subdividir-se progressivamente, em lugar de se projetar para fora” (1996, p. 18). De fato, na obra *Construção sobre fundo preto*, além da operação de subdivisão mencionada, o artista parece reforçar ainda mais seu processo de interiorização ao criar um campo escuro e opaco entre o conjunto de linhas e planos e a borda da tela.

⁴¹ A produção plástica e os escritos de Piet Mondrian tiveram ampla influência na produção artística brasileira na época. Entre outros aspectos, Mondrian postulava a abstração geométrica como estratégia de organização do raciocínio do homem moderno, sendo a arquitetura, por excelência, materialização dessa “ação construtiva” no ambiente. Sua influência seria ampla em especial sobre o grupo dos neoconcretistas. No, no Manifesto Neoconcreto, texto que marca a fundação do grupo e publicado originalmente em 1959, os artistas fazem menção específica a Mondrian: “Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu” (GULLAR et al, 1977). Para uma leitura em maior detalhe das ideias de Mondrian, ver *Neoplasticismo na pintura e arquitetura* (2008), compilação de ensaios escritos pelo artista entre 1917 e 1942, publicada pela editora Cosac & Naify.

Construção sobre fundo preto, Milton Dacosta (1955).
Óleo sobre tela. Dimensões 120 x 160 cm
Fonte: *A forma difícil* (1996)

Para Naves, tanto as ambiguidades formais encontradas em *Urutu* quanto a interioridade de *Construção sobre fundo preto* seriam fruto de uma “dificuldade de forma” (1996, p. 18) que perpassaria boa parte da arte moderna brasileira. Segundo o autor,

a relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna (NAVES, 1996, p. 21).

Além disso, o autor defende que a leveza de nossas obras, a ausência decidida de um lastro que as separe de si mesmas, seria também um descompromisso com a exterioridade (NAVES, 1996, p. 12). Para Naves, essa natureza remissiva estaria ligada, mais uma vez, à nossa própria condição social, visto que evocaria “uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível” (1996, p. 21).

Opacidade acabrunhante

Naves (1996) apresenta ainda outro modo de resposta à nossa realidade social, oposto às dificuldades de forma exemplificadas com as obras de Tarsila do Amaral e Milton Dacosta. Nas suas palavras,

a indecisão social suposta por essas formas tímidas tem proporcionado também uma tendência contrária, do maior interesse. O *travo* que caracteriza essa dinâmica social descompensada é incorporado formalmente em algumas obras, que revelam em sua estrutura um movimento dúbio e arrastado de uma sociedade atravessada por descompassos e ambiguidades (NAVES, 1996, p. 22. Grifos do autor).

Como exemplos dessa linhagem, Naves cita o “expressionismo paradoxal” (1996, p. 22) da pintura de Iberê Camargo, que “põe à mostra a atração pelo lado opaco da vida” (1996, p. 22). Suas formas, embora fortes, seriam ao mesmo tempo instáveis, impedindo assim “a afirmação do sujeito determinado e desfavorecido em seus desígnios” (NAVES, 1996, p. 22). O autor menciona ainda as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, nas quais “bêbados, urubus, caveiras, guarda-chuvas ou armários estão condenados a um isolamento sem remissão, e sua individualidade extremada não aponta para uma existência positiva e feliz” (NAVES, 1996, p. 25).

Ameça de chuva, Oswaldo Goeldi (1945).
Xilogravura. Dimensões: 19,9 x 27,5 cm.
Fonte: *A forma difícil* (1996)

Fantasmagoria V, Iberê Camargo (1987).
Óleo sobre tela. Dimensões: 213 x 180 cm. Coleção particular
Fonte: *A forma difícil* (1996)

Entre as manifestações artísticas que Naves aponta como pertencentes a essa categoria de “forma difícil” (1996, p. 25), destaca-se o neoconcreto Amilcar de Castro, cuja produção escultórica é facilmente reconhecível por sua materialidade e operações formais. Sobre espessas matrizes bidimensionais feitas em chapas de aço – em geral quadrados, círculos, retângulos e, por vezes, poliedros –, o artista realiza duas ações precisas: corte e dobra.

Segundo Naves, seria nessa convivência de “formas altamente determinadas e uma presença acintosa do material que elas buscam ordenar” (1996, p. 34) que residiria a força da sua obra. Nas palavras do autor, “desse confronto, dessa resistência do ferro ao rigor formal, surgem estruturas poderosas, mas que retiram sua força de uma indefinição radical, e não de uma conformação

violenta da matéria” (NAVES, 1996, p. 25). Assim, a clareza estrutural das operações realizadas por Amilcar encontraria um *travo*, pois

a lucidez do projeto precisa incorporar a resistência social em que ele se materializa. De par com a precisão dos cortes, o lado bruto e pesado das peças chama a atenção para processos sociais com origem numa história cruel, que impossibilita postular a total autonomia dos procedimentos (NAVES, 1996, p. 240).

Naves afirma que a espessura das chapas de aço utilizadas por Amilcar na confecção de suas obras “amortece a violência do golpe, tornando-o mais lento” (1996, p. 241), aspecto que o autor também relaciona à nossa condição social. A respeito da dificuldade de dobra imposta pela densidade da matriz, Naves (1996) comenta que “é bom que seja assim. Caso contrário ele ganharia uma desenvoltura excessiva, a assinalar uma autonomia de fazer que não encontra confirmação em parte alguma da nossa experiência social” (1996, p. 241). Em resumo, os cortes e dobras, ao mesmo tempo que remetem a um fazer industrial, progressista, também chamam atenção para “um passado que emperra, mais do que ordena” (NAVES, 1996, p. 241).

Os aspectos apontados por Naves em certa medida remetem à declarada filiação ambivalente do artista ao projeto construtivista, cara não apenas a ele como aos demais artistas do movimento neoconcreto. Para Amilcar e seus colegas, a sobreposição entre racionalidade e expressividade da forma era algo não apenas expresso em suas obras como também em sua produção escrita, a exemplo das declarações realizadas no *Manifesto neoconcreto* (1977), primeira publicação do grupo e texto fundamental para a compreensão de uma das grandes inflexões que ocorreram no campo artístico brasileiro no século XX. No texto, publicado originalmente em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil⁴², o grupo se posiciona criticamente à produção artística de matriz exclusivamente racionalista que estava sendo realizada naquele momento no país. Nas palavras do grupo:

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências” (GULLAR et al, 1977. Aspas dos autores).

⁴² O *Manifesto neoconcreto* originalmente cumpriu a função de texto de abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no MAM-RJ. Além de Amilcar, sua autoria também conta com Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

Em contrapartida, a intenção do grupo era a de produzir uma “nova plástica” que repusesse o “problema da expressão”, numa conjunção híbrida que nos faz lembrar nossas raízes culturais:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e *repõe o problema da expressão*, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma *significação existencial, emotiva, afetiva* – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (GULLAR et al, 1977. Aspas dos autores).

No que se refere aos aspectos dessa filiação ambígua manifestos na obra de Amilcar de Castro, em *Amilcar de Castro: corte e dobra*, Tadeu Chiarelli (2003) afirma que a própria ideia de “forma monolítica” recorrente na produção do artista já seria um aspecto “problemático” da sua filiação construtivista. Em relação à conceituação geral da escultura construtiva, o autor indica que, de maneira geral, o que a caracteriza “seria sua capacidade de constituir-se a partir do conceito da montagem: ela se define, por assim dizer, fundamentalmente pela justaposição de materiais e formas” (CHIARELLI, 2003, p. 17), aspecto que não é encontrado na obra de Amilcar. Segundo Chiarelli,

parecem nunca ter sido parâmetros absolutos para Amilcar as esculturas de Rodchenko, Tatlin, Moholy-Nagy e mesmo de Naum Gabo. Nem as esculturas de uma segunda e uma terceira geração de construtivos como Calder, David Smith, Caro, Max Bill, Franz Weissmann ou mesmo os minimalistas (2003, p. 17).

No caso de Amilcar, “cada peça é una, sendo fundamentalmente todas” (CHIARELLI, 2003, p. 17). Além disso, Chiarelli (2003) observa também que os cortes e dobras das chapas de aço, diretos e afirmativos, são em certa medida operações desestabilizadoras da inércia da forma bidimensional primordial, dado que também remeteria a uma certa ambiguidade formal. A afirmação do autor baseia-se na ideia de que tais operações indicariam a existência de uma “ação dramática” (CHIARELLI, 2003, p. 19) no processo de feitura dos trabalhos, resultando na existência de um “índice de subjetividade acoplado à estrutura da obra” (CHIARELLI, 2003, p. 19).

Por outro lado, apesar de suas características expressivas, as operações técnicas realizadas por Amilcar são, ainda assim, claramente ancoradas em princípios racionalistas. Ainda segundo Chiarelli, “o corte nessas esculturas é recurso de estruturação da forma final, assumida quando de sua passagem para a condição bidimensional para a tridimensional. O corte em Amilcar é um traço estrutural, não um adereço” (2003, p. 19). Assim, o gesto de desestabilização que resulta em clareza

estrutural coloca a obra de Amilcar de Castro novamente em sintonia com a matriz construtivista, operando um giro em falso e nos remetendo mais uma vez à posição de ambiguidade da formalização.

Corroborar com essa ideia a descrição fenomenológica de Naves a respeito das obras de Amilcar: “o aspecto geral da peça sugere uma espécie de reverência, uma inclinação que mostre no movimento do corpo uma combinação de civilidade e deleite, adestramento e satisfação” (1996, p. 225). Naves indica também a existência de uma dualidade na hierarquia das ações: “a estrutura dessas esculturas decorre do traço que desfez a serenidade de um retângulo, ou das torções que parecem resistir à pressão ordenadora?” (1996, p. 225). Com isso, na visão de Naves as obras de Amilcar “parecem duvidar, embora tão evidentes” (NAVES, 1996, p. 225), aspecto que, para o autor, revelaria “mais a resistência do mundo à decisão formal do construtivismo do que o desdobramento unívoco do projeto moderno na realidade” (NAVES, 1996, p. 18).

Com este último argumento Naves (1996) refere-se à ideia de que, no limite, na obra de Amilcar residiria um certo desequilíbrio na manifestação da ambiguidade entre razão e expressão cara aos neoconcretos, denotando com isso um certo caráter de interiorização. Como exemplo, Naves aponta para o fato de que, por um lado a clareza dos cortes e dobras nos planos de aço denotaria assertividade e objetividade, por outro, a obra se fecharia a variáveis interpretativas, aspecto que pode ser identificado também em algumas de suas pinturas: o traço contínuo, veloz e decidido não permite questionamentos (NAVES, 1996).

Sem título, Amilcar de Castro (1987). Nanquim sobre papel. Dimensões: 70 x 100 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo
Fonte: *A forma difícil* (1996)

O aspecto “negativo” da legibilidade das obras de Amílcar – que se alinha ao argumento de pouca adesão à exterioridade defendido por Naves (1996) como, mais amplamente, algo recorrente na produção artística moderna brasileira – também é identificado por Sônia Salzstein. Em *Franz Weissmann* (2001), a autora indica que a clareza dos procedimentos de transformação inscrita na obra de Amílcar traria consigo a possibilidade de uma “visualização retrospectiva” do processo (SALZSTEIN, 2001, p. 21). Para Salzstein, esse “retorno imaginado” (2001, p. 21) à forma bidimensional, elementar e estável seria uma espécie de tentativa de “reconquista da ordem” (2001, p. 21), e portanto uma negação de diálogo com o mundo caótico e desordenado onde a obra se realiza. Essa “opacidade acabrunhante” (SALZSTEIN, 2001, p. 20) da obra de Amílcar é também abordada por Salzstein em *A escala ambiental na arte brasileira*, ensaio que integra o catálogo do projeto *Fronteiras* (2015). No texto a autora aponta – referindo-se ao período de afirmação do projeto construtivista no Brasil, momento em que Amílcar inicia sua produção – o caráter esquivo da produção artística brasileira em relação ao espaço das cidades. Na sua visão,

não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço “externo” (SALZSTEIN, 2005, p. 23. Aspas da autora).

Segundo a autora, mesmo artistas “decididamente ‘mais públicos’” (SALZSTEIN, 2005, p.24. Aspas da autora) como seria o caso de Amílcar de Castro, “que pareciam ter apostado no papel regenerador e terapêutico da forma em meio ao caos da cidade moderna, pareciam instalar-se com certa dose de reserva e ambiguidade no espaço urbano” (SALZSTEIN, 2005, p. 24).

De cima para baixo: Sem título (década de 80). Ferro, 400 x 200 x 5 cm. Sem título (década de 80). Ferro, 125 x 200 x 160 cm. Sem título (fins da década de 70). Ferro, 200 x 195 x 5 cm. Todas as obras são de autoria de Amílcar de Castro e pertencem a coleções particulares.
 Fonte: *A forma difícil* (1996)

A forma febril

Franz Weissmann é outro artista que merece destaque entre os que assimilaram o dualismo atávico da cultura brasileira no ramo da escultura pública. Da mesma maneira que *Estrela* está para Amilcar de Castro –, *Cubo vazio* (1951-77) e *Cubo aberto* (década de 1950) estão para a compreensão da poética construtiva de Weissmann. Segundo Sônia Salzstein, autora de *Franz Weissmann* (2001), nessas obras é possível observar as operações primordiais que fundamentam a produção plástica do artista: o vazio como estrutura ativa da obra e a exploração das potencialidades do quadrado (SALZSTEIN, 2001). À primeira vista essa “simplicidade primordial” alinha sua produção à de Amilcar. No entanto, o modo como Weissmann desdobra esses parâmetros é sensivelmente distinto.

No alto: *Cubo vazio* (1951-77). Aço inoxidável. Dimensões 90 x 100 x 90 cm.
Abaixo: *Cubo aberto* (década de 1950). Alumínio anodizado. Dimensões 15 x 15 x 15 cm (cada peça).
Ambas obras de Franz Weissmann
Fonte: *Franz Weissmann* (2011)

Traçando alguns comparativos entre a produção desses dois artistas, em relação à escolha da matéria-prima, ambos utilizam o aço como elemento principal. Porém, em contraponto à pureza de Amilcar – na qual se observa o material em estado bruto –, Weissmann opta por um uso “lúdico e digressivo” (SALZTSEIN, 2001, p. 11) do insumo. Aplicando cores vívidas sobre o aço, é como se reprocessasse formas da sociedade industrial (SALZSTEIN, 2001). Em relação às estratégias compositivas, diferentemente de Amilcar, que parte de uma matriz única, Weissmann utiliza-se amplamente do princípio de montagem, ora pela repetição de peças iguais, ora pela sobreposição de elementos de geometria distinta. Além disso, emprega não apenas cortes e dobras – como geralmente faria Amilcar –, mas também a solda como técnica de união, o que permite maior liberdade de arranjos. Desse modo, por meio de operações de corte, dobra, solda, montagem e uso de chapas vazadas, Weissmann constrói volumes virtuais configurados por linhas e planos. Marcado por leveza e permeabilidade visual, o resultado é diametralmente oposto à obra de Amilcar, na qual não importa a extensão do corte e a radicalidade da dobra, o cheio sempre prevalece em relação ao vazio.

Coluna neoconcreta (1957), de Franz Weissmann. Aço pintado. Dimensões: 197.6 x 77.4 x 47 cm
Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Essa flexibilização compositiva, que resulta em geometrias mais intrincadas, nos permite ainda uma comparação com o caráter de visualização retrospectiva apontado por Salzstein (2001) como recorrente na obra de Amilcar. Ao produzir obras a partir de uma gramática mais complexa, Weissmann dificulta o mapeamento pleno das operações, remetendo-se com isso a uma certa condição de “irreversibilidade” das suas ações sobre a matéria, que teria como consequência a convivência permanente com o mundo real (SALZSTEIN, 2011). Assim, em lugar da “opacidade acabrunhante” (SALZSTEIN, 2001, p. 20) oferecida pela concisão e pelo isolamento de Amilcar, Weissmann expõe sua obra à “vulnerabilidade ao ambiente” (SALZSTEIN, 2001, p. 24) com uma atitude “lúdica e irreverente perante a forma” (SALZSTEIN, 2001, p. 12). Para a autora, nessa atitude de negociação com o contexto desagregador da cidade contemporânea estaria compreendida uma espécie de “prova de resistência” da forma :

o escultor buscava uma forma capaz de abrir-se ao diálogo com o espaço empírico da cidade, que há muito deixara de ser o laboratório de algum reformismo social ou, se quisesse, uma forma que resistisse à prova dos nove da sua *aplicabilidade* (SALZSTEIN, 2001, p. 31. Grifo da autora).

Tal afirmação demonstra que a “negociação” com o contexto empreendida pela obra de Weissmann não significa necessariamente aceitação apaziguada de condições adversas. O diálogo com a paisagem e o espaço urbano ora se daria com “o otimismo caro à tradição construtiva, ora turbilhonaria [a condição desse entorno], impondo-lhes agudos contrapontos” (SALZSTEIN, 2001, p. 11). A propósito deste “turbilhonamento”, a autora indica que as peças do artista parecem “formas acudidas sempre no último momento” (2001, p. 12), como se estivessem sempre a um passo do colapso. O pouco contato com o solo e a noção de movimento acentuam essa percepção. É como se “dessem passos”, ‘rodopiassem’, ‘saltitassem’ ou estivessem a ponto de ‘tombar’ (SALZSTEIN, 2001, p. 32. Aspas da autora). Além disso, a relação das obras de Weissmann com o entorno negocia com os limites de um ludismo idealista, ao propor formas “cintilantes” em um contexto social que não necessariamente condiz com esse predicado. Exemplo disso é o uso das cores:

note-se que o domínio pleno e efusivo da cor ocorria em um período razoavelmente deprimido do processo cultural brasileiro, no princípio da década de 80, quando o país enfrentava a transição da ditadura militar para um primeiro governo civil (1985-) e, paralelamente a tal transição, um lento e árduo processo de restabelecimento da vida institucional e de reorganização da sociedade civil (SALZSTEIN, 2001, p. 47).

Dessa forma, com otimismo formal “mais psicológico do que cultural, mais lírico do que social, mais de um tipo estoico do que sensual” (SALZSTEIN, 2001, p. 59), a fruição estética proporcionada pela escultura urbana de Weissmann não estaria limitada à noção genérica de espaço público, visto que sua obra estimula uma experiência de fruição empática. Nas palavras de Salzstein,

no cenário da arte contemporânea Weissmann representaria, assim, a experiência frágil e rara de uma escultura que resiste ativamente a um punhado de forças adversas; endereça-se a um observador solitário, que ela flagra em um momento de disponibilidade provisória ou relativo desinteresse, e no qual divisa alguém apto a se deixar levar, sem outras expectativas, em uma experiência leve e pontual de reconstrução do indivíduo privado (2001, p. 66).

“Decidido a reabilitar a noção de paisagem para a cidade contemporânea” (SALZSTEIN, 2001, p. 66), Weissmann demonstra uma perspicaz estratégia de ação em nosso contexto, onde, como Tarsila do Amaral já sinalizava em *Urutu*, a coexistência entre a gênese racionalista e a precariedade arquetípica estão permanentemente na ordem do dia.

Retângulo vazado (1996). Aço Pintado.

Obra instalada em frente ao Real Gabinete de Leitura, localizado no centro histórico do Rio de Janeiro.

Mundo-abrigo

Para Rodrigo Naves (1996) Hélio Oiticica seria outro ícone do processo de interiorização da arte moderna brasileira. Do modo geral, a produção do artista, que se inicia com uma clara vocação construtivista – que por sua vez remeteria aos ideais de um espaço público “abstrato” defendido pelos ideais modernos – sofreria uma série de inflexões que conduziriam à manifestação de uma subjetividade cada vez mais radical. Para Naves, os “espaços generosos” (1996, p. 21) oferecidos pelo artista no início de sua trajetória dariam lugar, no decorrer de sua produção, a uma “a uma exploração da intimidade do mundo” (1996, p. 21):

o corpo deixa de se apresentar como lugar ambíguo que medeia e baliza a construção do espaço – numa relação complexa e entre interior e exterior – e se converte em pura sensorialidade, magnetizado por estímulos que o remetem a si mesmo (NAVES, 1996, p. 20-21).

Desse modo, a busca pela criação de uma arte que abandonasse a passividade da contemplação e se abrisse ativamente para a vida conduziria Oiticica a “experiências com uma plenitude drástica” (NAVES, 1996, p. 21), visto que “progressivamente, seus trabalhos vão circunscrevendo uma totalidade imune a qualquer exterioridade” (NAVES, 1996, p. 21).

Sonia Salzstein alinha sua visão à de Naves. A respeito da produção dos neoconcretistas⁴³, a autora comenta que

chama a atenção que aquela singular floração brasileira propugnasse algo como o processo inverso, uma assimilação “interiorizada”, subjetiva, do espaço da cidade, por certo emancipatória, construtiva no mais perfeito sentido histórico, mas ainda assim interiorizada (SALZSTEIN, 2005, p. 24. Aspas da autora).

No ensaio *À espera de um sol interno*⁴⁴ (2011), o artista e escritor Nuno Ramos registra considerações a respeito da produção de Oiticica que se alinham à visão de Naves e Salzstein. “Dotado de um sentido extremo de ambição e urgência, que chamou a si a tarefa de elevar a arte brasileira a um patamar definitivo de autonomia e originalidade” (2011, p. 1), a dinâmica formal mais própria de

⁴³ Embora não tenha assinado o *Manifesto Neoconcreto* – primeiro documento publicado pelo grupo de artistas cariocas no *Jornal do Brasil* em 1959 por ocasião da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta (realizada no MAM/RJ), Oiticica é vinculado a essa vertente artística por diversos autores como, além da própria Salzstein, Ronaldo Brito em *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999).

⁴⁴ Texto disponível em versão digital no *site* do artista. Publicado originalmente no *Caderno Ideias* do *Jornal do Brasil*, em 28 de julho de 2001, com diagramação que reproduzia o design original – de autoria de Amilcar de Castro – do *Manifesto Neoconcreto*, publicado no mesmo *JB* em 22 de março de 1959. Em nota, o Nuno Ramos indica que a frase “À espera de um sol interno”, de autoria de Hélio Oiticica e que serve de título ao seu ensaio, encontra-se no catálogo da exposição *Hélio Oiticica*, realizada no Witte de With, Jeu de Paume, Fundação Goulbenkian, Walker Art Center e Centro de Arte Hélio Oiticica em 1996. A numeração de página indicada nas citações é referente ao documento em formato .pdf disponibilizado no *site*.

Oiticica seria, segundo Ramos, “a da inclusão do que lhe é diverso num interior sempre dilatável” (2011, p. 1).

Em relação aos primórdios da produção de Oiticica, em *A invenção de Hélio Oiticica* (1992), Celso Favaretto aponta para a rápida passagem da produção do artista do plano para o espaço. A respeito da transição plástica que ocorre entre os *Metaesquemas* (1957-58) e obras como as *Invenções*, os *Bilaterais* e os *Relevos espaciais* (1959), Favaretto observa que “iniciado no rigor construtivo, sem passar pelo aprendizado costumeiro, Oiticica chega rapidamente às experiências-limite do monocromatismo, ao abandono da moldura e do suporte, ao salto para o espaço real” (1992, p. 18). Essa “experiência de desintegração do quadro” (FAVARETTO, 1992, p. 27) seria, portanto, a primeira inflexão de seu programa. Nuno Ramos (2011), por sua vez, observa que é a partir daí que Oiticica se coloca o desafio de realizar, no espaço real, “o que era promessa virtual nas vanguardas construtivas” (2011, p. 1). Com essa tomada do espaço realizada por Oiticica teríamos algo equivalente a “telas de Mondrian ou de Malevich transformadas em coisas, feitas agora de madeira pintada ou de outro material qualquer, livres da idealidade do espaço da tela” (RAMOS, 2011, p. 1).

Metaesquema, Hélio Oiticica (1958).
Guache sobre cartão. Dimensões: 50.5 x 68 cm. Coleção Museum of Modern Art, Nova York
Fonte: site do MoMA

Ramos (2011) afirma que a transposição dos ideais construtivistas para o plano real proposta por Oiticica não seria, no entanto, uma tradução “objetiva” desses ideais. Para o autor, tal operação se revelaria uma “coincidência alucinada entre modelo e realidade, entre aquilo que estava prometido e sublimado numa tela de Mondrian e o mundo efetivo, encarnando assim a idealidade estética no fluxo da vida” (RAMOS, 2011, p. 2).

Para Ramos, paradoxalmente, esse procedimento conduziria Oiticica a “duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos e, por isso mesmo, cada vez mais preservados do contágio do mundo” (2011, p. 2). O autor destaca a importância dos *Relevos espaciais* nesse processo de “duplicação” (RAMOS, 2011). Em linhas gerais, as obras são composições tridimensionais criadas a partir de agrupamentos de planos geométricos elementares – triângulos, quadrados, poliedros – executados em placas de madeira, acabados com pintura acrílica em cores vivas e suspensos por fios ou cabos leves desde o teto do espaço onde são expostos. Se a ideia de movimento das formas já seria esboçada nos *Metaesquemas*, as primeiras “saliências” no plano realizadas nas *Invenções* e o primeiro descolamento do plano para o espaço realizado nos *Bilaterais*, é nos *Relevos espaciais* que Oiticica leva efetivamente a cabo a espacialização das suas obras pela primeira vez. Segundo Ramos, “o que se quer, agora, é multiplicar os planos da pintura, desdobrá-los no espaço real, aproveitar pela primeira vez a situação tridimensional da obra, desfolhando-a” (2011, p. 2). A respeito desse gesto de “desdobramento” da forma, Ramos (2011) afirma que, paradoxalmente, seria este movimento de afirmação espacial que abriria espaço para o processo paulatino de interiorização das obras de Oiticica. Segundo o autor, “o que vemos surgir na espessura entre as duas faces, agora assimétricas, é um interior enigmático, uma aresta que parece querer afirmar um vácuo, um não-lugar entre as duas faces frontais do trabalho” (RAMOS, 2011, p. 2).

Relero Espacial A17, Hélio Oiticica (1959-1991).
Pintura acrílica sobre madeira. Dimensões: 76.2 × 156.2 × 8.3 cm.
Fonte: site Coleção Inhotim

Nesse processo, Ramos destaca os procedimentos realizados nos *Núcleos* (1960), trabalhos em que o espectador, pela primeira vez e literalmente, entraria nas obras. De forma similar aos *Relevos espaciais*, Oiticica utilizaria um conjunto de planos suspensos. Porém, diferentemente dos *Relevos*, nos *Núcleos* o artista optaria pelo uso exclusivo do quadrado e seus múltiplos, pintados todos de uma única cor e suspensos desde uma grelha localizada no teto, em posições que permitiam ao público penetrar na obra e caminhar entre os elementos. Para Ramos (2011), tais operações resultariam no apagamento dos contornos pela intensificação da cor e da impregnação do espectador pela obra. Nas palavras do autor,

uma passividade nesta expansão controlada e sem sobressaltos, uma monotonia nesta passagem das imperfeições do material ou da característica intermediária da cor à sua duração, cercando o espectador por todos os lados, que vão oferecer um solo comum aos próximos trabalhos (RAMOS, 2011, p. 2).

NC6 Núcleo Médio 3, Hélio Oiticica (1961-63).
Pintura acrílica sobre madeira. Dimensões variáveis.
Vista da instalação na galeria G4, no Rio de Janeiro, em 1966
Foto de Alexandre Barata

Para Ramos, nasceria nos *Núcleos* – esse “sono sem obstáculos, tão intenso quanto aconchegante, que elide o mundo e protege o sujeito” (2011, p. 2) – a sensação de acolhimento característica dos trabalhos seguintes de Oiticica.

Em resumo, na visão de Ramos, sempre que busca a expansão, a obra de Oiticica vai, em um movimento ambivalente, “compensar com uma dobra interna, sempre que despertar para o mundo vai adormecer dentro dele” (2011, p. 2). Para o autor, essas fendas simbólicas – cavadas inicialmente a partir da espessura do plano –, seriam o “caroço poético” do artista (RAMOS, 2011, p. 2): ao materializar a sua obra no mundo, Oiticica acabaria por “criar um refúgio dentro dele” (RAMOS, 2011, p. 2).

Ramos observa ainda que, a partir dos *Bólides* (1963), a “coincidência alucinada” (2011, p. 4) entre idealidade e realidade criaria novos contornos. Para o autor, as possibilidades de embaçamento entre arte e vida dessas obras inaugurariam uma radicalidade que tornaria suas propostas anteriores algo tímidas, pois agora “já não será mais preciso reconstruir no espaço, com madeira, prego e tinta, as promessas de uma tela de Mondrian – trata-se, agora, de uma operação mais ágil e imediata: a apropriação do real, sua súbita e arbitrária inclusão no sistema” (RAMOS, 2011, p. 4).

Segundo Celso Favaretto (1992), os *Bólides* seriam o marco da transição da fase visual para a fase sensorial da produção do artista⁴⁵. Se antes a evolução do plano ao espaço de seu programa podia ser lida de forma límpida, com os bólides o processo sofre nova inflexão. Segundo o autor, “o que importa agora é a proposição de ações, exercícios para o comportamento. Os *Bólides* são, efetivamente, a conquista do ‘estado de invenção’” (FAVARETTO, 1992, p. 97. Aspas do autor) na obra de Oiticica.

De fato, a “apropriação do real” seria plena. Para a confecção desses objetos, Oiticica tomaria desde materiais de construção – caixas d’água, tijolos, caixas de misturar cimento, telhas, chapas de madeira, terra – a objetos de uso pessoal – vidros de perfume, lanternas mágicas, tecidos. Nesse caso chama atenção a dualidade entre interior e exterior que acompanharia toda a produção do artista: a coexistência de materiais de construção, que remetem à uma condição exteriorizada, a um uso coletivo e público, com objetos de uso pessoal ou impregnados de memórias, os quais, por sua vez, remeteriam à esfera do íntimo, do privado.

⁴⁵ A respeito dessa classificação, Favaretto comenta: “A experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à antiarte ambiental, compondo um ‘programa *in progress*’. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta (1954) aos *Bólides* (1963); a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre. A divisão é esquemática, pois ambas as fases evidenciam originalidade de invenção e destacam a singularidade do programa de Oiticica relativamente à vanguarda brasileira” (FAVARETTO, 1992, p. 49. Aspas do autor).

O caráter participativo também tomaria novos contornos com os *Bólides*. Se antes a possibilidade de interação com os trabalhos estava restrita à penetração do corpo nas obras – caso, por exemplo, dos *Núcleos* –, agora seria possível manipular algumas das peças. Assim, as obras dariam mais um passo no sentido de estabelecer uma relação de intimidade com o público. A esse respeito, Favaretto diria que

inspecionando-se os Bólides e neles mexendo-se, por dentro e por fora, acede-se a experiências que relevam tanto do êxtase visual como no simbolismo de uma outra posição do imaginário, em que vigem os estados de fantasia e memória típicos do ludismo infantil, de jogos e surpresas (1992, p. 99).

B17 Bólido vidro 05 "Homenagem a Mondrian" (1965).
Vidro, tecido, água, pigmento e cortiça. Dimensões 30 x 47,5 x 60 cm.
Coleção Tate Modern, Londres
Fonte: site Tate Modern

De cima para baixo: *B15 Bólido Vidro 4 - Terra* (1964). Cuba de vidro, terra e tecido.
Hélio Oiticica manipulando o *B11 Bólido caixa 9* (1964) Foto: Projeto Hélio Oiticica.
B47 Bólido-caixa 22 caixa-poema 4: mergulho do corpo (1966-67). Técnica mista sobre reservatório d'água.
Todas as obras são de autoria de Hélio Oiticica.

Como é sabido, seria nos *Parangolés* (1964) – próximo passo de seu programa – que Oiticica radicalizaria as possibilidades de participação do público. A entrada na obra – já observada, por exemplo, nos *Núcleos* – e a participação – já insinuada na possibilidade de manipulação de alguns dos *Bólides* – seriam exponencializadas nas indumentárias propostas pelo artista. No programa *Parangolé*, as obras só se realizariam plenamente quando colocadas nos corpos dos participantes e submetidas à sua ação criadora. Paradoxalmente, se por um lado o campo pictórico seria definitivamente “invadido por ações, pela vida” (FAVARETTO, 1992, p. 19), o que denota um movimento de expansão, por outro a obra de Oiticica rumaria para uma “exponenciação do sujeito até sua fusão completa com a obra” (RAMOS, 2011, p. 5), movimento que remete ao aspecto de interiorização apontado anteriormente. Segundo Ramos, o princípio de autossuficiência encontrado na passividade cromática dos *Núcleos*, bem como o sentimento de intimidade característico dos *Bólides* seria exponencializado no “transe solipsista” (RAMOS, 2011, p. 7) dos *Parangolés*.

Hélio Oiticica manipulando o *Parangolé P4 Capa n.º 1* em 1964.
Captura do filme *HO* de Ivan Cardoso, 1979.
Fonte: *Hélio Oiticica: the body of colour* (2007)

Nuno Ramos (2011) afirma que, a partir daí, a experiência de interiorização na obra de Oiticica seria levada ao limite em trabalhos como *Bólido – Cama* (1968), *Éden* (1969) e nos seus *Ninhos* (1970). Nesses trabalhos haveria a possibilidade de uma imersão profunda, com uma plenitude que prescindiria da necessidade de estímulos externos. Nas palavras do autor, “não é preciso mais que animemos a indeterminação de seus planos moles, feitos de tecidos, com a dança de nossos corpos. O êxtase foi ele próprio interiorizado, transformando-se em torpor, em repouso pleno” (RAMOS, 2011, p. 7). Em relação a essa espécie de autossuficiência, Ramos comenta que os *Ninhos* (1970)⁴⁶ “oferecem um bom exemplo deste solipsismo cheio onde o mundo entra apenas para nos deixar em paz. Trata-se de pequenas células de sobrevivência em que nada falta: frases prediletas, livros, fitas, filmes, lápis, gravador, cocaína” (2011, p. 7). A respeito dessa “imunidade” ao mundo, Ramos comenta que “é a totalidade da vida que está potencialmente guardada neste Éden, dispensada agora de qualquer necessidade de exteriorização. Coerente com seu princípio de fusão alucinada com o real, terminou de fato por incluí-lo inteiro” (2011, p. 7). Em *Um azar histórico: desencontros entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira* (2002), Rodrigo Naves diria que os trabalhos vão “aos poucos projetando uma vida em suspenso, uma realidade que se enrodilha em oásis de serenidade e repouso” (NAVES, 2002, p. 21).

Bólido - Cama I, Hélio Oiticica (1968). Madeira, tecido, estopa e nylon.
Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

⁴⁶ A data refere-se à montagem da obra na exposição *Information*, no Museum of Modern Art, em Nova York.

Éden (1970), de Hélio Oiticica. Penetráveis, Tenda Caetano - Gil, B57 Cama Bólide 1 e Bólides Área 1 e 2.
Vista da instalação.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Para Ramos, o que se veria a com essas operações seria um “adiamento progressivo do mundo desde um centro de pureza onde se instaura um sujeito pleno, balanceado entre seus estímulos e seu repouso” (RAMOS, 2011, p. 8). O autor veria tal movimento como uma busca de Oiticica por “construir o reino dos fins no interior da vida injusta e desencantada” (RAMOS, 2011, p. 8), em uma espécie de contrapartida à indiferença de um “país que não oferece resistência nem medida às proposições da cultura” (RAMOS, 2011, p. 8). Naves também associa esse processo de interiorização à nossa condição cultural. Segundo o autor, “nossa história acentuou uma indiferenciação e uma desestruturação social que facilitam uma compreensão regressiva da vida, como essa ânsia de proteção e abrigo que identifico nas obras de Hélio Oiticica” (NAVES, 2002, p. 21).

Halo de solidão

Sônia Salzstein é também organizadora do catálogo do projeto *Fronteiras* (2005), promovido pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001. Salzstein foi curadora da segunda etapa da iniciativa⁴⁷, na qual nove artistas foram convidados a propor esculturas públicas em regiões da fronteira do Brasil com Argentina, Paraguai e Uruguai, bem como na cidade de Laguna, em Santa Catarina⁴⁸. Os artistas convidados foram Angelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas, que desenvolveram seus trabalhos de 1999 a 2001 (SALZSTEIN, 2005). Os textos que integram o catálogo do projeto – nos quais esta leitura se baseia – foram escritos por Salzstein, que apresentou uma revisão crítica da segunda etapa de *Fronteiras* acompanhada de considerações de cunho histórico e de entrevistas realizadas pela autora com os artistas participantes.

Em seu balanço sobre o projeto, Salzstein parece ter deixado de lado o otimismo que dedicou à obra de Franz Weissmann, no livro que organizou sobre o artista em 2001 e que foi abordado na seção *A forma febril*. De modo geral, a autora se posiciona com ressalvas em relação aos resultados obtidos no projeto *Fronteiras*. Em *Certa ambiguidade conceitual*, texto que analisa os trabalhos desenvolvidos, Salzstein faz menção à “atitude reflexiva e, digamos, ‘interiorizada’” (2005, p. 13. Aspas da autora) de grande parte das obras em relação aos locais onde foram implantadas. Para a autora, no geral os trabalhos se mostraram “arredios à face abstrata implicada na ideia de espaço público” (SALZSTEIN, 2005, p. 13), parecendo “saídos de um ramo divergente daquele que fundou na ‘cidade’ tal condição pública do espaço, que pressupôs a irradiação dessa condição para todo o horizonte social” (SALZSTEIN, 2005, p. 13. Aspas da autora).

A autora também indica que, a despeito das operações de porte industrial, do uso de maquinário pesado e de procedimentos impessoais utilizados na confecção das peças – aspectos que, para a autora, deveriam remeter a uma noção de distância em relação aos trabalhos –, as obras solicitaram, em sua maioria, uma “renovação permanente do indivíduo” (2005, p. 12). A autora exemplifica essa “fenomenologia da presença” (SALZSTEIN, 2005, p. 12) da seguinte forma:

algumas obras dependeriam, para se completarem, da injeção de processos biológicos (*Mesa*, de Nelson Felix), outras implicariam uma performance corporal (*O aleph*, de Angelo Venosa; *Fonte/Foç*, de Carmela Gross; e o cubo de tijolos de Carlos Fajardo) e outras ainda só se constituiriam plenamente diante do advento

⁴⁷ A primeira etapa foi composta por viagens de pesquisa de artistas, que percorreram as regiões fronteiriças do Brasil.

⁴⁸ A cidade de Laguna foi incorporada ao projeto *Fronteiras* por ser um marco histórico do Tratado de Tordesilhas, cujo traçado englobava a região onde o município está situado. Firmado em 1494 entre Espanha e Portugal, o Tratado delimitava a posse das terras americanas entre as duas potências depois da primeira viagem de Cristóvão Colombo (SALZSTEIN, 2005).

de um sujeito psicológica e corporalmente envolvido (*Momento de fronteira*; de Waltercio Caldas) (SALZSTEIN, 2005, p. 13. Grifos da autora).

Salzstein afirma ainda que o fato de os trabalhos aludirem “apenas remotamente a procedimentos de engenharia, a estratégias de planejamento e a intervenções industriais de larga escala” (2005, p. 13) seria também reflexo da pouca aderência à “racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta” (2005, p. 13).

Fronteira, Fonte, Foz (2001), de Carmela Gross. Mosaico português. Área ocupada 1600 m². Vista da obra em Laguna – SC
Fonte: site Galeria Vermelho

O Aleph (1999) de Angelo Venosa. Pedra grés rosa assentada com junta seca. Área ocupada 1.200 m². Vista da instalação em Santana do Livramento – RS
Fonte: catálogo *Fronteiras* (2005)

Embora a autora assuma que a manifestação do aspecto de “interiorização” nas obras fosse em muito dada pela própria condição dos locais de implantação – na maioria dos casos áreas de ocupação humana bastante rarefeita –, Salzstein não deixa de relacionar essa “dose de reserva ou ceticismo à premissa da dimensão pública” (2005, p. 12) como aspecto recorrente da produção artística brasileira: “o fato de os trabalhos darem a impressão de que não pertencem completamente a seus lugares, de que apontam para ‘outro lugar’, não deixa de sinalizar a fraca adesão da arte brasileira a uma noção de espaço público” (SALZSTEIN, 2005, p. 13. Aspas da autora).

Nesse sentido, a autora compara os resultados obtidos no projeto aos da *Land Art* norte-americana. Citando artistas como Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim e Richard Long, Salzstein (2005) compara a radical abstração em escala territorial da *Land Art* com as dualidades encontradas nas esculturas de *Fronteiras*. Nas palavras da autora,

à diferença da tradição em que se assentam esses *earth works*, é como se os trabalhos implantados nos limites da região Sul do país surgissem de um deliberado embaçar de fronteiras entre cidade e campo, natureza e cultura, intimismo e

anonimato, dimensão pública e dimensão privada (SALZSTEIN, 2005, p. 13. Grifos da autora).

Salzstein vai além em suas críticas, apontando a persistência de um “halo de solidão” (2005, p. 11) nas obras de *Fronteiras*, a qual também remeteria à “tremenda desproporção entre o alcance das iniciativas culturais e a dimensão continental do território brasileiro” (SALZSTEIN, 2005, p. 11). A autora exemplifica a impotência institucional do meio cultural citando problemas de ordem operacional que ocorreram durante o desenvolvimento do projeto:

prova eloquente da anemia brasileira dessas condições, gerando todo tipo de percalços na concretização das obras, é a sucessão de propostas desenganadas que marcaram a participação de cada um dos artistas no evento até que se chegasse aos projetos finalmente implantados (SALZSTEIN, 2005, p. 16).

Para Salzstein, levar em consideração tal “anemia” das instituições culturais brasileiras na equação do projeto permitiria não apenas refinar a compreensão dos resultados obtidos como, mais amplamente, diria respeito “ao histórico alheamento de nossas cidades em relação à presença da arte e, em última instância, à tímida cultura ‘pública’ do meio artístico brasileiro” (SALZSTEIN, 2005, p. 16). Como se vê, o posicionamento da autora se alinha às críticas de Rodrigo Naves, em *A forma difícil* (1996), acerca da baixa adesão à exterioridade pela arte brasileira.

O convite da autora a refletir sobre a fragilidade das instituições artísticas no Brasil nos permite realizar alguns apontamentos sobre o próprio projeto *Fronteiras*, visando com isso oferecer – assim como a autora fez – uma reflexão sobre o nosso contexto geral. A respeito da timidez formal, da sensação de isolamento e da baixa efetividade enquanto “figuras públicas” dos trabalhos de *Fronteiras*, cabe destacar alguns trechos da entrevista concedida pelo artista José Resende – um dos nove artistas participantes da segunda etapa – que podem auxiliar a compreender melhor a questão.

Embora fosse o artista “mais intimamente ligado à tradição da escultura” (SALZSTEIN, 2005, p.145) a participar do projeto, a obra que Resende acabou apresentando em *Fronteiras* foi sensivelmente distinta de sua produção escultórica. *O evanescente* (2001) foi composto por um conjunto de sete mil moedas de bronze cunhadas especialmente para o projeto. Com uma obra fragmentada em pequenas partículas e pensada para se espalhar pelo território, o artista posicionou-se em via oposta à afirmação material de sua arte no espaço público – buscando, pelo contrário, sua diluição. Nas palavras de Salzstein,

com esse trabalho, o artista provisoriamente põe de lado elementos cruciais em sua trajetória, como os processos físicos, o embate corporal dos materiais e a premissa da ação, para convocar o espaço ampliado da escultura, que assoma

como a esfera social da circulação de valores, como o chão objetivo da economia. Desaparece a forte dimensão expressiva com que a ação sempre singularizou seu domínio e, no lugar desta, emerge o espaço sem fronteiras do capital globalizado (2005, p. 146).

Substituindo a noção de espaço público pela de circuito – operação similar à empregada por artistas como Cildo Meirelles em obras como *Inserções em circuitos ideológicos* (1970)⁴⁹ –, Resende apresentou uma resposta provocativa à demanda do projeto.

O evanescente (2001), de José Resende. Sete mil moedas cunhadas em bronze. Dimensões variáveis.
Fonte: catálogo *Fronteiras* (2005).

⁴⁹ *Inserções em circuitos ideológicos* é composto pelo *Projeto Coca-cola* e pelo *Projeto cédula*, nos quais o artista realizou gravações escritas sobre garrafas de Coca-cola e cédulas de dinheiro, materiais de consumo em circulação nas redes de troca cotidiana. Dessa forma, segundo Guilherme Teixeira Wisnik, “o artista substitui, inteligentemente, a noção de público pela de circuito, parasitando amplos sistemas de circulação de mercadorias e de valor (o produto de mercado capitalista e o próprio dinheiro, emitido pelo Estado), e inserindo-lhes contra-informações subversivas: 'Yankees go home', no primeiro caso e a pergunta 'quem matou Herzog?', no segundo” (2017, p. 107. Aspas do autor). A propósito, em *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* (2015), a curadora e pesquisadora Ana Maria Maia oferece uma extensa pesquisa sobre produção artística brasileira que adotaria este tipo de “estratégia parasitária”. Parte de sua pesquisa pôde ser observada na exposição *Arte-veículo*, realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo, entre os meses de Setembro e dezembro de 2018.

Quando solicitado a descrever a obra, o artista inicia da seguinte forma: “Antes de discutir o trabalho, acho importante comentar certas dificuldades apresentadas pelo projeto” (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005, p. 147). Resende aborda a desproporção entre a escala ambicionada pelo projeto – através do qual se pretendia estabelecer marcos de fronteira (SALZSTEIN, 2005) – e a viabilidade da solicitação. Segundo o artista, “a rigor deveríamos trabalhar em ações do tamanho de Itaipu, possibilidade que evidentemente não existe” (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005, p. 147).

O desenvolvimento da proposta de Resende, bem como a de outros artistas, teve idas e vindas. Entre a ideia inicial – que já se figurava como o conjunto de moedas – e o momento de materializar o projeto, o artista desenvolveria outra proposta voltada a intervenções físicas no território – revisão que ocorreria a pedido da instituição⁵⁰. O artista considerou a possibilidade de trabalhar com rios, que muitas vezes delimitam fronteiras. A ação consistiria em modificar um curso fluvial, utilizando procedimentos habituais de seu trabalho: eleger um material e, por meio de uma ação, transformá-lo, criando assim uma nova situação (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005). O artista aponta que, embora atendesse conceitualmente aos desejos da instituição, “diversas dificuldades orçamentárias e operacionais” (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005, p. 152) fizeram com que se optasse por retornar à proposta original. A esse respeito, Resende ressalta que, no entanto,

não houve, de fato, uma inviabilidade absoluta em nenhum desses projetos; o problema maior acabou sendo a discrepância entre a escala pressuposta nos trabalhos, que deveriam ser pensados em uma dimensão geográfica, e os recursos técnicos, operacionais e orçamentários previstos; projetos dessa envergadura, em muitos casos, requerem certa complexidade de operações, especialização tecnológica, elementos que naturalmente incidem pesadamente sobre o custo do projeto, muito mais do que as instituições estão habituadas a prever (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005, p. 154).

As considerações de Resende permitem questionar se parte das ambiguidades dos resultados do projeto apontadas por Salzstein (2005) – pouca adesão dos trabalhos à linguagem industrial, certa reticência ao lugar de implantação e consequente dimensão pública fraca – não residiria no

⁵⁰ Na entrevista concedida a Salzstein, o artista descreve o pedido de revisão de seu projeto e comenta: “na época em que eu apresentei o projeto da moeda, a agenda política dos países do Cone Sul estava inteiramente voltada para a consolidação de um mercado comum na região, o Mercosul; naquele momento, todavia, as autoridades brasileiras resolveram extinguir a paridade cambial entre real e dólar, ou seja, desvalorizar o real, fato que causou certa inquietação no bloco... Foi ponderado, então, que uma moeda com aquele título, naquela situação, teria um efeito de sarcasmo ou deboche que de forma alguma fora previsto no meu trabalho. Além disso, o Itaú Cultural julgou que o projeto se distanciava muito da ideia original, que previa a ocupação física de um lugar e sinalizaria algo de marcação geográfica. Dessa maneira, comecei a trabalhar em outra direção” (RESENDE apud SALZSTEIN, 2005, p. 152).

excesso de ambição do projeto frente às condições operacionais e orçamentárias. Nesse sentido, é inevitável fazer a pergunta: um projeto mais modesto não teria tido resultados mais adequados às expectativas iniciais e uma dimensão pública melhor sucedida?

A esse respeito, cabe também comentar o modo com que Salzstein (2005) se posiciona frente aos resultados de *Fronteiras*. De modo geral, a autora direciona suas críticas ao caráter plástico dos trabalhos – que parecem não ter respondido à suas premissas curatoriais – e à “instituição anêmica”, entidade abstrata que seria responsável pelas dificuldades logísticas do projeto. Dessa forma, Salzstein (2005) parece delegar a responsabilidade pelos desvios do projeto a terceiros, quando, na realidade, sua posição como curadora a coloca como um elo fundamental entre as partes mencionadas. Afinal, qual é o papel do curador de grandes eventos de arte se não o de mediar e equacionar desejos e possibilidades?⁵¹ Com sua crítica distanciada a autora parece desconsiderar que, como curadora, certamente desempenhou papel central para os sucessos e fracassos de um projeto que, haja vista sua envergadura, sem dúvida seria de complexa realização.

No que se refere à relação entre o projeto *Fronteiras* e a produção norte-americana da *Land Art*, cabe lembrar os paralelos traçados por Salzstein (2005) a partir da ideia de que, ao contrário dos artistas norte-americanos – dotados de um lastro cultural que favoreceria a afirmação da abstração em escala territorial –, os trabalhos de *Fronteiras* se caracterizariam por um constante embaçamento de limites entre “intimismo e anonimato, dimensão pública e dimensão privada” (SALZSTEIN, 2005, p. 13). Nesse ponto, não deixa de chamar a atenção certo desajuste conceitual da proposta geral do projeto. Como exigir uma dimensão pública dos trabalhos – que pressupõe, em maior ou menor grau, a presença de um “público” – e, ao mesmo tempo, esperar que os resultados se equiparassem a trabalhos da *Land Art*, onde a ausência do espectador em muitos casos é parte fundamental de sua poética? E ainda, como exigir uma condição de afirmação pública de trabalhos de arte em regiões tão pouco povoadas como as fronteiras do nosso país?

Ainda em relação às comparações realizadas pela autora, nota-se a ausência de menções – tanto no balanço de *Fronteiras* quanto na revisão histórica que o acompanha – a importantes projetos de arte pública realizados no Brasil. Embora constem nas referências bibliográficas do catálogo e na cronologia encontrada nas últimas páginas da edição, a produção escrita de teor crítico da autora não menciona as edições do *Arte/Cidade*⁵² ou os projetos desenvolvidos por Frederico

⁵¹ Em *[duo]decálogo*, texto integrante do catálogo da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o curador-geral José Ignacio Roca comenta a respeito da responsabilidade do curador em grandes eventos de arte: “uma curadoria não se assina por vaidade, mas sim se assina como um cheque ao portador: uma vez que é público, qualquer um pode cobrar – e o curador deve estar aí para responder” (ROCA, 2011, p. 20).

⁵² O evento foi realizado em instituições culturais e espaços públicos da cidade de São Paulo. Suas edições foram *Cidade sem janelas* (1994), *A cidade e seus fluxos* (1995), *A cidade e suas histórias* (1998), *Zona Leste* (2002). Curadoria geral de Nelson Brissac, Agnaldo Farias et al.

Morais em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro⁵³, importantes marcos historiográficos da produção de arte pública brasileira. Tampouco há qualquer menção à produção artística de outros países da América Latina, sejam eventos de arte pública – como o *inSite*, realizado no México, importante referência para a historiografia de arte latino-americana e que justamente lida com o tema das fronteiras transnacionais⁵⁴ – ou mesmo algum artista em específico oriundo da região. Em vez disso, a autora privilegiou a comparação com referências europeias e norte-americanas. Nesse aspecto, tais escolhas para a condução da análise nos permitem refletir, mais amplamente, sobre a nossa histórica remissão a parâmetros de países cultural, social, econômica e geograficamente distantes do nosso, em detrimento de um olhar para contextos internos ou contíguos ao Brasil. Entre as consequências, a constante dedicação à análise de modelos dessa natureza toma tempo e espaço da produção de material documental e crítico a partir de exemplos de nosso contexto, bem como impõe à nossa produção artística a tarefa de buscar alcançar parâmetros alheios à nossa realidade.

Por fim, cabe relativizar a crítica da autora – mencionada no início desta seção – em relação à pouca adesão em geral dos trabalhos de arte brasileira à afirmação de uma dimensão abstrata implicada na ideia de espaço público (SALZSTEIN, 2015). Embora não nos caiba questionar a adesão da autora aos pressupostos racionalistas-modernos, cabe mencionar que a crítica a tais pressupostos é pauta de extensas discussões já há algumas décadas.

A esse respeito, um dos autores centrais da revisão do pensamento urbanístico racionalista-moderno seria o sociólogo e filósofo francês Henri Lefebvre, importante referência para o campo da geografia social contemporânea. Seu primeiro livro sobre o tema, *O direito à cidade* (2015), foi publicado originalmente em Paris no ano de 1968⁵⁵. Logo na abertura o autor indica sua motivação pelo tema: oferecer um caminho de acesso a questões que julgava dignas de análise naquele momento e naquela cidade onde vivia⁵⁶. Nas palavras do autor, “o fenômeno urbano manifesta hoje sua enormidade, desconcertante para a reflexão teórica, para a ação prática e mesmo para a imaginação. Sentido e finalidade da industrialização, a sociedade urbana se forma enquanto se procura” (2015, p. 7).

De modo geral, ao longo de sua produção o autor buscou ampliar a compreensão sobre o fenômeno urbano. A respeito disso Lefebvre comenta que

⁵³ Entre outros eventos, o curador foi responsável pelos projetos *Arte no aterro: um mês de arte pública* (1968, MAM/RJ); *Do corpo à terra* (1970, Parque Municipal de Belo Horizonte); *Domingos da Criação* (1971, MAM/RJ).

⁵⁴ O evento foi realizado em espaços urbanos e instituições culturais das cidades de Tijuana (México) e San Diego (Estados Unidos), nos anos de 1992, 1994, 1997, 2000 e 2005.

⁵⁵ *Le droit à la ville* no original. No Brasil foi publicado pela primeira vez em 2001, estando atualmente em sua 5ª edição (2015).

⁵⁶ ver apontamentos sobre o contexto parisiense em que Lefebvre escreve no capítulo *Uma visão de Lefebvre* do livro *Cidades Rebeldes* de David Harvey, *Cidades Rebeldes* (2014, p.9-24)

com efeito, o interesse do “tecido urbano” não se limita à sua morfologia, ele é o suporte de um “modo de viver” mais ou menos intenso ou degradado: a *sociedade urbana*. Na base econômica do “tecido urbano” aparecem fenômenos de uma outra ordem, de um outro nível, o da vida social e “cultural”. Trazidas pelo tecido urbano, a sociedade e a vida urbana se penetram nos campos” (2015, p. 19. Aspas e grifos do autor)

A ideia de que na base desse “tecido urbano” – suporte para a vida em sociedade – há outros fenômenos envolvidos para além da sua morfologia é um dos pontos de partida rumo à sua definição de *urbano*, conceito introduzido em *O Direito à Cidade* e aprofundado em *A Revolução Urbana* (2008)⁵⁷. A ideia de *urbano* de Lefebvre aponta para o fato de que, mais do que um espaço físico construído pelo homem, a cidade também é composta por elementos que não são da ordem da matéria. São construções sociais, econômicas, psicológicas e informacionais, fatores objetivos e subjetivos que se utilizam do espaço da cidade ao mesmo tempo em influenciam na sua forma. O *urbano* seria portanto uma espécie de *força motriz* da cidade, que ocorre de forma simultânea e entrelaçada com o seu espaço. A respeito disso Lefebvre coloca que

o urbano é cumulativo de todos os conteúdos, seres da natureza, resultados da indústria, técnicas e riquezas, obras da cultura, aí compreendidas maneiras de viver, situações, modulações ou rupturas do cotidiano. Todavia, ele é mais e outra coisa que a acumulação. Enquanto diversos, os conteúdos (coisas, objetos, pessoas, situações) excluem-se e se incluem e se supõem enquanto reunidos. Pode-se dizer que o urbano é forma e receptáculo, vazio e plenitude, superobjeto e não-objeto, supraconsciência e totalidade das consciências (LEFEBVRE, 2008, p. 110).

Rob Shields em *The virtuality of Urban Culture: Blanks, Dark Moments, and Blind Fields* (2014), contribui para o entendimento desse conceito. Realizando uma reflexão a partir do pensamento de Lefebvre, o autor define o *urbano* como um meio de interconexão que permite que objetos e processos variados se coordenem dentro de um todo – a *cidade* (SHIELDS, 2014). O *urbano* seria portanto um vetor de abstração e realização em mão-dupla – da idealidade para a matéria e de volta à primeira. Shields coloca ainda que esse conceito não se limita a questões de zoneamento, planejamento espacial e ergonomia, mas também de tensões e equilíbrios no campo da ética e da estética (2014, p. 52), o que indica portanto a relevância das práticas artísticas nessa complexa composição.

Outro ponto importante na produção de Lefebvre são as suas duras críticas à especialização do pensamento moderno e, em especial, ao *urbanismo* tal como era praticado naquele momento. Segundo ele, o planejamento urbano da época prescindia de consciência e ação sobre fatores além

⁵⁷ Publicado originalmente em Paris em 1970

dos bens de consumo ou da infraestrutura do espaço da cidade (LEFEBVRE, 2008). Como alternativa o autor sustenta a necessidade de um pensamento holístico sobre a cidade, no qual

essas diferenças mentais e sociais, espaciais e temporais, destacadas da natureza, são retomadas num plano mais elevado: o de um pensamento que considera todos os elementos. O pensamento urbanístico (não estamos dizendo: o *urbanismo*), isto é, a reflexão acerca da sociedade urbana, reúne os dados estabelecidos e separados pela história (LEFEBVRE, 2008, p. 42, grifos do autor).

Lefebvre defende também um pensamento que não só borre as fronteiras das especializações como também reverta a “separação entre *Physis* e *Logos*, a teoria e a prática e, da prática, as separações entre a *praxis* (ação entre os grupos humanos), *poésis* (criação de obras) e *tecné* (atividade armada com técnicas e orientada para os produtos)” (2015, p. 36). A respeito disso, Shields traça um importante paralelo entre a ideia de *urbano* e o de *pensamento urbanístico*, evidenciando não só a interconexão entre as duas coisas mas a sua importância para a produção intelectual nos temas que se referem à cidade. Ele coloca que

reconhecer o urbano como o aspecto virtual da cidade desvela o intangível para a análise das Ciências Sociais. Isso não é apenas uma questão de abstração mas sim de ruptura com a dualidade que opõe materialismo e idealismo. [...] Entender o urbano como o aspecto virtual da cidade concreta nos permite uma análise crítica do trabalho com o material e nos encoraja a teorizar melhor sobre os indomáveis mas cruciais aspectos da cidade, como as ideias de comunidade e as relações entre públicos, esfera pública e espaços públicos (2014, p. 54, tradução nossa).

As colocações acima reforçam a importância de um entendimento ampliado dos elementos que compõe a cidade e da importância da produção intelectual e artística que se desenvolva baseada nessa visão da cidade como uma trama mais complexa do que apenas a sua morfologia. Como uma espécie de “ciência social nômade” (CANCLINI, 2015, p. 19)⁵⁸, a arte pode atuar como um veículo que atravessa - e com isso conecta - as outras disciplinas do saber e do fazer urbanos.

Dando prosseguimento às propostas de revisão dos pressupostos modernos, num âmbito local e atual, destaco o projeto *Escavar o futuro*, realizado em Belo Horizonte em 2014 e que é um exemplo interessante desse tipo de crítica no cenário contemporâneo brasileiro. *Escavar o futuro* –

⁵⁸ Assim como Lefebvre, Néstor García Canclini critica o pensamento categorizado. A respeito, em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2015) o autor afirma que são necessárias “ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos [do conhecimento]. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente” (CANCLINI, 2015, p.19). Canclini afirma ainda que essa sistemática de estudo nômade pode nos ajudar a melhor compreender as relações entre tradição e modernidade das culturas latino-americanas, desmontando a ideia de que essa última seria unicamente uma força alheia e dominadora, que operaria por substituição do tradicional e do típico (CANCLINI, 2015).

cujos títulos foram tomados de empréstimo de Frederico Morais⁵⁹ – foi um projeto promovido pela Fundação Clóvis Salgado e curado por Felipe Scovino e Renata Marquez. Entre outros o projeto foi composto de uma exposição e de uma publicação, onde está contida, além de resultados da mostra, um conjunto de ensaios críticos. No texto de abertura, Scovino e Marquez comentam a respeito do objetivo último do projeto:

[Propor] uma reflexão atualizada sobre a produção artística dos anos 1960 e 1970, momento histórico no qual o espaço é entendido como matéria prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço. Se em 1970 a escultura transformou-se em *objeto* e *participação*, a presente exposição assume o desafio de investigar a atualização para *objeto* e para *participação* no contexto da ação atual no ambiente, tentando trilhar caminhos para possíveis respostas culturais às seguintes perguntas: como podemos entender criticamente as dinâmicas espaciais frente ao paradigma moderno, suas territorializações perversas por um lado e seus poderes fabulosos por outro? Em contexto distinto da ditadura militar, podemos ainda falar de *guerrilha artística*, como diria Frederico Morais? Quais são os atributos estéticos da percepção e da ação nos lugares de dissenso? (SCOVINO; MARQUEZ, 2014, p. 10).

Entre os impactos dos processos de modernização realizado no Brasil, os autores comentam um ponto que em especial interessa à discussão aqui proposta: “o modelo de modernidade importado, com sua ideologia globalizante e com o *prejuízo da noção de público*, nos faz perguntar como ficam a promessa, a falência de tal promessa e as insurgências, reinvenções e propostas emancipatórias” (SCOVINO; MARQUEZ, 2014, p. 11. Grifos meus).

Retomando os argumentos de Salzstein nessa seção e de Naves nas anteriores – que solicitam uma maior vocação abstrata na arte brasileira como símbolo de sua afirmação “pública” –, sabendo-se das revisões desses pressupostos em âmbito internacional e local, do nosso lastro histórico repleto de contradições, de nossa realidade urbana até hoje muito distante da idealizada pelos modernos e de nossa formação cultural que é causa e consequência de tantas ambiguidades, cabe questionar: até que ponto condiz com a nossa realidade almejarmos a afirmação de uma esfera pública idônea e abstrata? Nesse sentido, no lugar de seguirmos lamentando a implementação falha de modelos incompatíveis, talvez possamos olhar para o nosso contexto com “vontade construtiva”, buscando estratégias de criação de uma noção de “público” adequada aos nossos termos. Em última análise, a crítica distanciada e negativa, bem como a crônica tendência à “importação”

⁵⁹ O termo foi extraído da frase “1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro”, encontrada na série *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte - Apropriações: Homenagens e equações*. A série, composta por fotografias acompanhadas de dizeres – foi realizada originalmente por Frederico Morais por ocasião da icônica manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida no Parque Municipal de Belo Horizonte em abril de 1970 simultaneamente à exposição *Objeto e Participação*, essa realizada no Palácio das Artes. Ambas foram curadoria de Frederico Morais. No formato de cartões-postais, o conjunto de “lições” atualmente acompanha o catálogo da exposição *Neovanguardas*, realizada pelo Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, em 2008.

sem observação das reais condições do nosso contexto é o que sustenta essa espécie de “dialética rarefeita entre o não ser e o outro” – para utilizar a expressão cunhada por Paulo Emílio Sales Gomes a propósito da trajetória do cinema em nossos países⁶⁰ –, situação essa sim que nos impõe um permanente “halo de solidão”.

Vista da escultura *Sem título* (1993-2001), de Carlos Fajardo. 13 mil tijolos de barro cozido. Dimensões 340 x 280 x 280 cm. Vista da obra, instalada na cidade de Laguna – SC.
Fonte: catálogo *Fronteiras* (2005).

⁶⁰ A frase original pode ser encontrada em *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento*: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de uma cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o outro” (GOMES, 1996, p. 90).

03

viver o precário

Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele “desconcerto” que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício - contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for - combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar.

As ideias fora do lugar

Roberto Schwartz . Ao vencedor as batatas
2000 . p. 21 . Aspas do autor

Curto-circuito

Consagrado na tradição artística, o labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, *aponta para um centro*, para uma ordem em que o contraditório e o dispar operam (FAVARETTO, 1992, p. 68. Grifo meu).

“Forma absolutamente adequada à vocação profunda do trabalho de H.O.” (RAMOS, 2011, p. 3), o labirinto acompanharia toda a trajetória de Oiticica⁶¹. O apontamento de Favaretto sobre a ideia de labirinto como forma que “aponta para um centro” (1992, p. 68) em certa medida converge com a ideia de “um interior excessivamente reiterado” (RAMOS, 2011, p. 2) identificados na produção de Oiticica por Rodrigo Naves e Nuno Ramos. Relembrando as palavras deste último, “sempre que ergue uma dobra a mais, sempre cai para dentro de si, adiando assim indefinidamente sua fronteira exterior” (RAMOS, 2011, p. 2).

Em oposição à ideia de labirinto como espaço da interioridade, Ramos (2011) apresenta uma leitura de *Os dois reis e os dois labirintos*, conto em que Jorge Luis Borges (2008)⁶² exalta o deserto como o maior dos labirintos. O escritor argentino demonstra que, embora no deserto não haja “escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos” (BORGES, 2008, p. 76), sua vastidão infinita pode ser tão inescapável quanto o mais complexo dos labirintos projetados pelo homem. O deserto seria o labirinto da pura exterioridade, onde as “dunas são sempre iguais, o céu é sempre o mesmo, o sol irradia o seu calor constante” (RAMOS, 2011, p. 3).

A partir da análise do conto de Borges (2008), Ramos (2011) traça comparativos entre a produção de Oiticica e de artistas norte-americanos contemporâneos ao brasileiro. Segundo Ramos,

é curioso que a arte norte-americana contemporânea a H.O. tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no canyon ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado (RAMOS, 2011, p. 3).

⁶¹ Forma anunciada espacialmente nos *Núcleos*, surgiria de forma explícita pela primeira vez no projeto *Cães de Caça* (1961), projeto não executado do artista.

⁶² Texto integrante de *O Aleph*, coletânea de contos de Borges publicada pela primeira vez em 1949 na Argentina e editada no Brasil atualmente pela Companhia das Letras.

Acima: *Double Negative* (1969-70), de Michael Heizer. Intervenção realizada em Moapa Valley, Nevada, EUA.
 Abaixo: *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson. Intervenção realizada em Great Salt Lake, Utah, EUA.

Buscando traçar um comparativo direto com os trabalhos de Oiticica, Ramos aborda a produção do artista Bruce Nauman, cuja poética estaria ancorada nesse “labirinto do fora” (RAMOS, 2011, p. 3) observada na produção artística norte-americana. A produção de Nauman inclui uma gama variada de mídias: escultura, fotografia, letreiros em neon, vídeos, desenhos, performance e instalações. Seria nessa última categoria que Ramos encontraria paralelos com a produção ambiental de Oiticica, dada a condição igualmente imersiva das instalações de Nauman. Ramos (2011) diria que ambos os artistas tomariam o corpo como centro de estímulo e resposta. No entanto, Nauman trataria “o *eu* como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios” (RAMOS, 2011, p. 3).

De fato, a experiência oferecida pelos trabalhos imersivos do artista norte-americano é desconcertante. Exemplo disso é a obra *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)*, montada pela primeira vez em 1970 e atualmente em exibição no DIA: Beacon, espaço cultural dedicado à exibição de arte contemporânea localizado nos arredores de Nova York. A instalação é composta por três corredores brancos, longos e estreitos onde, ao fundo, estão posicionados monitores de vigilância. Ao encontrar a instalação, o público, habituado às recorrentes proibições de interação com as obras nos museus, se depara com a dúvida se seria ou não permitido o ingresso naqueles espaços tão estreitos. Vencido esse primeiro impasse, ao penetrar nos claustrofóbicos espaços o visitante percebe que sua movimentação interfere nas imagens exibidas nos monitores. Nesse momento a sensação de estranhamento é retomada com intensidade, uma vez que a imagem não necessariamente corresponde à direção do movimento realizado. Imagens refletidas, giradas, captadas de um ponto desconhecido – a posição das câmeras não é clara – fazem com que o participante da obra faça uma série de movimentos banais e repetitivos com seu corpo, na tentativa de compreender a lógica da captação do vídeo – situação perturbadora que remete à sensação nomeada por Ramos de sermos um “eu autômato paralisado por estímulos contraditórios” (2011, p. 3).

Outro exemplo é a instalação *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), também montada no DIA:Beacon. A obra é formada por um conjunto de sete grandes telas de projeção que ocupam praticamente toda a altura do pavimento, dispostas de modo a formar um amplo ambiente fechado de planta retangular. Nas telas são projetados registros noturnos do estúdio de Nauman, captados pelo próprio artista. Os vídeos mostram, entre outras situações, os movimentos de seu gato, de insetos e de uma infestação de ratos que assolava o espaço, além de resíduos gerados pelo próprio Nauman em sua rotina de trabalho. As imagens – cujo tom cinza-esverdeado pálido dá a entender que a filmagem foi feita com uma câmera infravermelho – são acompanhadas de trilha sonora feita com a amplificação dos sons gerados no ambiente – a movimentação do gato, dos ratos e dos insetos, bem como estalidos do espaço. As imagens fragmentárias, desfocadas e

repetitivas, que mostram, sob luz soturna, um ambiente sujo, com móveis quebrados e animais indesejados, fazem o visitante sentir que está passando uma madrugada solitária em um laboratório de testes de medicamentos em animais que teria sido recém-bombardeado. Em um preciso comparativo entre as obras de Oiticica e Nauman, Ramos afirma que “se vamos adormecer no interior dos trabalhos de H.O. para de lá descobrir um mundo novo, em Nauman entramos acordados num pesadelo onde o mundo já está, aguardando por nós em seu circuito de maldades sutis” (RAMOS, 2011, p. 3)⁶³.

Corridor Installation (Nick Wilder Installation), (1970-2001), de Bruce Nauman. Vista da instalação.
Fonte: site DIA Arts Center

⁶³ Os aspectos apontados a respeito das obras de Bruce Nauman instaladas no DIA:Beacon baseiam-se em vivência pessoal da autora desta pesquisa.

Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage), (2001), de Bruce Nauman. Vista da instalação
Fonte: site DIA Arts Center

Tropicália (PN2 e PN3) (1970), de Hélio Oiticica. Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Vista da instalação.
Foto Cesar Oiticica Filho (Projeto Hélio Oiticica)

Em *Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil* (2017), Guilherme Wisnik também compara obras de artistas brasileiros e norte-americanos. Nesse caso, o cotejamento é

entre a produção dos neoconcretistas e do minimalismo – este último tendo entre os expoentes os artistas Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin e Robert Morris. Segundo o autor,

em ambos os casos, instalações ambientais egressas da pintura, e não da escultura, vieram a colocar em causa a relação entre os trabalhos – definidos como “não-objetos” e como “objetos específicos”⁶⁴, respectivamente – e o espaço envoltório, em processos nos quais a idealidade da forma passou a ser tensionada pela contingência da percepção. Assim, tanto lá quanto cá o observador se tornou central para a significação dos trabalhos (WISNIK, 2017, p. 96. Aspas do autor).

Sob a perspectiva da historiografia norte-americana, a vertente artística minimalista seria um marco na retomada da relação entre lugar e obra. A respeito da produção moderna anterior aos minimalistas, em *A escultura no campo ampliado* (1984), Rosalind Krauss aborda essa “condição negativa” que as esculturas teriam em relação ao seu contexto. Segundo a autora, tal autonomia consistia na “ausência do local fixo ou abrigo, perda absoluta de lugar e de referência simbólica em relação ao mesmo, tornando-se extremamente autorreferencial” (KRAUSS, 1984, p.132). Entre as estratégias de retomada entre lugar e obra empregadas pelos minimalistas, destaca-se a utilização de insusos industriais (em referência ao estabelecimento de um diálogo com a produção material do cotidiano), sua literalidade na ordenação desses materiais (buscando desvincular das obras qualquer critério idealista ou subjetivo) e as relações estabelecidas não apenas entre as obras e o espaço onde se inseriam, como também com o corpo do espectador. A respeito, Rodrigo Naves comenta que

a realização de obras que se limitavam a simples ordenações – ‘uma coisa depois da outra’, na célebre definição de Donald Judd – fazia que o seu interesse deixasse de residir em complexas e inovadoras relações internas – fossem elas de cor, de fatura, de linhas etc. –, como teria sido estabelecido pela tradição, do Renascimento até o expressionismo abstrato. Assim, a percepção, na tentativa de apreender e encontrar o significado do trabalho de arte, se deslocava do objeto propriamente dito para os acontecimentos que se davam entre observador e coisa observada. Como na vida – mas tentando reverter o caráter mecânico dos atos cotidianos, reforçado pelo hábito –, as obras de arte conduziriam a práticas corporais que, elas sim, determinariam o ‘conteúdo’ dos objetos com que nos relacionaríamos. Diante de uma série de caixas de Donald Judd dispostas verticalmente, a percepção e as próprias coisas vistas se determinariam por relações práticas, que iriam desde a iluminação do espaço à altura do observador (NAVES, 2002, p. 11. Aspas do autor).

Em resumo, no caso dos norte-americanos, a relação entre obra, espaço e percepção do observador se daria a partir da afirmação da exterioridade dos trabalhos, chegando ao limite da recusa de qualquer significação subjetiva. Em *Caminhos da escultura moderna* (1998), Rosalind Krauss

⁶⁴ Os trechos entre aspas indicados pelo autor fazem alusão aos textos *Teoria do não-objeto* (1959), de Ferreira Gullar e *Objetos Específicos* (1965), de Donald Judd, considerados marcos teóricos para o neoconcretismo e o minimalismo, respectivamente.

comenta acerca dos objetivos dessa radicalização. Para Krauss, a ambição dos minimalistas seria a de “relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural” (KRAUSS, 1998, p. 323). Assim, a “vacuidade niilista” (WISNIK, 2017, p. 96) do minimalismo estaria em busca de uma separação radical entre as esferas privada e a pública dos trabalhos de arte. Nas palavras de Wisnik, os artistas propunham

o deslocamento do lugar de significação do trabalho artístico de uma esfera privada e singular (a subjetividade do criador) para um âmbito público, no qual o sentido se completa na interação com o espectador, isto é, na relação perceptiva de escala entre a peça, o espaço circundante e o corpo de quem a observa (2017, p. 96).

Transpondo a questão para o cenário brasileiro e, mais especificamente, à obra de Oiticica, Wisnik (2017) busca similaridades. No caso de Oiticica,

sua ideia era de que módulos ambientais constituídos pela alternância entre elementos fixos e móveis (manipuláveis e transformáveis) contribuiriam para desprogramar os sujeitos que deles se apropriassem, potencializando-lhes o sentido de um viver não-programado (WISNIK, 2017, p. 97).

Wisnik cita como exemplo o programa *Parangolé*, que através da experiência da temporalidade e da noção de abrigo – “em uma fusão de cor, estrutura, dança, palavra e fotografia” (2017, p. 97) –, conduziria à “ideia de livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade” (2017, p. 97). Nesse ponto haveria uma diferença fundamental entre o proposto por Oiticica em relação aos critérios do minimalismo. Ao incluir o aspecto da “subjetividade corporal” mencionado por Wisnik (2017, p. 97), a proposta de Oiticica para a participação do público seria pautada por critérios menos objetivos do que o caso dos norte-americanos. Ao contrário da ausência de significação psicológica inerente à produção do minimalismo, a experiência “desprogramadora” proposta por Oiticica teria um ímpeto de sensibilização do sujeito – um retorno à “fantasia profunda, ao sonho” (OITICICA, 1986, p. 121)⁶⁵. Dessa forma, Oiticica criaria “obras abertas que só se definem na contingência de relações interpessoais, e portanto não de forma unidirecional e assertiva, mas apenas no frágil horizonte do provável” (WISNIK, 2017, p. 97), estratégia de certa forma oposta à busca norte-americana pela afirmação de um espaço cultural plenamente isento de interferências psicológicas da ordem do indivíduo. Em resumo, Oiticica ofereceria um espaço

⁶⁵ Trecho retirado do texto *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*, escrito por Oiticica em Londres, sem data indicada. O texto integra a coletânea de textos do artista intitulada *Aspiro ao grande labirinto* (1986), organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão e publicada pela editora Rocco em 1986.

cultural público “contaminado” pela subjetividade da esfera privada e individual, e que em grande medida se alinha à nossa formação cultural hibridizada.

Em seu artigo, Wisnik (2017) indica dois trabalhos de Oiticica em que essa operação de subjetivação do espaço público se observaria de forma clara. A primeira delas é a instalação *Éden*, parte do projeto *Whitechappel Experience*, realizado na Whitechappel Gallery, em Londres, no ano de 1969. A essa altura Oiticica se encontrava em um ponto bastante avançado de sua busca por romper com a arte contemplativa, ao incluir o corpo do participante de forma cada vez mais ativa na experiência da obra (WISNIK, 2017).

Em *Éden*, Oiticica apresentaria um conjunto de tendas, camas e penetráveis conectados por caminhos sinuosos de areia e pedra. Com essa estruturação ambiental, o artista buscaria “refundar” (WISNIK, 2017, p. 103) o espaço da galeria como um “recintoparticipação” (OITICICA 1986, p. 168), promovendo, nas palavras de Oiticica, a “criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (1986, p. 168). Segundo Wisnik, “essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até ‘habitadas’ pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte” (WISNIK, 2017, p. 103. Aspas do autor).

Ali, as camas-bólide e os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo” (WISNIK, 2017, p. 103. Aspas do autor).

Com isso, o artista buscaria criar um espaço “onde a alegria de se deixar absorver no seu ‘calor infantil’ proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do ‘frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais’” (WISNIK, 2017, p. 103. Aspas do autor).

Visitantes na obra *Éden* (1967), de Hélio Oiticica.
Fonte: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (2007)

Outro exemplo de “contaminação subjetiva” do espaço museológico produzida por Oiticica e apontado por Wisnik é a participação do artista brasileiro na exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970. É quando Oiticica apresenta seus *Ninhos* – um desdobramento do experimento das *Camas-bólide* –, instalação que se assemelha a um grande beliche, feito em estrutura de madeira e fechamento em tecido, formando nove núcleos. Os casulos acolchoados e fechados por tecido ofereciam aos visitantes um espaço privado para repouso e outras atividades íntimas dentro da galeria do museu, oferecendo uma espécie de “solipsismo cheio onde o mundo entra apenas para nos deixar em paz”, na visão de Nuno Ramos (2011, p. 7) já apontada anteriormente.

Ninhos (1970), de Hélio Oiticica. Madeira, tecido, espuma. Vista da instalação.
Fonte: *A invenção de Hélio Oiticica* (1992)

Entre os participantes dessa exposição estaria também o arquiteto e artista Vito Acconci, que apresentaria a obra *Service Area*. Em *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*, Lisette Lagnado⁶⁶ (2003) indica a afinidade conceitual entre os trabalhos de Acconci e Oiticica exibidos na mostra:

em ambos os casos, trata-se de apropriar-se do espaço público e usá-lo para fins pessoais. Oiticica aborda o museu como extensão do ambiente privado (“lugares para ficar” etc.) enquanto Acconci parece dizer a mesma coisa, convertendo o espaço expositivo para interesses próprios (LAGNADO, 2003, p. 98. Aspas da autora).

O trabalho de Acconci consistia em atribuir ao espaço expositivo um caráter utilitário. Durante o período da exposição, o artista redirecionou as correspondências pessoais para o endereço do museu, como se tivesse alugado uma caixa postal. Acconci estaria, portanto, tratando a instituição não como espaço expositivo, mas como local que oferece serviços, o que de certa forma não deixa de ser a sua vocação. Nas palavras do próprio artista, “visto que me foi concedido um espaço na exposição, [assumi que] eu poderia usar esse espaço para meus próprios interesses, torná-lo parte da minha vida normal” (ACCONCI apud LAGNADO, 2009, p. 98).

Assim como Oiticica, Acconci também já tinha experimentado esse “ir-e-vir entre o público e o privado” (LAGNADO, 2003, p. 98). Em 1969, um ano antes de sua participação em *Information*, o artista realizaria a performance *Following Piece*, promovida pela Architectural League of New York. A descrição do projeto – bem como a ação que o artista realizaria – é bastante objetiva:

Escolher uma pessoa, aleatoriamente, na rua, em qualquer local, a cada dia. Segui-la onde ela for, não importando o quão distante ou demorado seja o percurso. (A atividade se encerra quando a pessoa entrar em um local privado – sua casa, escritório, etc.).⁶⁷

Retomando as obras de Oiticica e Acconci em *Information*, apesar da afinidade em relação à transposição da esfera “privada” dos interesses pessoais para o interior “público” do museu, há também pontos que distanciam as obras. Ao passo que Oiticica propõe uma experiência participativa de caráter lúdico, Acconci propõe uma operação de caráter utilitário – o redirecionamento de sua correspondência. Com isso, ao contrário do brasileiro, que propõe um espaço de intimidade,

⁶⁶ O nome de registro da autora é Zizette Lagnado Dwek. No entanto, por ser mais conhecida como Lisette Lagnado, optou-se por utilizar este nome nas citações realizadas ao longo do texto. De todo modo, nas referências bibliográficas dessa pesquisa, sua tese *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental* (2003) está associada ao seu nome de registro, visto que é através dele que se pode localizar sua publicação no Sistema Integrado de Bibliotecas da USP.

⁶⁷ A descrição do projeto foi obtida no site do artista (tradução minha). A performance ocorreu de 3 a 25 de outubro de 1969.

repouso e afetividade, o embaralhamento das esferas pública e privada proposto por Acconci é, de certo modo, impessoal. Em *Service Area*, a operação realizada é mecânica e objetiva – redirecionar correspondências –, sem contato humano nem questões psicológicas envolvidas. Mesmo as ações empreendidas em *Following Piece* (1969) – onde o artista segue pessoas na rua – ocorrem de modo distanciado, devido ao caráter de extrema objetividade expresso na descrição do projeto, bem como ao fato de que não há interação verbal ou física no momento da ação. No limite, as obras de Acconci também fazem lembrar a experiência do “eu autômato” que Ramos (2011) atribui às obras de Bruce Nauman.

Following Piece (1969), de Vito Acconci.
Registros da ação realizados com impressões em gelatina de prata, caneta e mapa sobre cartão.
Dimensões: 76 x 102 cm.
Fonte: site do artista.

Cabe ainda apontar um último exemplo relacionado à questão da afirmação da exterioridade na produção norte-americana. Trata-se da obra *Pomona College Project* (1970), de Michael Asher, realizada no Pomona College Museum of Art, em Claremont, na Califórnia. O trabalho consistiu em uma intervenção arquitetônica. O artista propôs a construção de painéis que bloquearam a circulação direta entre as áreas administrativa e expositiva da instituição, bem como a retirada completa da porta de acesso da rua ao espaço principal. Por quase um mês⁶⁸, a galeria de exposições esteve permanentemente aberta, ocasionando com isso a “invasão” do espaço pela luz natural, ar e ruídos vindos da rua, além de possibilitar a entrada de qualquer pessoa, a qualquer hora do dia ou da noite.

A operação espacial realizada pelo artista retirou – simbólica e fisicamente – o espaço expositivo do domínio institucional, incorporando-a ao espaço da cidade. Com isso o artista gerou um “curto-circuito” que encontra ecos nas propostas de Oiticica. No entanto, assim como no caso de Acconci, sua “fricção” entre o público e o privado foi ausente de qualquer critério de subjetivo – embora, por certo, tenha havido uma série de negociações interpessoais entre o artista e a equipe da instituição para que a obra acontecesse. Asher realizou uma operação estritamente espacial – que não necessariamente requer ações por parte do público – e que inclusive manteve a estética institucional do “cubo branco”, espaço expositivo *tabula rasa* por excelência⁶⁹. Assim, no lugar das operações subjetivas realizadas por Oiticica – nas quais o artista preenche a galeria com materiais, objetos e ações da vida cotidiana –, Asher transpõe abstratamente o espaço da rua – um volume neutro e vazio – reforçando o caráter de constante reiteração da exterioridade presente na produção norte-americana.

⁶⁸ A instalação ocorreu de 13 de fevereiro a 8 de março de 1970. As informações gerais da obra foram obtidas no livro *Art Since 1900*, de Hal Foster, Rosalind Krauss et al, capítulo *Site-specificity* (2012, p. 616-617).

⁶⁹ Em *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (2002) Brian O'Doherty apresenta uma abordagem detalhada da questão.

Pomona College Project (1970), de Michael Asher. Vista da instalação.
Fonte: *Art Since 1900* (2016)

Encerrados os cotejamentos entre as produções artísticas norte-americana e brasileira, cabe apontar que não houve a intenção de atribuir qualquer juízo de valor a esse comparativo, sobretudo no sentido de indicar que a produção brasileira seria algo como uma “cópia suja” da produção norte-americana. Nesse sentido, cabe inclusive apontar a situação de vanguarda da arte brasileira em relação à norte-americana, observada, entre outros, por autores como Sonia Salzstein e Guy Brett. Salzstein, por exemplo, aponta que artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape “atinaram, no início dos anos 1960, para a ideia – mais tarde tão cara ao minimalismo de que ‘o trabalho era, afinal, o lugar do trabalho’” (SALZSTEIN, 2005, p. 26. Aspas da autora). Salzstein cita exemplos da produção de Oiticica que atestam sua posição:

Como não ver a ideia de “instalação” anunciada *avant la lettre* nos *Bilaterais*, relevos de madeira multifacetados que Hélio Oiticica produziu em 1959, e que deveriam pender de uma grelha suspensa no teto, estabelecendo múltiplas relações entre si? Da mesma maneira, como não considerar instalações ou trabalhos ambientais os primeiros *Núcleos* e *Grandes Núcleos* que o artista construiu em 1960? (SALZSTEIN, 2005, p. 26. Grifos e aspas da autora)⁷⁰

Em *Hélio Oiticica: reverie and revolt* (1989), Guy Brett corrobora com a visão de Salzstein, apontando mais exemplos de antecipação da produção artística brasileira em relação à norte-americana, buscando com isso demonstrar a relevância de ambas linhagens. Segundo Brett,

como parte de uma evolução diferente, Oiticica fez seus Bólides, incorporando terra, carvão, conchas etc., quatro anos antes de serem exibidas as caixas “Non-site” de Robert Smithson, assim como Lygia Clark, em seus trabalhos com borrachas flexíveis que podiam ser pendurados ou suspensos em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris (1989, p. 112. Aspas do autor).

O próprio Vito Acconci, em depoimento registrado no filme *Heliophonia* (2002), declararia a influência do trabalho de Oiticica em sua carreira. A respeito, Guilherme Wisnik comenta:

Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão nº 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a “habitar” as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar, postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se podia, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas” (2017, p. 103. Aspas e grifos do autor).

⁷⁰ A “fundação” do minimalismo remonta à publicação do texto *Objetos específicos*, de Donald Judd, em 1965. Publicado no Brasil na coletânea *Escritos de artistas*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Contrim (2006).

Aqui, cabe trazer um apontamento de Roberto Schwarz. Em sua análise sobre a obra de Machado de Assis, Schwarz afirma que o “*resultado* histórico” é também “*origem* artística” (2000, p. 30. Grifos do autor). A colocação – originalmente referida ao campo da literatura⁷¹, transposta aqui às artes visuais – refere-se ao fato de que “ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” (SCHWARZ, 2000, p.31).

Relacionando a afirmação de Schwarz com as produções analisadas – Oitica, Bruce Nauman, Vito Acconci e Michael Asher – tanto o brasileiro quanto os norte-americanos respondem, sem dúvidas, aos seus contextos culturais. No caso dos norte-americanos, cabe trazer um comentário que Nuno Ramos realiza a propósito. O autor identificaria a exacerbação da exterioridade como uma bagagem cultural comum a outras manifestações artísticas (RAMOS, 2011). A respeito do caminho tomado pelos artistas que produziram a partir da década de 60,

esta situação de pura exterioridade conclui um movimento que se iniciou, talvez, paradoxalmente, com a Canção de Mim Mesmo de Whitman, irradiando dali para a arquitetura de F.L. Wright, firmando-se na pintura de Pollock, passando pelo primeiro Minimalismo e, a seu modo, pela Pop e realizando-se plenamente nos trabalhos de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer ou Walter de Maria (RAMOS, 2011, p. 3).

No caso da obra de Oitica, as “contaminações” promovidas pela sua produção remetem, sem dúvida, às dualidades da nossa formação cultural, o que indica o compromisso do artista com o nosso contexto. Nesse sentido, os caminhos apontados por Guilherme Wisnik (2017) – que indicam uma fricção entre o interior e exterior na obra do artista – se mostram solo mais frutífero para reflexão crítica do que a ideia de um movimento progressivo de interiorização, aspecto apontado por Nuno Ramos (2011) e, em especial, por Rodrigo Naves (1996; 2002) como a tônica da obra de Oitica. Em curto-circuito permanente, a borda dúbia da obra de Oitica expressa nossa própria condição: um constante embaçamento da fronteira entre o público e o privado.

⁷¹ Os comentários do autor referem-se à obra de Machado de Assis, que Schwarz analisa em *Ao vencedor aos batatas* (2000).

O enterro da esfera pública no Brasil

Dando sequência à análise da produção de Hélio Oiticica, agora em relação mais direta com questões urbanas, o ano de 1978 marca o retorno do artista ao Brasil, depois de viver por oito anos na cidade de Nova York. Neste breve período em que produziria novamente em solo brasileiro – visto que viria a falecer precocemente em 1980 –, o Oiticica empreende ações de deriva e arqueologia urbanas no Rio de Janeiro. Segundo Guilherme Wisnik, o artista atuaria nas

dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, tais como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI (2017, p. 99).

Nessas incursões urbanas, Oiticica estaria retomando o sentido de “estar pisando outra vez a terra”⁷², disparada pelo encontro existencial de Hélio com a favela” (WISNIK, 2017, p. 99). Em *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas no obra de Hélio Oiticica*, Paola Berenstein Jacques (2003) comenta que ao retornar ao Brasil,

Oiticica perseguiu ainda mais assiduamente o processo de desmitificação de tudo o que antes havia mitificado: as manifestações populares, o samba e o carnaval e, sobretudo, o espaço urbano – a cidade do Rio e, evidentemente, o morro da Mangueira (JACQUES, 2003, p. 127).

Os apontamentos desses autores se baseiam em declarações do artista sobre o período em questão. Em entrevista a Ivan Cardoso (1985, realizada originalmente em 1979)⁷³, Oiticica analisa o processo de simultânea retomada e desmitificação da relação com os espaços de sua cidade natal:

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de *Delírio Ambulatório*. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito. Na realidade da minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado. Antes nos anos 1960 foi a construção da mitificação da rua, mitificação da dança, da Mangueira, agora é um processo de desmitificação,

⁷² A expressão “estar novamente pisando a terra” é empregada pelo artista para descrever a instalação *Tropicália*, que realiza na exposição Nova Objetividade brasileira, no MAM-RJ, em 1967. Nas palavras do artista, extraídas do texto *Esquema geral da Nova Objetividade – perguntas e respostas para Mario Barata. (Fragmentos)* (1986. Publicado originalmente em 15 de maio de 1967): “o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo ‘pisando a terra’. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar; sair; dobrar ‘pelas quebradas’ da Tropicália lembra muito as caminhadas pelo morro (lembro-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus, Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: ‘Tenho a sensação de que estou pisando outra vez a terra’. Esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguiria formular apesar de sentir e que, concluí, seria fundamental para os que desejarem um ‘descondicionamento’ social)” (OITICICA, 1986, p. 99. Aspas do autor).

⁷³ Entrevista publicada no jornal Folha de São Paulo em 16/11/1985, sob o título *A arte penetrável de Hélio Oiticica*.

junto com a mitificação, uma coisa já vem junto com outra: então eu pego assim pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metrô... Quando eu apanhei esses pedaços de asfalto, eu me lembrei que CAETANO uma vez fez uma música, que disse até que pensou em mim, que falava o negócio da “escola de samba primeira de Mangueira passa em ruas largas, passa por baixo da Presidente Vargas”. Aí eu pensei assim: esses pedaços de asfalto... soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa... agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e na realidade a estação primeira de Mangueira vai passar por baixo da Presidente Vargas... uma coisa que era virtual quando CAETANO fez a música, de repente se transformou em um delírio concreto... o delírio ambulatório é um delírio concreto (OITICICA apud CARDOSO, 1985. Aspas e grifos do autor).

Um dos “pedaços de asfalto” a que se refere Oiticica viria a ser o trabalho *Manhattan Brutalista* (1978). Nas expedições urbanas em que se deparou com entulhos das obras de construção do metrô sob a avenida Presidente Vargas, o artista encontrou e se apropriou de um fragmento com a forma da ilha de Manhattan e o integrou à instalação *Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi*, que realizaria posteriormente no banheiro de seu apartamento (JACQUES, 2003). A respeito do gesto de apropriação de Oiticica, Wisnik destaca a opção de evitar qualquer tipo de abstração em favor de uma plena materialidade:

A arbitrariedade da associação formal entre o pedaço de asfalto carioca e o contorno de Manhattan ampara uma reflexão sobre arqueologia urbana, investindo esse dejetos arrancado do subsolo – a cota da antiga avenida onde passavam os desfiles das primeiras escolas de samba do Rio, junto à praça Onze e à casa da Tia Ciata – de um significado metafórico sobre a arte errática do deambular, por oposição à “internação do museu” e à “fixidez do mapa”⁷⁴ (WISNIK, 2017, p. 101. Aspas do autor).

Assim, as atividades do artista nas ruas do Rio de Janeiro intensificariam seu método de “apropriação do real, sua súbita e arbitrária inclusão no sistema” – para usar os termos empregados por Nuno Ramos ao descrever as operações de Oiticica na produção de seus bólides (2011, p. 4).

Wisnik (2017) estabelece ainda um paralelo entre *Manhattan Brutalista* e os dizeres “Sob o calçamento, a praia” (“Sous les pavés, la plage”, no original em francês), presentes em pichações realizadas em maio de 1968, em Paris, na eclosão das revoltas estudantis e greves operárias que tiveram seu epicentro na capital francesa e se espalharam por várias cidades europeias⁷⁵. A expressão remonta ao dado de que os manifestantes, ao arrancarem os paralelepípedos das ruas de Paris para utilizarem como ferramenta de ataque à força policial, teriam reencontrado o solo original do

⁷⁴ Os trechos entre aspas referem-se à obra de Roberth Smithson que o autor coteja com a de Oiticica em seu texto.

⁷⁵ Para um panorama histórico deste momento, ver *A era dos extremos: o breve século XX / 1914-1991* (1994), de Eric Hobsbawm, capítulo 9 - *Os anos dourados* e 14 - *As décadas de crise*. Para apontamentos específicos sobre o contexto parisiense, ver capítulo *Uma visão de Lefebvre* do livro *Cidades Rebeldes* (2014) de David Harvey.

terreno. Assim, a frase daria a entender metaforicamente que “por debaixo da opressão da civilização moderna, do mundo urbano-industrial, pulsa a liberdade original, o princípio do prazer, que ameaça reaparecer a todo momento como uma revelação epifânica desrecalcada” (WISNIK, 2017, p. 99). Para Wisnik (2017), ao “arrancar” um pedaço de asfalto, Oiticica estaria, portanto, revelando a real composição daquele lugar, a um só tempo formado pelo passado imperial e pela presença popular implicada nos desfiles de Carnaval. Assim, a ligação que o autor estabelece entre os dizeres franceses e a obra de Oiticica seria a do impulso de libertação, de retorno à essência, de encontro com uma espécie de verdade fundamental contida em ambas expressões poéticas.

Hélio Oiticica buscando peças de asfalto na Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro (1978).
Foto: Andreas Valentin

Manifestante nas ruas de Paris (1968)
Autoria desconhecida

Wisnik (2017) relembra que a semente do olhar de Oiticica para os espaços marginais da cidade também estaria no contato do artista com a realidade da favela, esse “espaço de descompressão brotando a contrapelo da cidade e vivificado por rituais comunitários de vida” (SALZSTEIN, 2005, p. 23). Da vivência na favela, Oiticica extrairia não apenas interesse pelas “construções improvisadas e espontâneas” (WISNIK, 2017, p. 99) como também pela “arte das ruas, das coisas inacabadas” (OITICICA, 1986, p. 107), expressões que consideraria “mais vitais do que aquelas encontradas na arte e na arquitetura eruditas e oficiais” (WISNIK, 2017, p. 99).

A respeito do interesse de Oiticica pela “arte das ruas”, cabe mencionar a origem do uso do termo “parangolé” para nomear o seu programa de indumentárias. Segundo o artista, em entrevista a Jorge Guinle Filho:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já

havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é ...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse: É essa a palavra (OITICICA apud GUINLE FILHO, 1980. Aspas do autor).

Wisnik utiliza como exemplo dessa “linha abertamente marginal” (WISNIK, 2017, p. 99. Aspas do autor) a preferência de Oiticica por terrenos baldios da cidade do Rio de Janeiro, os quais, para o artista, seriam os espaços ideais para a exibição de obras de arte pública, em oposição aos parques e jardins públicos “oficiais”, como o Aterro da Glória⁷⁶. Nas palavras de Oiticica,

[as obras que não necessitem de abrigo] devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcotes tipo o Aterro da Glória no Rio) – a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (1986, p.79).

Wisnik (2017) indica a obra *B38 Bólide-lata 1* (1966) como a materialização concreta da proposta de Oiticica de ocupar espaços residuais da cidade. A obra consistia em latas velhas de tinta com fogo ateadado em seu interior, espalhadas à noite em locais ermos da cidade. Na descrição do artista, extraída do texto *Programa ambiental*⁷⁷,

é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma “apropriação geral”: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno (OITICICA, 1986, p. 80. Aspas do autor).

⁷⁶ Também conhecido por Parque do Flamengo – grande área pública localizada na orla do Rio de Janeiro, projetada por Burle Marx e inaugurada em 1965.

⁷⁷ Texto publicado originalmente em julho de 1966. Integra a coletânea *Aspiro ao grande labirinto* (1986).

B38 Bólido-lata 1 APROPRIAÇÃO 2 “consumitive” (1968), de Hélio Oiticica.
Lata com estopa embebida em óleo.
Foto: Cesar Oiticica Filho (Projeto Hélio Oiticica)

Além do *Bólido-lata*, Wisnik (2017) indica outro exemplo da exaltação de Oiticica aos espaços marginais da cidade. Trata-se do trabalho *Devolver a terra à terra* (1979). A ação, integrante do acontecimento poético-urbano *Caju-Klemania*, consistiu em retirar de um terreno no bairro do Jacarepaguá uma quantidade de terra preta – equivalente a um quadrado de aproximadamente 80 centímetros de lado por 15 centímetros de altura – e assentá-la diretamente no solo de um aterro sanitário localizado no bairro do Caju. Em *O mapa do programa ambiental*, Lisette Lagnado (2003) indica uma das finalidades simbólicas do trabalho: ao pegar a terra de um lugar (Jacarepaguá) e transportá-la para outro (o aterro de lixo do Caju) “caberia ao participante, valorizado enquanto ‘artista trágico’, reconhecer-se como herói e agir; e, ao agir, ambular de uma zona para outra para vivenciar uma situação infinitamente mais dinâmica do que o ‘pisar a terra’ de Tropicália” (LAGNADO, 2003, p. 186. Aspas da autora)⁷⁸.

Devolver terra à terra (1979), de Hélio Oiticica. Registro da ação.
Foto: Andreas Valentin

⁷⁸ A autora indica que, embora a obra tenha sido realizada apenas uma vez e pelo próprio artista, o objetivo de Oiticica era a replicação da ação por outras pessoas (LAGNADO, 2003).

Wisnik, por sua vez, à parte do gesto de deambulação na cidade e de uma intensificação do gesto de retorno à essência evocado pelo contato com a terra, identifica um teor trágico nesta ação. Segundo o autor,

haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto? (WISNIK, 2017, p. 102).

Com o uso da expressão “enterro simbólico da esfera pública no Brasil” (2017, p. 102), Wisnik não apenas se refere à resistência, por parte de Oiticica, em aderir à uma “dimensão mais edificante do espaço público” (2017, p. 104), como também amplia a questão. Para o autor, o interesse de Oiticica pelos espaços marginais não estaria apenas ligado à sua vivência nas favelas, mas também relacionado a questões conjunturais daquele momento histórico, em que seria inevitável a associação “entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar” (WISNIK, 2017, p. 104). Nesse ponto cabe lembrar que, na mão contrária do impulso civilizatório que vinha sendo vivido no país nas décadas anteriores⁷⁹, a partir de 1964 seria implantada uma ditadura militar que perduraria por mais de 30 anos, fato que tornaria a oficialidade um aparato repressor e que, como é sabido, acarretaria em profundos impactos no campo cultural. Referindo-se às consequências desse contexto opressor para a poética de Oiticica, o autor indica que

na antípoda daquela aura de modernização que havia se revelado ilusória após o golpe militar de 64, assumindo então um sentido conservador, Oiticica vê o Brasil, no raiar dos anos 70, como uma “diarreia” cujas tripas deviam ser dissecadas, e não mais como uma civilização moderna em vias de emancipação (WISNIK, 2017, p.98. Aspas do autor)⁸⁰.

Para o autor, a falência do projeto civilizatório em curso no Brasil evidenciaria novamente as ambivalências do processo de estruturação social que marcaram a história do país (WISNIK, 2017). A virada de sinal do projeto moderno brasileiro representaria uma continuidade do “passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República”, agora “desdobrado modernamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas via de regra segundo interesses pessoais” (WISNIK, 2017, p. 104). Com isso o autor aponta

⁷⁹ Para um panorama histórico desse contexto, ver capítulo 16 - *Os Anos 1950-1960: a bossa, a democracia e o país subdesenvolvido* e 17 - *No fio da Navalha: ditadura, oposição e resistência*, de *Brasil, uma biografia* (2015), de autoria de Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling.

⁸⁰ O termo “diarreia” empregado por Wisnik (2017) faz referência ao texto *Brasil Diarreia*, escrito por Oiticica em 1970 e publicado em 1973 na coletânea *Arte brasileira hoje*, organizada por Ferreira Gullar e editada pela Paz e terra..

que o modelo patrimonialista de estruturação social também “marca fortemente a experiência de modernização brasileira” (WISNIK, 2017, p. 104).

Ainda nessa leitura contextual, Wisnik associa a poética urbano-marginal de Oiticica à morfologia dos nossos espaços urbanos. Para Wisnik, o fato de Oiticica eleger áreas residuais da cidade como solo ideal para a realização de seus trabalhos também seria sintomático do modo de estruturação de nossas cidades – alguns deles abordados no primeiro capítulo dessa pesquisa. O autor relembra

que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma plaza mayor, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrando na configuração irregular dos lotes – como os “largos”, por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas. São, portanto, espaços que não nasceram públicos, e que uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal (WISNIK, 2017, p.106. Aspas do autor).

Debater a cidade

A saída de Oiticica do espaço museológico para o da cidade também é um aspecto abordado por Paula Braga em *A cidade, a política e a mutação da arte* (2017). No artigo a autora também faz menção ao trabalho *B38 Bólide-lata 1* (1968), que para ela seriam “uma ‘baliza’ luminosa que Oiticica coloca no mundo para nos guiar para fora do cubo branco” (BRAGA, 2017. Aspas da autora)⁸¹. No mesmo texto Braga afirma ainda que Oiticica não se dedicara à crítica institucional, ramo da produção artística que “usa os assuntos do museu para as suas produções” (BRAGA, 2017). Ao contrário dos trabalhos de artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Daniel Buren, ícones desse tipo de abordagem, “a obra e os escritos de Oiticica simplesmente deixam claro que instituições de arte são ambientes insuficientes e inadequados para suas proposições: nada mais a dizer. Museu é o mundo” (BRAGA, 2017).

No entanto, a afirmação de Braga pode ser relativizada. Para isso, recorre-se aqui aos escritos de Andrea Fraser, artista norte-americana considerada um expoente da “crítica institucional”.

⁸¹ O texto de Braga foi publicado em versão online, em 18 de setembro de 2017, no portal *Vitruvius*.

Em seu artigo *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica* (2008)⁸² ela comenta:

recentemente descobri que nenhuma da meia dúzia de pessoas que frequentemente são consideradas “fundadoras” da “crítica institucional” reivindica o uso do termo. Utilizei, eu mesma, a expressão, pela primeira vez em veículo impresso, em um ensaio de 1985, *In and Out of Place*⁸³, sobre o trabalho de Louise Lawler, quando apresentava a lista (agora já familiar) de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke, comentando que, “embora muito diferentes, todos esses artistas estavam engajados na crítica institucional” (FRASER, 2008, p. 180. Aspas da autora).

A posição da autora não necessariamente invalida a produção dos artistas que cita, mas sim faz referência à ideia de que a crítica institucional não seria uma categoria artística específica. A respeito disso se faz válido trazer também um apontamento que Peter Bürger realiza em *Teoria da Vanguarda* (2017) – publicação indicada como referência por Fraser em seu texto – em que recorre ao movimento dadaísta como exemplo de que a crítica do artista ao contexto de difusão deve ser entendida como algo inerente às práticas artísticas da modernidade. Segundo o autor

com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa (BÜRGER, 2017, p. 57).

Além de uma visão mais abrangente sobre a questão da crítica, Andrea Fraser defende também um entendimento ampliado sobre a própria definição de “instituição de arte”. Segundo ela, esse termo deve não só incluir

o museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. [...] A expressão abarca todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda os *sites* de produção de produtores da arte e o discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora, estudos curatoriais. E, finalmente, [...] também inclui os próprios espectadores, compradores, comerciantes e realizadores, todos eles (FRASER, 2008, p. 183. Grifos do tradutor).

Fraser utiliza esta “superabrangente lista de substantivos, espaços, lugares, pessoas e coisas” (2008, p. 183) para indicar que o termo não só não se limita aos locais organizados para a exposição

⁸² Publicado originalmente em 2005 em Nova York.

⁸³ Andrea Fraser, *In and Out of Place, Art in America*, junho de 1985, p. 124.

de obras de arte como, mais amplamente, deve ser visto como uma “rede de relações sociais e econômicas entre esses elementos” (FRASER, 2008, p. 183). Nesse sentido, mais uma vez a posição de Fraser está alinhada à de Bürger, que coloca que “como conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras” (BÜRGER, 2017, p. 57).

A proposta de instituição expandida apresentada por Fraser e Bürger também se aproxima do conceito de arte como campo social de Pierre Bourdieu. Em *Questões de sociologia* (1983), Bourdieu define campo como “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto” (1983, p. 155). O termo, que é aplicado pelo autor a diferentes setores da sociedade – religioso, político, cultural – quando transposto ao meio artístico refere-se à ideia geral de que, no limite, o sujeito da arte não seria nem a obra ou o artista (ou determinadas escolas artísticas), mas sim

o conjunto das relações (objetivas e também efetuadas sob a forma de interações) entre o artista e os outros artistas e, além disso, o conjunto dos agentes engajados na produção da obra ou pelo menos do valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, etc.) (BOURDIEU, 1983, p. 163).

O ponto de vista defendido por Fraser, Bürger e Bourdieu coloca a produção artística em relação definitiva com o seu contexto, uma vez que “na passagem de um entendimento da ‘instituição’ basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos à sua concepção como campo social, a questão referente ao que está dentro e fora torna-se muito mais complexa” (FRASER, 2008, p. 183. Aspas da autora).

Nesse sentido, Fraser alerta ainda que é necessário atenção em relação à postura de “negação da instituição” adotada por alguns teóricos e práticos do meio da artes. Segundo a autora, é preciso ter cuidado com o entendimento superficial do artista como “guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem contra uma ‘instituição’ que incorpora, coopta, transforma em mercadoria, senão usurpa práticas um dia radicais – e não institucionalizadas” (FRASER, 2008, p. 181). Fraser afirma que a instituição e o artista fazem parte do mesmo campo, e portanto a crítica do artista ao aparato que distribui, apresenta e coleciona sua arte é inseparável da crítica à sua própria prática:

não é uma questão de ser contra a instituição: *Nós somos a instituição*. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição de arte internalizada, incorporada e representada por indivíduos,

estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos (FRASER, 2008, p. 187. Grifo meu).

Retomando a produção de Hélio Oiticica e as considerações que Paula Braga realiza acerca do desinteresse do artista pelo ambiente institucional, vale recorrer ao texto *Programa ambiental*⁸⁴, de autoria de Oiticica e do qual a Braga retira a célebre expressão “museu é o mundo”. Nas palavras do artista,

pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – *ou nós o modificamos ou continuamos na mesma*. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (OITICICA, 1986, p.79. Aspas do autor, grifos meus).

O trecho grifado demonstra um evidente desejo de mudança de Oiticica em relação aos conceitos tradicionais do campo artístico, posicionamento que se opõe à ideia de negação do ambiente institucional colocada por Braga. Diferentemente de um possível desinteresse do artista pela instituição de arte, o que se observa é uma tomada de posição crítica – e mesmo autocrítica, se levarmos em conta o pronome “nós” empregado pelo artista –, fato que deve ser entendido como imbuído de um sentido construtivo. Com isso, embora não lidem com questões relacionadas diretamente ao sistema operativo das artes, tanto as propostas de Oiticica de inversão do “dentro” e do “fora” do espaço de museus e galerias – caso de *Éden* (1969) e dos *Ninhos* (1970) –, quanto sua produção fora do espaço museológico podem ser entendidas como uma tomada de “posição crítica” frente à instituição de arte, sobretudo se a considerarmos um corpo bastante mais complexo e amplo do que apenas o espaço físico do museu. Dessa forma, de modo geral, “se há uma mudança de orientação no Programa HO, ela é de natureza política” (LAGNADO, 2003, p. 99).

As considerações realizadas acima também permitem relativizar as afirmações de Nuno Ramos (2011) e Rodrigo Naves (1996; 2002) sobre a progressiva ausência de embate nas proposições artísticas de Oiticica. Para auxiliar nesse entendimento, recorre-se primeiramente a alguns apontamentos sobre a produção de arte *site-specific* e sua relação com a cidade contemporânea.

O termo *site-specific* que refere-se, em sua essência, à relação entre lugar e obra de arte. Sob a perspectiva norte-americana, o estabelecimento de tal relação é atribuída – como vimos – à produção minimalista, embora, como também já vimos anteriormente, a produção de Hélio Oiticica e de outros artistas brasileiros adiantou-se no estabelecimento dessa relação (SALZSTEIN, 2005).

⁸⁴ Texto publicado originalmente em julho de 1966. Integra a coletânea *Aspiro ao grande labirinto* (1986).

De todo modo, vale um breve resumo a partir de autores norte-americanos, útil para uma visão geral do tema. A respeito da revisão da relação entre lugar e obra dos pressupostos modernos, Douglas Crimp comenta em *Sobre as ruínas do museu* (2015):

O idealismo da arte modernista, na qual o objeto em si e por si mesmo era visto como tendo significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular... A especificidade de lugar [site specificity] opôs-se a esse idealismo – desvendando o sistema material que ele ocultava – com a recusa da mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico [site specific] (2015, p.18. Colchetes do tradutor).

A respeito da participação do público na efetivação desse tipo de diálogo entre lugar e obra, Miwon Kwon no artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* (2009. Publicado originalmente em 1997) comenta :

O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador. [...] O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (KWON, 2009, p.167. Grifos da autora).

Kwon é uma das autoras de referência na historiografia da produção de obras *site-specific*, sendo frequentemente mencionada na produção acadêmica brasileira. No livro *One Place After Another: notes on site-specificity* (2004) ela desenvolve as premissas abordadas no artigo publicado originalmente em 1997 (no Brasil em 2009) através de uma leitura sobre os desdobramentos que essa relação obra-lugar teriam, em especial no Estados Unidos, ao longo da segunda metade do século XX. De modo geral, a esse ponto de partida que relacionava fisicamente obra, espaço e corpo, ao longo dos anos teriam sido incorporadas especificidades naturais, físicas, políticas e sociais do locais de realização dos trabalhos - uma vez sua materialização já não se limitava mais ao espaço da galeria - , aproximando-se com isso da ideia de um espaço discursivo onde, no limite já não importaria mais o local, mas sim as relações que se estabelecem através dele (KWON, 2014).

Ainda em *One Place After Another: notes on site specificity* (2004), Kwon defende a ideia de que as práticas artísticas *site-specific* voltadas aos temas urbanos devem ser entendidas como mediadoras culturais que auxiliam na compreensão de processos sociais, econômicos e políticos que ocorrem na cidade. Rosalyn Deutsche por sua vez ratifica essa noção em *Evictions: Art and Spatial Politics* (1998), ao afirmar que as práticas artísticas relacionadas criticamente ao contexto urbano, e portanto *do interesse público*, operam como um “discurso interdisciplinar ‘urbano-estético’ ou ‘espacial-cultural’, que combina ideias sobre arte, arquitetura e design urbano, por um lado, com teorias da

cidade, espaço social e espaço público, por outro” (1998, p. 12. Tradução minha). Na palestra *The Question of Public Space* (1999), Deutsche aponta ainda que essas práticas podem ser pensadas como espaços públicos em si mesmas, se expandirmos nosso entendimento dessa expressão. Nas palavras da autora,

[para alargar o conceito de espaço] eu gostaria de contar com a ajuda de uma definição de Martin Heidegger em seu ensaio de 1954, intitulado *Construir, Habitar, Pensar*: ‘Um espaço é algo que *dá lugar a*, algo que é clara e livremente nomeado como um limite. Mas um limite não é algo que termina, e sim algo que dá início à sua essência’. [...] Já o termo *público* implica *abertura, acessibilidade, participação, inclusão, responsabilidade* com as *pessoas*. O discurso da arte pública é, portanto, não só o lugar de desenvolvimento do termo *espaço público* como, mais amplamente, do termo *democracia* (HEIDEGGER apud DEUTSCHE, 1999. Tradução minha, grifos da autora).

Os apontamentos de Kwon (2004) e de Deutsche (1998; 1999) permitem ampliar significativamente o sentido do termo *arte pública*. Dentro ou fora do espaço museológico, baseando-se em especial nas premissas de Deutsche (1999), é possível assumir que a vocação pública de um trabalho de arte deva ser medida mais pelo potencial de gerar reflexão crítica do que pela carga de afirmação dos espaços onde estejam inseridos. Em resumo, as práticas artísticas do interesse público – porque socialmente responsáveis – devem ser avaliadas pelo papel que assumem na produção subjetiva do espaço urbano e pela sua capacidade de evidenciar conflitos existentes em determinado meio ou situação, tornando-se veículos de debate e reverberação de questionamentos sobre o mundo ao nosso redor. Como afirma Paola Berenstein Jacques em *Notas sobre espaço público e imagens da cidade* (2009)⁸⁵, a arte pode ser vista como “fonte explicitadora, mantenedora ou até mesmo criadora de tensões no espaço público” (JACQUES, 2009).

Transpondo as questões colocadas à produção de Oiticica, para tomar como exemplo apenas o período em que o artista retorna dos Estados Unidos para o Brasil (1978 – 1980), trabalhos como *Manhattan Brutalista* (1978) e *Devolver terra à terra* (1979) indicam uma reaproximação expansiva e crítica de Oiticica com a realidade urbana do Rio de Janeiro, fato que se distancia da ideia de interiorização progressiva e consequente isolamento em relação ao caótico e desregrado mundo exterior, característica que Ramos (2011) e Naves (1996) consideram marcante da obra do artista.

Sob esse ponto de vista, em *O mapa do programa ambiental* (2003), Lisette Lagnado comenta que “a reflexão [do artista] acerca do espaço (privado e público) acirra-se em função do encontro com sua cidade, o Rio de Janeiro, tomada por um surpreendente crescimento urbano” (2003, p. 166). Nesse contexto, a autora aponta a importância da vivência de Oiticica em Nova York para as

⁸⁵ Artigo publicado em versão digital no Portal Vitruvius, Seção *Arquitextos*, ano 10, em julho de 2009

reflexões sobre o espaço urbano que viria a propor no Brasil. Segundo Lagnado, “como devolver à coletividade o controle do espaço urbano – eis o debate que o anuncia quando retorna da experiência norte-americana” (2003, p. 174). Com isso, “ressignificar espaços desqualificados pelo desenvolvimento imobiliário e pela cultura das elites, compactuada com os interesses mercadológicos das galerias, ganha nesse momento posição de destaque no Programa ambiental” (LAGNADO, 2003, p. 174). Atento ao “batimento urbano” (LAGNADO, 2003, p. 123), o que se observa nesse momento da produção de Oiticica é a ocorrência de mais uma “dobra” no seu programa – para usar o termo empregado por Nuno Ramos (2011). No retorno ao Brasil Oiticica volta-se visceralmente à investigação do espaço urbano. Com isso, ainda que a morte prematura deixasse “para sempre incompleto o seu grande labirinto” (NAVES, 2002, p. 21), em seus últimos meses de vida Oiticica buscou “exteriorizar” a vocação urbana de sua arte, evidenciando um compromisso público muito próprio. É certo que, por conta de sua efemeridade, a potência de suas obras urbanas resida mais em um debate distanciado do que na fruição direta dos trabalhos⁸⁶, mas isso de modo algum as invalida, haja vista a ampla produção crítica e intelectual realizada a partir de sua obra, que não deixa de se constituir uma extensão da instituição de arte e um espaço público em si, se tomarmos como referência os escritos de Fraser (2008) e de Deutsche (1999). Jogando luz sobre as frestas decrépitas da cidade, Oiticica convoca a refletir sobre as causas e consequências dos contraditórios processos de ocupação do solo e formação das sociedades urbanas brasileiras, oferecendo a possibilidade de aprimoramento do nosso senso crítico e contribuindo com isso para a formação de uma cultura pública no nosso país.

Derrubando furiosamente

A partir dessa atualização da vocação pública da arte de Oiticica, não se pode ignorar o valor educativo das suas práticas participativas. Como visto, o envolvimento do público na obra do artista – questão que também se faz mais presente a partir do contato com a comunidade da Mangueira – não se limitaria à presença física do espectador. Suas propostas visavam sensibilizar o público de modo diretamente relacionado a uma vontade transformadora, ligada à possibilidade de compartilhar da criação da obra na qual participa, estimulando assim não apenas a subjetividade do indivíduo como também a sua capacidade de criação. Em *Estética da ginga* (2003), Paola Berenstein Jacques comenta – a propósito do programa *Parangolé* – a respeito dessa coparticipação. Segundo a autora,

⁸⁶ O mesmo se pode dizer de grande parte do restante de sua produção, haja vista a impossibilidade de sua fruição por conta do incêndio que lamentavelmente atingiu o acervo do Programa Hélio Oiticica em 2009.

a noção de autor de uma obra é também posta em questão no momento em que o espectador passa a ser participante: ele se torna coautor da obra quando a veste. Oiticica chegou a propor que fossem dados os materiais aos participantes, para que eles pudessem produzir suas próprias obras. A obra do artista fica, assim, completamente inacabada e aberta; ela depende da participação do outro. Não existe qualquer plano explicativo da sua utilização, nem indicações precisas, nem modelos preestabelecidos. O participante é deixado totalmente livre em sua ação (JACQUES, 2003, p. 32).⁸⁷

Dessa forma, mais do que um “gênio criador”, o artista passaria a ser um facilitador do processo de criação do participante. Nas palavras de Oiticica, “o artista, o papel dele, é deslanchar no participador, que é o ex-espectador, o estado de invenção. O artista deslancha no participador o estado de invenção” (OITICICA apud CARDOSO, 1985). Com isso o artista tencionava produzir uma arte passível de estimular o sujeito à realizar um descondicionamento social, como o próprio Oiticica afirma em *O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira* (1986, publicado originalmente em 1967):

a arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção* direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento (1986, p. 105. Grifos e aspas do autor).

Sob esse prisma da participação como processo educativo, é possível estabelecer um paralelo entre a prática de Oiticica e as propostas do grupo intelectual europeu Internacional Situacionista (IS) – que teve participação ativa nas jornadas de maio de 1968 em Paris⁸⁸. Vale lembrar que a produção escrita da IS criticou ativamente o processo de urbanização empreendido nas grandes cidades europeias naquela época. Em *Outra cidade para outra vida* (2013). Publicado originalmente em 1959)⁸⁹, Constant – uma das figuras chave do movimento ao lado de Guy-Ernest Debord – expressa de forma clara a visão do grupo sobre as transformações de Paris:

⁸⁷ A crítica à autoria das obras é expressada pelo próprio Oiticica: “Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior [...] nas Escolas de Samba ninguém sabe quem fez isso ou aquilo; o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem. Minha experiência como passista da Mangueira é fundamental para que eu me lembre disto: cada qual cria seu samba com improviso, segundo seu modo e não seguindo modelos; os que o fazem seguindo modelos não sabem o que seja o samba ou sambar” (OITICICA, 1969).

⁸⁸ Para um panorama do envolvimento da IS nas jornadas estudantis, ver *Situacionista: teoria de prática da revolução* (2002), publicado pela editora Conrad.

⁸⁹ Texto publicado originalmente em francês, em 1959. A versão em português integra a coletânea *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*, organizada por Paola Berenstein Jacques e publicada em 2003. Salvo quando indicado, toda produção da IS citada neste texto é parte dessa coletânea.

Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em autoestradas, os lares são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social tornou-se impossível. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: o trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica (CONSTANT apud JACQUES, 2003, p. 114).

A descrição de Constant confere com as políticas de desenvolvimento urbano empreendidas à época nas grandes cidades. Sob justificativas como a reconstrução de espaços devastados pela guerra, a ampliação da rede urbana ou redirecionamentos econômicos, foram amplamente aplicadas políticas como expansão da malha rodoviária e suburbanização, tanto na Europa quanto nas Américas⁹⁰, a exemplo das condições encontradas por Oiticica quando de seu retorno ao Rio de Janeiro no final da década de 1970.

Uma das chaves para a compreensão dos escritos situacionistas é a defesa que o grupo fazia de que a transformação urbana que exigiam não viria unilateralmente de projetos desenvolvidos por técnicos – arquitetos, urbanistas e outros profissionais –, modelo que estava sendo empregado no planejamento e na construção das cidades. Em oposição ao pensamento especializado de matriz moderna, os intelectuais propunham o *Urbanismo Unitário* (UU), uma “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (IS apud JACQUES, 2003, p. 65), proposta alinhada às revisões do pensamento urbanístico propostas por Henri Lefebvre.

A definição de UU indica a importância da “experiência de comportamento” na construção de ambientes urbanos adequados. Nesse sentido, um dos principais objetivos da IS era a reversão da condição de alienação à qual os habitantes de grandes cidades como Paris se encontravam. Para tal, defendiam o resgate da ideia de jogo e do lúdico⁹¹ na vida urbana, visando uma mudança de percepção sobre o uso do tempo e do espaço das cidades. Grande parte da produção escrita da IS foi dedicada ao tema da *construção de situações*, conjunto de exercícios de viés formativo relacionados ao espaço urbano. Em *Definições*: “Situação construída: momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (IS apud JACQUES, 2003, p. 65). Para Debord, “a construção de situações começa após o desmoronamento da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligada à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo, a não participação” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 43).

⁹⁰ Para um panorama do universo da arquitetura e urbanismo, ver *O futuro da arquitetura desde 1889* de Jean-Louis Cohen (2013), capítulo 23 - *Tabula rasa ou horror vacui: reconstrução e renascimento*.

⁹¹ Em *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, Johan Huizinga (2014) apresenta uma abordagem detalhada da questão.

Embora suas “situações” mais conhecidas sejam as derivas urbanas⁹² – que remontam às expedições de grupos dadaístas e surrealistas em décadas anteriores –, o grupo propunha também outros tipos de atividades. Em *Introdução à crítica da geografia urbana*, publicado originalmente na *Potlatch* n°1 (1955), Debord apresenta o “Jogo psicogeográfico da semana”, cuja descrição se aproxima de uma vivência corriqueira do cotidiano:

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade geográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e as bebidas convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falha no que você preparou, o resultado será satisfatório (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 40).

Também em *Introdução à uma crítica da geografia urbana*, Debord apresenta outra sugestão, desta vez reservada apenas à imaginação do leitor:

que se juntassem ao acaso todas as estátuas equestres de todas as cidades numa única planície deserta. Isso ofereceria aos visitantes – o futuro a eles pertence – o espetáculo de uma investida sintética de cavalaria, que poderia ser dedicada à lembrança dos maiores exterminadores da História, de Tamerlan a Ridgway. Ressurge aqui uma das principais exigências de nossa geração: o valor educativo (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 42).

Independentemente da natureza das propostas, o principal valor da construção de situações estava no seu teor educativo: por meio do estímulo ao jogo, à um comportamento lúdico e à quebra de rotina, residiria a possibilidade de desenvolver um espírito crítico do participante sobre o espaço que o circunda e a vida na cidade. Nesse ponto, Debord salienta a importância da participação, que se alinha à perspectiva de Oiticica sobre o papel do público na constituição de suas obras. Para Debord,

a situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão mais chamados de atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 62. Aspas do autor).

⁹² Em linhas gerais, seriam expedições exploratórias realizadas pelo grupo em grandes cidades europeias: um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência” (IS, 2003, p. 65). Ver também *Elogio aos errantes* (2012), de Paola Berenstein Jacques. Para maiores detalhes da relação entre as derivas situacionistas e as expedições surrealistas e dadaístas, ver II. ANTI-WALK do livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013) de Francesco Careri.

Dessa forma, “a arte pode deixar de ser um relato sobre as sensações para tornar-se uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de produzir a nós mesmo e não a coisas que nos escravizam” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 72)⁹³. Tal afirmação encontra eco nas palavras de Oiticica quando este solicita a mudança da produção de uma arte “inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo” para uma que consiga “mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo” (1986, p. 105).

Retomando pela última vez as críticas de Naves e Ramos a respeito do processo de interiorização de Oiticica, é evidente que, por um lado, tal processo não deixaria de ser um “contraponto à desordem ruidosa e desagregada do mundo exterior” (RAMOS, 2011, p. 8). No entanto, a perspectiva de “fuga” colocada pelos autores não se mostra suficiente para explicar uma obra tão sofisticada quanto a de Oiticica. Quando lidos de par com as propostas situacionistas, os espaços uterinos de Oiticica, criticados por Naves e Ramos como isolados do mundo exterior, podem ser entendidos por outra perspectiva: a do profundo estímulo à subjetividade do indivíduo como motor de transformação. Assim, a participação convocada por Oiticica, ainda que por vezes catártica e feérica⁹⁴ – que não deixa de ser adequada à uma sociedade a um só tempo doce e violenta como a brasileira –, reafirma o compromisso público do artista com a nossa realidade e prova que o niilismo não tinha espaço na “máquina implacável” (FAVARETTO, 1992, p. 93) de seu programa.

Quando colocados em relação à história do país, Favaretto diria os programas de Oiticica “manifestam, pelo vigor das proposições e ousadia das ações, a situação crítica do processo de integração e desintegração do projeto moderno no Brasil” (FAVARETTO, 1992, p. 23). Sob o ponto de vista específico da historiografia da arte, o autor afirma que “ao situar-se no cruzamento de duas grandes linhas de modernidade, a construtivista e a duchampiana, a experimentação de Oiticica estabelece uma original composição de sentido de construção e desestetização” (FAVARETTO, 1992, p. 18). Em ambos os casos e não por coincidência, a prática de Oiticica torna-se mais uma realização artística – nesse caso positiva – da metáfora da “ordem e desordem”

⁹³ Trecho extraído do texto *Teses sobre a Revolução Cultural*, publicado originalmente em 1958.

⁹⁴ A esse respeito, em *Qual é o parangolé* (2015), Waly Salomão faz uma graciosa descrição sobre a primeira vez que os *Parangolés* foram mostrados ao público, na abertura da exposição *Opinião 65*, realizada no MAM do Rio de Janeiro: “O ‘amigo da onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus **Parangolés**, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do **Parangolé**), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala Vê se entende, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos, entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões: – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nessa porra! Etc. etc. etc.” (SALOMÃO, 2015, p. 49. Aspas e negritos do autor).

de Cândido (1970) ou das “ideias fora do lugar” de Roberto Schwartz, fundamentais para a compreensão de nossa estruturação social⁹⁵.

Nas palavras de Caetano Veloso em *Verdade tropical*, “happening ambulante, [...] Hélio esteve até o fim comprometido com a ideia de vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos desígnios da miséria, da opressão e da própria condição humana” (2017, p. 417). Longe de um idealismo ou de uma tentativa de mimetismo com vertentes estrangeiras descoladas da realidade brasileira, Oiticica espelha sua produção nas ambivalências da nossa condição social e urbana, residindo aí sua potência. Assim, ao contrário da invocação de uma esfera pública idônea, composta a partir de processos de desenvolvimento plenamente racionalizados – portanto distantes da realidade brasileira –, a obra de Oiticica sugere a constituição de uma esfera pública “real e imediata”, onde as ambiguidades são assumidas, os conflitos são evidenciados e o sujeito comum é instado a fazer parte. Nas palavras de Oiticica, escritas em *Brasil Diarreia*,

assumir as ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. [...] Anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (OITICICA, 1973, p. 150).⁹⁶

Não à toa, seu penetrável *Tropicália* emprestou nome a um dos movimentos culturais mais significativos do país no século XX, o qual se dispunha justamente a assumir as contradições da cultura brasileira⁹⁷. Embora o termo “tropicalismo” praticamente dispense apresentações, cabe registrar aqui um resumo que Celso Favaretto apresenta em *A invenção de Hélio Oiticica* (1992): Segundo o autor, o que identifica as produções culturais tropicalistas

é a radicalidade crítica, cujo princípio é a devoração. A antropofagia oswaldiana foi reatualizada, naquele período, tornando-se estratégica na revisão cultural e produção artística. O tropicalismo evidenciou o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expôs a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituiu os mitos da cultura urbano-industrial, misturando os elementos arcaicos e

⁹⁵ No prefácio que abre a edição *Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios críticos* (2015), Guilherme Wisnik comenta algo similar a respeito de Mário Pedrosa: “Atento aos descompassos e defasagens entre arte, política e sociedade, bem como entre as formas herdadas da cultura europeia e a realidade social da colônia, sob o clima tropical, Mário Pedrosa pode ser considerado um pensador daquilo que o crítico literário Roberto Schwarz batizou, a propósito de Machado de Assis, de “ideias fora do lugar” (WISNIK, 2015, p. 16).

⁹⁶ Escrito originalmente em 1970 e publicado em 1973 na coletânea *Arte brasileira hoje*, organizada por Ferreira Gullar e editada pela Paz e terra.

⁹⁷ Favaretto oferece uma análise profunda do tropicalismo em *Tropicália – Alegoria, Alegria* (1995. 1ª edição publicada em 1979). Por sua vez, Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (2017, sendo a 1ª edição publicada em 1997) oferece uma visão pessoal de sua participação no movimento.

modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso (FAVARETTO, 1992, p. 144).

Desde a sua posição ético-estético-crítica, Oiticica propõe o entendimento da precariedade como solo de trabalho e o experimentalismo como condições essenciais para a produção de uma arte brasileira socialmente responsável. Nesse ponto não se pode deixar de ao menos mencionar o crítico e curador Frederico Moraes que, alinhado ao pensamento de Oiticica, ao longo de sua trajetória buscou recolocar a noção de arte pública em nível institucional, reconhecendo, entre outros, o valor educativo da experimentação e da participação do público na produção artística⁹⁸. Em seus escritos e práticas Moraes assume as ambivalências da nossa formação e com isso não aspira a um caráter público idealizado da arte. Em seu lugar, propõe justamente uma arte pública que una forma e subjetividade, ética e estética, como a base para o nosso desenvolvimento crítico.

Como o próprio Oiticica escreveria, “no Brasil, [...] uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia” (OITICICA, 1973, p. 152. Grifos do autor). Portanto,

o princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamês é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade (OITICICA, 1986, p. 83)⁹⁹.

⁹⁸ Nesse ponto merece destaque especial o projeto *Domingos da Criação*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1971. Em 2017 o Instituto Mesa lançou o livro *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Organizada por Jessica Gogan e Frederico Moraes, apresenta-se como uma espécie de livro-arquivo do projeto, composto por acervo fotográfico, seleção de artigos publicados à época, entrevistas e ensaios críticos.

⁹⁹ Trecho extraído do texto *Anotações sobre o Parangolé*, redigido em 1966.

Hélio Oiticica no evento *Mitos rádios* (São Paulo, 1978), realizando a performance *Delirium ambulatorium*.
Fonte: *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* (2015)

Notas sobre o fim do futuro

Em entrevista à revista *Época* em 2014, o sociólogo Zygmunt Bauman afirma que vivemos o fim do futuro. Segundo o autor,

durante toda a era moderna, nossos ancestrais agiram e viveram voltados para a direção do futuro. Eles avaliaram a virtude de suas realizações pela crescente (genuína ou suposta) proximidade de uma linha final, o modelo da sociedade que queriam estabelecer. A visão do futuro guiava o presente. Nossos contemporâneos vivem sem esse futuro (BAUMAN, 2014)¹⁰⁰.

Por sua vez, o sociólogo Marshall Berman afirmaria em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2013) que este jogo de busca e perda de referências seria, mais amplamente, algo inerente à condição moderna. Nas palavras do autor, vivemos um “perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 2003, p. 25):

ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz (BERMAN, 2013, p. 22).

No final da década de 1950 Mário Pedrosa escreveria que o Brasil é um país “condenado ao moderno”. Entre outros textos, Pedrosa utiliza a expressão em *Reflexões em torno da nova capital* (2015. Publicado originalmente em 1957):

Eis por que, americanos, brasileiros, estamos, como já tivemos ocasião de dizer, “condenados ao moderno”. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso habitat natural. A América não era oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do começo (PEDROSA, 2015, p. 132. Aspas do autor).

Com essa célebre expressão, o autor sugere que, sendo o Brasil um país jovem e portanto sem lastro histórico, estaríamos de certa forma atados a uma condição de “permanente atualidade”, para usar o termo de análise similar feita por Max Bense em *Inteligência Brasileira* (2009, p. 12)¹⁰¹.

¹⁰⁰ A entrevista do autor foi publicada na coluna *Ideias* da plataforma digital da revista (motivo pelo qual não há indicação de página nas citações), em 19 de fevereiro de 2014.

¹⁰¹ No livro, publicado originalmente em 1965 após uma série de visitas que o intelectual fizera ao país, Bense comenta a respeito da condição a-histórica do nosso país: “Pode-se também observar que a ideia e a práxis humana possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais de uma permanente atualidade” (BENSE, 2009, p. 12).

Como se nota no título do texto de onde foi extraída a citação de Pedrosa, a afirmação do autor advém do contexto da construção de Brasília, sua grande aposta no esforço de transformação do país empreendido naquela época. Pedrosa (2015) via na nova capital a materialização, em escala urbana, da promessa construtivista de revolução pela forma, tão em voga naquele momento de nossa história e da qual o crítico foi ativo defensor¹⁰². Brasília seria a maior obra de arte de nosso tempo, diante da possibilidade de reunir a promessa de reinvenção de um país sem passado – uma cidade construída do zero, *tabula rasa* por excelência – e uma forma urbana tão singular a ponto de oferecer a possibilidade de mudanças no comportamento de toda uma sociedade. Nas suas palavras, em uma “época em que se quer síntese, o nosso fim de século será cada vez mais construtor de cidades e de regiões. Edificar a cidade nova é a maior obra de arte que se pode fazer no século” (PEDROSA, 2015, p. 93).

No entanto, a história nos conta que tal promessa representada no projeto de Brasília tomaria outro rumo. À parte das críticas em relação ao modelo urbanístico da cidade – que, sabemos, se tornariam chão comum tanto para o campo do urbanismo como também para as artes –, cabe lembrar que, pouco tempo depois da inauguração da nova capital, um golpe militar seria instaurado, dado que por si só já expõe as profundas contradições de nossa sociedade, visto que a promessa de futuro compreendida no projeto de Brasília se converteria num retorno ao passado. Tal manobra política interromperia o projeto de “superação do atraso” que estava em curso, recolocando o país na condição de alienação colonial que historicamente nos coube. Nesse sentido, convém lembrar que essa “virada de sinal” do projeto modernizador do país foi de modo algum uma fatalidade mas sim, em grande medida, fruto das contradições desse mesmo projeto, como o próprio Mário Pedrosa já naquela época saberia muito bem identificar¹⁰³.

¹⁰² A esse respeito, em *Mário Pedrosa: itinerário crítico* (1991) Otilia Arantes aponta para uma das essências da lição crítica de Pedrosa: “o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade da reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender a visão convencional’, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, ‘recondicionar-lhe o destino’” (ARANTES, 1991, p. 26. Aspas da autora).

¹⁰³ A respeito das contradições do projeto de Brasília, o próprio Pedrosa à época da construção da cidade já apontava, por meio de seus escritos, para esse fatídico traço. Embora mantendo-se ativo defensor do plano de Lúcio Costa, em textos como *Em torno de Brasília* (1958), *Nuvens sobre Brasília* (1958) e *Brasília, hora de planejar* (1960), Pedrosa faz uma série de críticas ao projeto da nova capital, tanto em relação à ausência de planejamento urbanístico aliada à presença da especulação imobiliária no entorno, quanto no que se refere a questões de ordem institucional, que nesse caso vão desde críticas diretas à figura de Juscelino Kubitschek até alertas quanto à iminência de um golpe militar. Todos os textos integram a coletânea *Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios críticos* (2015), organizada por Guilherme Wisnik. Para um panorama histórico desse contexto, ver capítulo 16 - *Os Anos 1950-1960: a bossa, a democracia e o país subdesenvolvido* e 17 - *No fio da Navalha: ditadura, oposição e resistência, de Brasil, uma biografia* (2015), de autoria de Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling. No que se refere ao período de construção de Brasília e, mais especificamente, à gestão de Juscelino Kubitschek, as autoras traçam destacam traços de seu governo que conduziram ao golpe, que entre outros incluiria o déficit orçamentário ocasionado por suas políticas desenvolvimentistas; a ausência de reformas de base; a própria Brasília como um projeto personalista; a crescente presença de militares nas instâncias de governo civil. Em relação aos objetivos do golpe militar, as autoras destacam não apenas o realinhamento do país ao capitalismo central como também a reafirmação das nossas estruturas tradicionais de poder (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Não é difícil traçar um paralelo com a situação que o país vive hoje e que, não por acaso, tem Brasília novamente como palco de um teatro macabro. Nossa promessa de superação do atraso oferecida – não sem contradições – pelos anos de governo do Partido dos Trabalhadores, sofre novamente uma inversão de sinal, com a ascensão de um governo que chega ao poder após uma sucessão de manobras políticas de legalidade questionável¹⁰⁴. Os últimos anos diariamente recebemos notícias que fazem fortalecer em alguns de nós a sensação de “fim do futuro” apontada por Bauman (2014). Da esfera federal à municipal, são anunciados pacotes de medidas – que incluem anúncio de cortes de gastos, projetos de reforma constitucional e privatizações¹⁰⁵ – visando o enxugamento das despesas dos cofres públicos sob a justificativa de maior eficiência na gestão do Estado, mas que na realidade apenas servem de roupagem para postulados neoliberais. Declarações ideologicamente distorcidas de autoridades explicitam o profundo despreparo dos novos governantes¹⁰⁶. Escândalos envolvendo familiares e assessores de membros do alto escalão do governo demonstram a atualidade da “lógica do favor” de Roberto Schwarz (2000)¹⁰⁷. Ameaças a direitos de populações autóctones em favor de uma suposta “otimização” na exploração de nossos recursos naturais¹⁰⁸, aliadas à ocorrência de crimes ambientais de grandes proporções¹⁰⁹, fazem saltar à vista o *modus operandi* extrativista que nos acompanha desde o “descobrimento”. A morosidade no esclarecimento de crimes bárbaros envolvendo figuras políticas que militavam em defesa dos direitos das populações de baixa renda¹¹⁰ fazem lembrar o acordo de silêncio a respeito das cruéis metodologias de interrogatório empreendidas durante a ditadura militar. Operações urbanas higienistas que tratam de “varrer do mapa” populações em situação de risco – com jatos d’água e bombas de gás¹¹¹ – evidenciam o fato de que, no Brasil, “o direito à cidade” não é para todos. Por fim, não se

¹⁰⁴ Para um panorama da questão, entre outros indico *A Radiografia do golpe* (2016), de Jessé de Souza e o documentário *O Processo* (2018), de direção de Maria Augusta Ramos.

¹⁰⁵ Ver *Promulgada Emenda Constitucional do Teto de Gastos Públicos*, publicado por portal Senado Notícias em 15/12/2016; *Não adianta ter boa aposentadoria se estado não pode pagar*, diz secretário da Previdência e Trabalho, publicada em 24/02/2019 na seção especial sobre a reforma da previdência, no portal Folha de São Paulo; *União, estados e capitais possuem ao menos 229 projetos de privatização e concessão*, publicado no portal G1 em 21/01/2019.

¹⁰⁶ Ver *O inimigo número um do chanceler brasileiro Ernesto Araújo*, ensaio de Vinicius Rodrigues Oliveira publicado no portal Nexo em 08/01/2019, e *A escatologia de Olavo de Carvalho, guru do bolsonarismo*, ensaio de Flavio Moura publicado no portal Nexo em 26/01/2018.

¹⁰⁷ Ver *Crise de candidatos laranja se agrava, fecha cerco a PSL e complica Bolsonaro*, publicada no portal El País em 24/02/2019.

¹⁰⁸ ver *Bolsonaro defende que índios recebam royalties pela exploração da terra em que vivem*, publicado pelo portal G1 em 26/10/2018.

¹⁰⁹ Ver *Brumadinho: O que se sabe sobre o rompimento de barragem que matou ao menos 115 pessoas em MG*, publicado pelo jornal BBC em 26 de janeiro de 2019.

¹¹⁰ A exemplo da execução da vereadora Marielle Franco da Silva, cuja investigação policial até o momento não teve sucesso em esclarecer o crime. O jornal El País oferece um conjunto de reportagens sobre o caso na seção *Caso Marielle Franco*.

¹¹¹ A exemplo da operação empreendida pela gestão do então prefeito João Dória na região do bairro da Luz, em São Paulo, em maio de 2017. Para um panorama da ação, ver *Com ações apressadas e improvisadas, cracolândia torna-se a primeira pedra no sapato de Doria*, publicada no jornal El País, em 27/10/2017.

pode deixar de mencionar a “cruzada” contra o campo da cultura, que inclui o anúncio da extinção do Ministério da Cultura¹¹², críticas às leis de incentivo e a instituições culturais financiadas por repasses compulsórios¹¹³ e episódios de censura¹¹⁴, fatos que não podem ser vistos destacados do trágico episódio do incêndio do Museu Nacional¹¹⁵. Um conjunto que, simbolicamente, representa o desconcertante desinteresse em se constituir um lastro histórico e cultural que nos fortaleça enquanto nação.

Em resumo, no estudo do passado e na observação do presente encontramos a perpetuação de nossos “vícios de origem”: um Estado cooptado por interesses de indivíduos, o sucateamento das instituições e dos serviços públicos, má gestão dos recursos naturais, projetos de cidade pautados pela lógica de segregação social, a perpetuação velada da nossa lógica escravista e, talvez o mais assustador, o assombroso individualismo da nossa sociedade – fruto da nossa histórica ignorância política e que não deixa de ser uma consequência intencional do sistema de dominação patrimonialista no qual estamos imersos. No raiar de 2019 seguimos prisioneiros de um sistema que tenta historicamente nos reconduzir para uma condição de miséria existencial, que faz lembrar o comentário de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (1996) a propósito de sua visita a São Paulo no início do século XX: “um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização (1996, p. 102). Paradoxalmente, nossa condição de “perpetuo vir-a-ser” (BERMAN, 2003, p.25) não nos condena ao moderno, mas sim ao precário.

¹¹² Criado em 1985 no processo de redemocratização do país, a partir de 02 de janeiro as atribuições do Ministério da Cultura foram redirecionadas para o Ministério da Cidadania, através da criação da Pasta Secretaria especial da Cultura (MINISTÉRIO DA CIDADANIA, 2019)

¹¹³ Referente às declarações, realizadas durante e após as eleições de 2018, de Paulo Guedes e Jair Bolsonaro, atuais Ministro da Economia e Presidente da República. Para maiores detalhes ver *De olho em cortes no 'Sistema S', Paulo Guedes escolhe presidente da Firjan para conselho do Sesi*, publicada no jornal O Globo em 31/12/2018 e *Críticas de Bolsonaro à Rouanet refletem ignorância sobre a lei, dizem artistas*, publicada na Folha de São Paulo em 4/10/2018

¹¹⁴ A exemplo do episódio de ordenamento, por parte da Secretaria de Cultura estadual do Rio de Janeiro, do fechamento da exposição *Literatura exposta*, realizada na Casa França Brasil. A notícia foi veiculada nos principais jornais do país, no qual destaco a matéria publicada no dia 13 de janeiro de 2019 na Folha de São Paulo, intitulada *Secretaria de Cultura do Rio manda fechar exposição na Casa França-Brasil*, que contém declarações da curadora a respeito do episódio.

¹¹⁵ Um incêndio de grandes proporções ocorrido na noite de 2 de setembro de 2018 destruiu por completo o edifício principal do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Um panorama das causas e consequências pode ser obtido no artigo *Do carvão às cinzas*, publicado na revista Piauí, edição 145, em outubro de 2018.

Sacolândia (c. 1958), Marcel Gautherot. A imagem integra o conjunto de cerca de 70 registros que o fotógrafo realizou dos acampamentos nos arredores de Brasília conhecidos como Sacolândia, onde famílias de operários viviam em barracos feitos de sacos de cimento (ESPADA, 2014).

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Diante deste cenário, é inevitável que se faça a pergunta: como a arte pode se posicionar enquanto instância pública?

Buscando caminhos que permitam refletir sobre essa questão, cabe retomar os escritos de Luiz Werneck Vianna (1999), autor abordado no primeiro capítulo dessa pesquisa. Embora seu texto tenha sido formulado há 20 anos – distante, portanto, da situação política atual –, o autor realiza apontamentos ainda válidos. Referindo-se à persistência de traços do patrimonialismo não apenas em nosso Estado como em nossa sociedade, Vianna (1999) afirma que a ruptura com esse fardo histórico estaria calcada não apenas na reestruturação política, mas principalmente em uma reforma social, dotada da “propriedade de conformar identidades autônomas, instância nova sem a qual não se poderia romper efetivamente com o legado da herança patrimonial” (1999, p. 41).

Com base na afirmação de Vianna sobre a necessidade e o caráter dessa reforma social, não se pode deixar de reafirmar o papel das artes como ferramenta educativa que auxilia na conformação de autonomia e de identidade social, posição defendida especialmente ao longo deste último capítulo. Nesse sentido, cabe uma última vez recorrer aos escritos de Hélio Oiticica. Em *Experimentar o experimental* (2008, escrito em 1972), o artista traça considerações acerca do potencial experimental da arte brasileira. Baseando-se em outra valiosa expressão de Mário Pedrosa, Oiticica afirma que

o exercício experimental de liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’, mas na iniciativa de assumir o experimental (OITICICA, ANO, p. 343. Transcrição conforme grafia do autor)

Na época em que vivemos, na qual de certa forma somos obrigados a rever ou substituir nossos sistemas de crenças e valores, as palavras de Oiticica nos sugerem assumirmos o experimental como uma possibilidade para encontrarmos novos caminhos. Aqui, importante que se diga, experimentalismo não deve ser confundido com mais precariedade. Como escreveria o próprio artista: a palavra “experimental” não deve ser lida como “descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA, ANO, p. 346).

Também cabe apontar que o impulso utópico contido na ideia de “reinvenção” não deve ser compreendido no sentido estritamente etimológico do termo “utopia”, que remete à ausência de lugar. A lição de Brasília nos mostra que utopias descoladas da nossa realidade não nos rendem bons caminhos. Da mesma forma, tampouco devemos aderir ao que Juan Villoro em *Iguanas y Dinosaurios* chamaria de “utopia do atraso” (2000, p. 113), que incorre na folclorização de nossa

precariedade¹¹⁶. Assim, a nossa reinvenção deve estar seriamente relacionada com lugares reais, portanto, mais próximos da *heterotopia* de Foucault (2013)¹¹⁷. Em resumo, nossos saltos imaginativos devem ser realizados com responsabilidade social.

Retomando os escritos de Vianna (1999) a propósito da sua convocação a uma reforma social, o autor cita o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) como uma iniciativa exemplar – à qual, buscando atualizar a questão, eu acrescentaria os movimentos de luta por moradia urbana. Nas palavras do autor,

o movimento novo que reanima a sociedade vem de um lugar insuspeitado: do *atraso* e da *ralé de quatro séculos*, onde o interesse é como se fosse virtual, uma expectativa e não um fato tangível, fora do mercado e do mundo dos direitos constituídos, dos trabalhadores *sem terra*. Esse movimento é, por natureza, republicano, na medida em que se dirige necessariamente ao Estado e à arena pública a fim de converter à cidadania indivíduos destituídos de direitos e até de interesses – salvo o natural de conservar a própria vida, uma vez que sequer fazem parte da força de trabalho, constituindo-se em “sobra” consolidada da população. Além disso, como o seu interesse não se reveste de materialidade, ao contrário do que ocorre com o campesinato clássico, para que ele venha à luz são indispensáveis a organização prévia e a concepção de uma adequada rede social que viabilize sua resistência nas invasões de terra e nos acampamentos (VIANNA, 1999, p. 46. Grifos e aspas do autor).

Não cabe aqui uma discussão detalhada sobre os movimentos de luta pela terra e por moradia – indubitavelmente do mais alto interesse –, mas sim chamar a atenção para os comentários de Vianna (1999) a respeito do caráter “republicano” desses movimentos – no sentido de que suas ações se dirigem não apenas ao Estado como também à “arena pública” –, bem como o seu caráter institucional, exemplificado pela necessidade de “organização prévia e de uma adequada rede social que viabilize a sua resistência” (VIANNA, 1999, p. 46).

¹¹⁶ Em *Iguanas y Dinosaurios: América Latina como utopía del atraso* (2000), Villoro aponta sobre o fato de que a folclorização da precariedade dos países latino-americanos faria com que a miséria e a injustiça se convertessem em componentes pitorescos, reconvertendo portanto o discurso pós-colonial em uma nova forma de neocolonialismo (VILLORO, 2000).

¹¹⁷ Em *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), Michel Foucault nos apresenta *heterotopia* como “uma utopia que tem um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa” (2013, p. 19). Segundo o autor, uma das regras que definem o termo é a sua capacidade de “justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Em seu texto o Foucault cita exemplos desses “lugares reais fora de todos lugares” (2013, p. 20). Segundo o autor “há, por exemplo os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, as prisões, as colônias de férias do Clube Mediterrâneo e tantos outros” (FOUCAULT, 2013, p. 20). O filósofo comenta ainda que as crianças conhecem muito bem esses *contraespaços* – outra denominação utilizada por Foucault para definir as utopias localizadas. Segundo o autor, a heterotopia infantil “é o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta feira à tarde – a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido” (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Transpondo a questão para o campo artístico, se é correta a afirmação de que a arte pode ser uma ferramenta útil ao processo de transformação social, é importante considerar também o papel das instituições culturais como entidades que lhe dão suporte. Nesse sentido, em tempos que conclamam à reinvenção, sob a perspectiva das artes essa tarefa não deve, naturalmente, se restringir ao “gesto criador” do artista, mas se estender a todo o campo. Num momento em que sopram ventos de fragilização institucional, é responsabilidade comum a todos os profissionais envolvidos direta e indiretamente na produção artística empreenderem um esforço duplo, não apenas para resistir à precarização que se anuncia, como também para fortalecer o meio. E, nesse sentido, como não poderia deixar de ser – devido ao solo dual sobre o qual nos erigimos –, as ferramentas a serem empregadas devem vir de matrizes distintas: de um lado, técnica e precisão – afinal, como diria João Moreira Salles, “pré-história se combate com processo”¹¹⁸ (2018, p. 22); de outro, imaginação: em um contexto historicamente pleno de limitações como o nosso, reinventar as formas de operar também faz parte da prática artística.

Reflexões dessa natureza passam pela ideia de que, para o entendimento do papel das artes na produção do espaço urbano, é necessário considerar não apenas questões de ordem poética, mas também seu contexto de produção e circulação. É preciso, portanto, refletir sobre as diferentes instâncias de ação e reação: o artista, seu trabalho, os mecanismos de difusão, os diferentes públicos e, por fim, o que disso resulta. Nesse sentido, desponta a importância da existência de contextos artísticos inclusivos e atentos à nossa realidade, para que esse fundamento das artes como plataforma de reflexão sobre a cidade e sobre a nossa sociedade seja efetivo. Afinal, o compromisso público da arte deve estar além da constituição de um imaginário do passado, do presente ou do futuro: é preciso considerar também seu papel formador de uma sociedade com mais consciência crítica e, por consequência, de uma vida urbana mais democrática.

¹¹⁸ Em *Uma cidade exemplar*, texto de João Moreira Salles (2018) que abre esta pesquisa, o autor comenta o encontro que teve com Lelo Brito, morador da cidade, conhecido militante político e simpatizante do anarquismo, que recentemente havia migrado para a política oficial, tornando-se assessor de um vereador. Segundo Salles, a aposta de Brito era que, inserindo-se no meio institucional, compreenderia melhor os seus mecanismos e poderia com isso reconfigurar sua militância de modo a torná-la mais efetiva. A respeito da escolha – na opinião de Salles, acertada –, o autor comenta que “combate-se a pré-história com processos: discussões, audiências públicas, rito legislativo, obediência aos protocolos de uma democracia viva” (SALLES, 2018, p. 22).

**referências
bibliográficas**

Livros, periódicos, teses e catálogos

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

ALMEIDA, Miguel de. Enfim Caetano Veloso, mas só por cinco. In: GONÇALVES, Marcos Augusto (Org.). **Pós-tudo: 50 anos de cultura na ilustrada**. São Paulo: Publifolha, 2008. p. 140-141.

AMARAL, Aracy (org.). **Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Vivemos o fim do futuro**. 2014. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>>. Acesso em: 12 maio 2018.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica: reverie and revolt. **Art In America**, Nova York, n. 1, p.112-114, jan. 1989.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Tradução José Pedro Antunes.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p.67-89, 1970. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-201X.v0i8p67-89>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 nov. 1985.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. Prefácio de Paola Berenstein Jacques.

CASTRO, Ruy. Quem faz mais a sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso. In: GONÇALVES, Marcos Augusto (Org.). **Pós-tudo**: 50 anos de cultura na ilustrada. São Paulo: Publifolha, 2008. p. 144-145.

CHIARELLI, Tadeu. **Amilcar de Castro**: corte e dobra. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COHEN, Jean-louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília**: esfera pública, democracia, configurações nacionais. Belo Horizonte: Ufmg, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions**: art and spatial politics. Cambridge Mass: Mit Press, 1998.

_____, Rosalyn. **The Question of Public Space**. 1999. American Photography Institute National Graduate Seminar Proceedings. New York: The Institut Disponível em: <<https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-sp>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

DWEK, Zizette Lagnado. **Hélio Oiticica**: o mapa do programa ambiental. 2003. 217 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, [s.l.], v. 22, n. 1, p.81-105, jun. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a03>.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____, Celso. **Tropicália Alegria Alegoria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). **Escritos de artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. **Schwarz ensinou a ler país de Machado de Assis, mas tese esbarra em limites**. 2017. Publicado originalmente no caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo em 11/11/2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1934376-schwarz-ensinou-a-ler-o-brasil-mas-ideias-fora-do-lugar-encaram-limites.shtml>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

FIGUEIREDO, Luciano et al. **Helio Oiticica: The Body of Color**. Houston: Museum Of Fine Arts Houston, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. '**Menudos do jornalismo' levaram o mercado cultural a sério nos anos 1980**. 2018. Disponível em: <<http://temas.folha.uol.com.br/ilustrada-60-anos/1981/menudos-do-jornalismo-levaram-o-mercado-cultural-a-serio-nos-anos-1980.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

FOSTER, Hal et al. **Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism**. 3. ed. Londres: Thames And Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

_____, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. **Cadernos de Debate**, São Paulo, n. 1, p.61-64, 1976.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, p.179-187, dez. 2008. Tradução de Gisele Ribeiro.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. **Social Text**, [s.l.], n. 25/26, p.56-80, 1990.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Marcos Augusto (Org.). **Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada**. São Paulo: Publifolha, 2008.

GULLAR, Ferreira et al. Manifesto Neoconcreto: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22.3.1959. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Mec, 1977.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Mec, 1977.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARVEY, David. O direito às cidades. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, n. 82, p.38-43, jul. 2013.

_____, David. Prefácio: A visão de Henri Lefebvre. In: HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 9-24. Tradução Jeferson Camargo.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, Habitar, Pensar**. 1954. Disponível em: <http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

_____, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

_____, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____, Paola Berenstein. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade**. In *Arquitextos* n.110. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

JUDD, Donald. Objetos específicos [1965]. In: FERREIRA, Flória; CONTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 96-106.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p.87-93, 1984. Tradução Elizabeth Carbone Baez.

_____, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KWON, Miwon. **One Place After Another: site-specificity art and locational identity**. Cambridge: The Mit Press, 2004.

_____, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p.167-187, 2009. Tradução por Jorge Menna Barreto.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ufmg, 2008. 176 p. Publicado originalmente em Paris, 1970. Tradução de Sérgio Martins.

_____, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2015. Publicado originalmente em 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo**: intervenções na mídia de massa brasileira. Recife: Aplicação, 2015.

MAMMÌ, Lorenzo (Org.). **Mário Pedrosa**: Arte. Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MARICATO, Ermínia. **Metrópole na periferia do capitalismo**: ilegalidade, desigualdade e violência. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARQUEZ, Renata et al (Org.). **Escavar o futuro**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MORSE, Richard M.. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.205-225, 1995. Quadrimestral. Texto publicado originalmente no Journal of Urban History, vol.10, nº4, ago 1984.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Neovanguardas**: Museu de Arte da Pampulha 50 anos. Belo Horizonte: Rona, 2008.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

_____, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 64, p.5-21, nov. 2002.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. **Public Sphere and Experience**: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1993.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 147-152.

_____, Hélio. Experimentar o experimental (1972). In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 341-346.

OLIVEIRA, Luis Sérgio de. **InSITE**: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012.

PARK, Robert. A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25-66.

PEDROSA, Mário. Brasília, hora de planejar: publicado no Jornal do Brasil em 25 de março de 1960. In: WISNIK, Guilherme. **Mário Pedrosa**: Arquitetura Ensaios críticos. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 189-192.

_____, Mário. Em torno de Brasília: publicado no Jornal do Brasil em 9 de abril de 1958. In: WISNIK, Guilherme (Org.). **Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 179-182.

_____, Mário. Nuvens sobre Brasília: publicado no Jornal do Brasil em 13 de maio de 1958. In: WISNIK, Guilherme. **Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 147-150.

_____, Mário. Reflexões em torno da nova capital: publicado na revista Brasil: Arquitetura Contemporânea, n.10, em 1957. In: WISNIK, Guilherme. **Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 131-146.

PORTELA JÚNIOR, Aristeu. Florestan Fernandes e o conceito de patrimonialismo na compreensão do Brasil. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, n. 19, p.9-27, fev. 2012.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. Brasília: Brasiliense, 1981.

Presidência da República. **LEI Nº 581, DE 4 DE SETEMBRO DE 1850**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM581.htm>. Acesso em: 5 dez. 2018.

RAMOS, Nuno. **À espera de um sol interno**. 2011. Publicado originalmente no “Caderno Idéias” do Jornal do Brasil, 28 de julho de 2001. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/ensaios2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=31>. Acesso em: 12 jul. 2018.

RISÉRIO, Antonio. **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROCA, José Ignacio. [duo] decálogo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL (Ed.). **Catálogo da exposição 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011b. p. 18-21.

SALLES, João Moreira. Uma cidade exemplar: Como anda a nossa vida cívica no mês das eleições. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 145, p.16-29, out. 2018.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____, Sônia. **Fronteiras**. São Paulo / Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2005.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **Trecho do discurso de lançamento da pedra fundamental de Brasília realizado por Juscelino Kubitschek**: inscrito em relevo na parede dourada do hall de entrada do Palácio da Alvorada. 1956. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz; COSTA, Angela Marques da; AZEVEDO, Paulo César de. **A longa viagem da biblioteca dos reis: Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____, Lília M.; STARLING, Heloisa M.. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____, Lília. **Resenha A cidade no Brasil**. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/44993-riserio-ousa-ao-interpretar-nossa-historia-urbana.shtml>>. Acesso em: 16 maio 2018.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 11-31.

_____, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ideias de muitos lugares: Ao vencedor as batatas, livro de ensaios de Roberto Schwarz, completa 40 anos de debates em várias áreas do conhecimento. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 261, p.83-86, nov. 2017. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/11/24/ideias-de-muitos-lugares/>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

SHIELDS, Rob. The virtuality of Urban Culture: Blanks, Dark Moments, and Blind Fields. In: DARROCH, Michael; MARCHESSAULT, Jasmine. **Cartographies of Place: Navigating the Urban**. Quebec: McGill-Queen's University, 2014. p. 41-54.

TAUNAY, Affonso de E.. **História da Cidade de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, 2004.

TEIXEIRA, Manuel C.; VALLA, Margarida. **O urbanismo português: séculos XIII-XVIII Portugal-Brasil**. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Luiz Werneck. Weber e a interpretação do Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 53, p.33-47, 1999.

VILLORO, Juan. Iguanas y Dinosaurios: América Latina como utopía del atraso. In: VILLORO, Juan. **Efectos Personales**. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 107-115.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: Unb, 2004. (V.2).

WISNIK, Guilherme (Org.). **Mário Pedrosa: Arquitetura Ensaios Críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____, Guilherme. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. **Ars**, São Paulo, n. 30, p.95-110, 2017.

_____, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____, Guilherme. **Para ser ‘público’ de fato, é preciso conflito.** Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2018/01/26/Cidades-em-disputa?utm_source=nexonews&utm_medium=email&utm_campaign=nexoretro2018&utm_content=12252018>. Acesso em: 19 dez. 2018.

WISNIK, José Miguel. **A cidade no Brasil:** A impressionante viagem trata desde os esboços de povoação até grandes conglomerados contemporâneos, debulhando um por um os pontos críticos de nossa história urbana. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-cidade-no-brasil-6622602>>. Acesso em: 16 maio 2018.

Filmes e vídeos

Conexão Internacional: Caetano Veloso entrevista Mick Jagger. Rio de Janeiro: Tv Manchete, 1983. P&B. Disponível em: <<https://stonesplanetbrazil.com/caetano-veloso-entrevista-mick-jagger/>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

O Estado sou eu. Direção de Murilo Salles e Pedro Duarte. São Paulo: Cinema Brasil Digital, 2018. Son., color.

Saudades do futuro. Direção de Murilo Salles e Pedro Duarte. São Paulo: Cinema Brasil Digital, 2018. Son., color.

Sites

CORAÇÕES, Prefeitura Municipal de Três. **Prefeitura de Três Corações.** Disponível em: <<http://www.trescoracoes.mg.gov.br>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

DIA. **Dia:Beacon.** Disponível em: <<https://www.diaart.org/visit/visit/diabeacon-beacon-united-states>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

IBGE. **Dados sobre o município de Três Corações.** Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/tres-coracoes/panorama>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

INHOTIM. **Site oficial.** Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

INSITE. **InSITE.** Disponível em: <<http://insite.org.mx>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

MARICATO, Ermínia. **Currículo.** Disponível em: <<https://erminiamaricato.net/curriculo-2/>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

MoMA. **Site oficial.** Disponível em: <<https://www.moma.org>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

STUDIO, Acconci. **Vito Acconci**. Disponível em: <<http://www.vitoacconci.org>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

TATE MODERN. **Site oficial**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

Normas e dicionários

ABNT. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP** : parte I (ABNT). São Paulo: Sibiusp, 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORE: **Mecanismo online para referências**, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <<http://www.more.ufsc.br/>> . Acesso em: 20 02 2019.

imagem da capa

traçado viário da cidade de Belo Horizonte

Fonte: Indisciplinar / UFMG

fontes utilizadas

miolo: *Garamond*

capa: *Silva Text*