Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

POÉTICA DA MEMÓRIA
Maria Bonomi e Epopéia Paulista

Alecsandra Matias de Oliveira

Escola de Comunicações e Artes
ECA USP
São Paulo
2008

POÉTICA DA MEMÓRIA
Maria Bonomi e Epopéia Paulista

Alecsandra Matias de Oliveira

Tese de doutorado a ser apresentada ao Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, na área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, na Linha de Pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, sob a orientação da Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg.

São Paulo, agosto de 2008
ECA USP

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Alecsandra Matias de Oliveira

Título: Poética da Memória – Maria Bonomi e Epopéia Paulista

Tese defendida e aprovada em: ____ / ____ / ____ **pela banca examinadora:**

*Para Sônia e Vitória
Aos meus irmãos*

AGRADECIMENTOS

Agradeço o auxílio de diversos profissionais e amigos, de modo especial:

A Maria Bonomi e equipe pela oportunidade de acompanhar seu trabalho;

Ao Prof. Percival Tirapeli pela cessão de fotografias do ateliê-residência que muito contribuiu para a elaboração dessa pesquisa;

À Profa. Carmen S.G. Aranha pelo livro *História e Memória* de Jacques Le Goff que possibilitou o início e o desenvolvimento dessa pesquisa;

Aos amigos, professores e funcionários da Escola de Comunicações e Artes ECA USP: Dilma, Beatriz, Adilson, Gilberto, Sonia, Dário, Duvaldo, Irineu, João, Malu, Patrícia, Regina e tantos outros.

Aos companheiros e amigos do Museu de Arte Contemporânea MAC USP, em particular, Ana Maria Hoffmann, Sara, Lia, Silvana, Nair, Lauci, Josi, Andréa Pacheco, Andréa Amaral, Ana Lúcia, Paulo Marquezini, Cristina Cabral, Regina Pavão, Claudia Assir, Anderson, Roseli enfim a todo o quadro de funcionários que se dedica integralmente para o desenvolvimento das artes nacional e internacionalmente.

Aos meus amigos Ana Farinha, Claudia Ortiz, Elaine Maziero, Neusa Brandão e Paulo Roberto.

À minha mestra Elza Ajzenberg.

RESUMO

O presente estudo aborda as relações existentes entre a memória e a arte, registradas através de monumentos arquitetônicos na cidade de São Paulo, especialmente, no âmbito da arte contemporânea. Elege como instrumental de pesquisa a história da arte e seus desdobramentos estéticos, tendo como foco de análise a “poética de memórias” de Maria Bonomi – uma das mais importantes artistas do cenário nacional.

O painel *Epopéia Paulista*, construído a partir de ateliê-residência, em abril de 2004, no espaço expositivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e que hoje se encontra no corredor de ligação entre o Metrô e a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (na Estação da Luz) serve como obra-referência na criação e no processo de narrativas de memórias de diversas etnias em São Paulo.

A pesquisa toma *Epopéia Paulista* como motivação para o estudo das questões latentes no fazer artístico atual. Intenta-se um mapeamento das ligações interdisciplinares entre arte e memória a partir do registro de discussões envolvendo artistas, críticos, obras e instituições. Da análise de *Epopéia Paulista* emergem elementos intrínsecos à arte contemporânea, constituindo uma poética de memórias que evoca a história da cidade de São Paulo e de seus habitantes.

ABSTRACT

This study deals with the relations between memory and art, especially the contemporary art seen in architectural monuments in the city of São Paulo. With this aim, the art history and its aesthetic developments are used as a tool for the research, focusing on the “poetics of memories” by Maria Bonomi – one of the most important artists of the national artistic circuit.

The *Epopéia Paulista* panel (*São Paulo’s Epic Panel*), which was built in a residence-studio in April 2004 in the exhibition room of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), and currently located in the passageway that joins the subway (Luz Station) to the São Paulo’s Company of Metropolitan Trains, works as a reference artwork to the creation and process of narratives of memories of the different ethnic groups in São Paulo.

The research uses the *Epopéia Paulista* as motivation for the study of current issues in the artistic field. The intention here is to map the interdisciplinary relations between art and memory using records of debates involving artists, critics, artworks and institutions. Elements that are intrinsic to the contemporary art arise from the analysis of the *Epopéia Paulista*, constituting a poetics of memories that evokes the history of the city of São Paulo and its inhabitants.

PALAVRAS-CHAVE

*Arte, Memória, História, Maria Bonomi, Epopéia Paulista,
São Paulo, Arte Brasileira*

KEY WORDS

*Art, Memory, History, Maria Bonomi, Epopéia Paulista, São
Paulo, Brazilian Art*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
ARTE COMO LUGAR DA MEMÓRIA	17
Registros e Narrativas	19
A Construção do Lugar	49
São Paulo: Momentos Fundantes	57
MEMÓRIA E POÉTICA DE MARIA BONOMI	64
Da Gravura	66
Da Arte Pública	77
Dos Murais	82
EPOPÉIA PAULISTA	99
Da Concepção	101
Ateliê-Residência	112
Passagens e Passageiros	143
CONCLUSÕES	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
ANEXOS	175
Cronologia de Maria Bonomi	176
Registros e Obras	190

INTRODUÇÃO

(...) os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui.¹

Jacques Le Goff.

A memória está presente em diversos campos do Saber e ações do Homem. Pode ser compreendida como a capacidade do indivíduo em conseguir conservar e retomar certas informações ou impressões do passado. Esta conceituação é, geralmente, utilizada em disciplinas como a Psicofisiologia, a Neurofisiologia, a Biologia e a Psiquiatria que estudam a memória como fenômeno individual, condicionado aos aspectos biológicos do ser humano. Porém, para teóricos de outras disciplinas, a perspectiva biológica restringe as diversas leituras possíveis dos fenômenos mnemônicos.²

Esses fenômenos devem ser entendidos como algo inserido à vida social. A partir dessa concepção as Ciências Humanas destacam-se nos estudos sobre o tema. Para Le Goff, renomado historiador francês, a memória é um comportamento narrativo que tem em seu cerne a função social de comunicar a outras pessoas informações e impressões ocorridas no passado as quais não estão no presente em sua forma original.³

O século XXI inicia com uma discussão bastante expressiva no que toca à conceituação da memória, em face da rápida evolução tecnológica. A memória, situada no interior dos computadores, se comparada à memória humana é ilimitada, objetiva e de fácil acesso. Porém, deve-se considerar que a memória eletrônica necessita das ordens humanas, transformando-se tão somente em um campo auxiliar para o desenvolvimento da memória coletiva.

Na perspectiva aberta pela memória eletrônica e pelas novas tecnologias, uma das principais alterações é a ampliação do próprio conceito de memória, que se torna cada vez mais disseminado no campo de estudo de diversas áreas do conhecimento: na Filosofia, por exemplo, com os escritos de Bérgrson; na Literatura, tal como a narrativa de Marcel Proust e

¹ LE GOFF, Jacques. "Memória". In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 420.

² Idem, p. 421.

³ Idem, p. 423.

na Psicanálise, a partir das teorias freudianas. Acrescentem-se, os vários trabalhos em Antropologia e Psicologia Social que tratam, particularmente, sobre a memória coletiva. Observa-se, então, que ao estudo dos fenômenos mnemônicos é possível atribuir uma visão interdisciplinar.

No campo artístico, as representações em torno da memória podem ser explícitas, revelando acontecimentos históricos ou mitológicos, como na arte grega, romana, cristã ou renascentista. Podem desvelar aspectos éticos, psicológicos e culturais, tal como no Romantismo. No início do século XX, as vanguardas têm no Surrealismo, as aproximações entre memória e sonhos; no Expressionismo registram-se sentimentos íntimos. Através dessas representações, a arte pode denunciar contradições sociais ou políticas e indicar sensações inerentes à condição humana, como na arte contemporânea, por exemplo.

Imersos nas redes mnemônicas, artistas e novas propostas estéticas têm fundamental papel na construção de seu tempo através de múltiplas linguagens. Alguns atingem significativo grau de especificidade no modo de construção desenvolvido, tornando-se, de certa forma, cronistas do cotidiano – uma expressão que somente pode ser compreendida através da reconstituição da memória do momento presente, na qual existe um tempo fragmentado diante da profusão de imagens, sons e sentidos integrantes da sociedade contemporânea.

Na poética de artistas brasileiros, as narrativas da memória revelam fatos históricos e biográficos. Desvelam, ainda, aspectos sociais e políticos. Em muitas produções, o tema da memória é a marca principal, em outras surge como discurso subliminar e tênue. Em centros culturais e museus voltados às artes, a memória é ponto inicial para atividades de preservação, restauro e difusão de conhecimento. Já o exercício da crítica de arte a utiliza como mediação entre obra e público.

No exercício de reflexão sobre a interdisciplinaridade da memória e suas aplicações artísticas, surgem as seguintes questões: a que memória deve recorrer quem viaja esteticamente pela história? Como os fenômenos mnemônicos atuam no processo de criação artística? De que modo a memória influi na produção artística? Pode indicar engajamento político-social do artista? Ou ainda, através da arte resgatam-se memórias e narrativas contemporâneas?

As relações entre arte e memória adquirem maior complexidade quando se pensa nas dimensões de uma cidade como São Paulo, em permanente ebulição econômica, social, cultural, política e artística – mesclada por diversas culturas vindas de várias partes do mundo (imigrantes italianos, espanhóis, japoneses, árabes, judeus, entre outros) e por migrantes de todas as regiões do país (mineiros, cearenses, baianos, paraibanos, goianos, entre outros). A cidade se transforma em um tecido de 60 mil ruas e avenidas, mais de 3 milhões de prédios, casas, indústrias e escritórios, 5 milhões de veículos e 10 milhões de habitantes⁴ que dispõem de memórias individuais e coletivas expressas em diversas manifestações artísticas diariamente.

Essas considerações subsidiam a pesquisa *Poética da Memória – Maria Bonomi e Epopéia Paulista* e abordam a memória como instrumental da criação artística e, principalmente, pautam a escolha do painel *Epopéia Paulista* (2004), de Maria Bonomi, como obra referência na indicação de questões emergentes no fazer artístico. O estudo tem como objetivo mapear as ligações interdisciplinares entre arte e memória, registrando discussões contemporâneas, através da produção de Maria Bonomi e suas relações com o espaço urbano de São Paulo. A idéia que motiva a pesquisa é identificar as memórias existentes na produção do painel *Epopéia Paulista*. Através dessa ação e do exemplo do mural, a investigação concentra-se em mensurar o papel da memória na produção artística contemporânea.

Nesse sentido, *Epopéia Paulista* mostra-se como processo e obra, expressando o desejo de narrar a memória da cidade de São Paulo, por intermédio de memórias individuais (pessoas anônimas), que chegaram e continuam chegando à Estação da Luz (a obra está no corredor de interligação do Metrô e Companhia Paulista de Trens Metropolitanos - CPTM), onde a história é registrada a partir de objetos “esquecidos”. Os arquivos dos objetos perdidos em mais de cem anos de história da Estação são revisitados por Maria Bonomi e transpostos para o desenho, moldes em madeira e, posteriormente, a gravura em concreto. Em uma narrativa que tem como fonte de inspiração a literatura de cordel, os objetos são entalhados em grande oficina no espaço do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em 2004.

⁴ PINHO, Diva Benevides. « Juventude Urbana – Arte e Cooperativas Contribuindo para a Inclusão Social ». In: AJZENBERG, Elza. *Metáforas Urbanas*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2003, p. 45

A presente pesquisa, em primeira instância, realiza uma revisão bibliográfica sobre o tema *Arte e Memória*. A partir desse foco, organiza-se o pensamento em suas diversas interfaces, especialmente a vertente que expõe: os registros mnemônicos (documentos e monumentos), as relações entre o conhecimento histórico e a memória e, por fim, as interações entre arte e memória. Para os conceitos sobre os registros tem-se como referencial a obra *História e Memória* de Jacques Le Goff.⁵ O debate sobre memória e história é baseado nas idéias de Ulpiano Bezerra de Menezes, particularmente, no artigo “História, Cativa de Memória?”⁶ e Pierre Nora, focalizando o texto “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”.⁷ Os subsídios arquitetônicos, antropológicos e históricos relativos à arte contemporânea e à cidade de São Paulo também funcionam como importantes elementos para a elaboração do trabalho. Mencione-se, ainda, a necessidade de realização de um exercício específico, dedicado a poética da artista Maria Bonomi, que concebe a obra-referência da pesquisa.

Os contatos com as fontes são priorizados no âmbito da investigação. Fontes, tais como documentos, obras de arte, registros fotográficos e filmicos são explorados para que se possa extrair o máximo de informações possíveis. Destaque-se a escolha do painel *Epopéia Paulista* como fonte para o entendimento da memória na produção artística contemporânea. Ressalta-se que Maria Bonomi e sua equipe⁸ mostram grande iniciativa, quando procuram registrar os passos de elaboração do painel, tal como acontece com *Epopéia Paulista na Estação da Luz* – essa reconstituição do processo criativo representa importante fonte para a pesquisa.⁹

As condicionantes desse processo criativo propiciam, ainda, estreitar o relacionamento com acervos de instituições artístico-culturais nacionais e internacionais. O espaço museológico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na confecção de *Epopéia Paulista*, serve como ateliê. Em seus arquivos e biblioteca o registro dessa atividade está bastante presente.

⁵ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. op. cit., 422.

⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, São Paulo, 1992, nº 34, p.p. 09-34.

⁷ NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

⁸ Maria Bonomi reúne gravadores, mestres entalhadores, arquitetos, jornalistas, críticos de arte, entre outros profissionais que juntos constroem uma ação artística coletiva que, muitas vezes, são registradas em livros ou cadernos de anotações.

⁹ A equipe de Maria Bonomi registrou o processo de confecção da obra em SOUSA, Marcos. *Epopéia Paulista na Estação da Luz*. São Paulo: Mandarim, 2005. A TV USP produziu em 2005 um documentário sobre o processo de confecção da obra *Epopéia Paulista*, exibido pela TV Cultura em abril de 2007.

Ocorre, igualmente, a coleta de depoimentos, entrevistas e captação de imagens que implicam intensa pesquisa de campo.¹⁰ Ressalta-se que Maria Bonomi fornece depoimentos valiosos, em jornais, revistas, sites e outros veículos de comunicação, especialmente, sobre a experiência do painel *Epopéia Paulista* e permanência ou ruptura do tema “memória” em sua produção visual.

Demonstra-se, ainda, como relevante para a pesquisa a realização de um ensaio fotográfico da obra instalada na passagem entre a estação do metrô Luz e a ligação dos trens da CPTM. Vale dizer que o processo de confecção da obra, no espaço museológico do MAC USP, está registrado pelo Prof. Dr. Percival Tirapeli¹¹ e pela equipe do Museu. Esse material é incorporado à pesquisa. São cerca de 200 imagens que registram detalhes do cotidiano no ateliê-residência e das atividades que se tornam desdobramentos, tais como a Exposição *Olhar Impertinente*, realizada no MAC USP (Parque Ibirapuera, 2004/2005) e na Escola de Engenharia de São Carlos (USP – São Carlos/SP, 2005).

A partir da somatória desses subsídios, traça-se um procedimento analítico sobre as referências envolvendo recursos artísticos e, em seguida, se interage com procedimentos metodológicos sustentados por diferentes disciplinas, que abordam o tema *Arte e Memória*, tais como a História, a Filosofia, a Estética, entre outras, caracterizando um estudo interdisciplinar. Todos esses elementos, aliados à questão da memória, retomam o sentido da arte como ato simbólico poroso, transpirando sua condição sócio-histórica. Autores como Pierre Nora e Jacques Le Goff não têm seus estudos diretamente ligados à memória na arte, mas apontam caminhos que evidenciam a relevância da memória na nova perspectiva aberta pela contemporaneidade: Le Goff recupera o acervo de interações entre história e memória, enquanto que Pierre Nora estabelece os parâmetros para o conceito de lugares da memória. Na verdade, deve-se mencionar que, freqüentemente, a memória é evocada como parte fundamental da arte contemporânea, contudo, essa premissa, raramente, é discutida com densidade.

¹⁰ Na categoria de entrevistas e depoimentos, tem-se a organização de palestras, conferências e cursos que possuem como temática principal a relação “arte e memória”. Entre esses eventos, incluem-se o Curso de Extensão Universitária “Arte e Memória no Século XX”, ministrado pela Profa. Dra. Ivonne Pinni da Universidade Nacional da Colômbia, no período de 26 a 28 de setembro de 2007, no MAC USP e o V Congresso de Estética e História da Arte “América, Américas – Arte e Memória”, entre 26 e 28 de outubro de 2007, na ECA USP, com as presenças de teóricos relevantes para o tema, tais como: Eduardo Subirats (Universidade de Nova York) e Ulpiano Bezerra de Meneses (Universidade de São Paulo).

¹¹ Percival Tirapeli é Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita” – UNESP. Autor de diversas obras, entre elas: *As mais belas Igrejas Barrocas* (2005) e *Etnias e Artes* (2007) – ambas publicadas pela Imprensa Oficial e co-edição com a Editora da UNESP.

Desse modo, a investigação volta-se para monumentos, edifícios e aspectos arquitetônicos da cidade de São Paulo que guardam os rastros das diversas culturas que migraram e imigraram para a cidade, tomando como estudo aprofundado às circunstâncias de criação da obra *Epopéia Paulista* de Maria Bonomi. Os esforços da pesquisa estão direcionados à identificação de uma poética da memória na emergente arte brasileira.

A pesquisa estrutura-se do seguinte modo:

- 1) ***Arte Como Lugar da Memória*** - aborda o conceito de memória em suas mais diversas vertentes e orientações, especialmente, trata das formas de transmissão e perpetuação da memória. A motivação do trabalho tangencia o histórico das diversas conceituações da memória, através das abordagens de Jacques Le Goff. Em um primeiro momento estabelecem-se as formas de registros mnemônicos (documentos e monumentos), que constituem os instrumentais das narrativas selecionadas pela pesquisa.

Em seguida, são focalizadas as relações existentes entre memória e história, buscando a identificação das convergências e divergências entre os conceitos, confrontando estudos de Le Goff, Ulpiano Bezerra de Meneses e Pierre Nora. O longo debate entre História e Memória fornece parâmetros para a compreensão das interações entre Arte e Memória.

Logo após, o estudo se dedica à reflexão específica sobre Arte, focando, particularmente, a produção artística como forma de conhecimento, imagens mnemônicas através da Arte e os fenômenos da contemporaneidade.

A reflexão sobre a memória em *Epopéia Paulista* não se completa sem antes explorar o lugar para o qual se destina a obra: a cidade São Paulo. As significações atribuídas ao lugar da obra norteiam a criação, a constituição, a mediação e a interpretação do painel. A construção do lugar na contemporaneidade levanta a discussão sobre o sentimento de estar “em casa” e, sucessivamente, sobre a questão da identidade e dos lugares da memória. São Paulo é uma cidade de muitas identidades. Desde sua fundação vem recebendo diversas etnias que registram suas memórias em monumentos espalhados pela trama urbana.

- 2) ***Memória e Poética de Maria Bonomi*** – As atribuições relacionadas à arte contemporânea, ao engajamento social e ao despertar da sensibilidade em ambiente urbano possuem profundas implicações no fazer artístico desenvolvido por Maria Bonomi e possibilitam a compreensão dos fenômenos mnemônicos existentes no seu percurso visual. Sua produção artística é disposta em três vertentes: da gravura, da arte pública e dos murais. Essas três orientações marcam o percurso da artista e explicitam seu comprometimento com a acessibilidade da obra de arte. A exposição da trajetória de Maria Bonomi dá atenção maior à compreensão dos temas e dos instrumentais utilizados para compor sua produção, entendida como uma “poética de memórias”. Detectam-se, sobretudo, as preocupações estéticas de Maria Bonomi.
- 3) ***Epopéia Paulista*** – Examinam-se da concepção à produção da obra *Epopéia Paulista*, no espaço museológico do MAC USP (de 15 de abril a 30 de maio de 2004) e seus desdobramentos: *Frottages e Verticais* (2004), *Olhar Impertinente* (2004/2005), *Infecção da Memória* (2005), e *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil* (2008). Posteriormente, apresenta-se como tarefa a análise dos fenômenos da memória na obra em questão, explorando, principalmente, a interação da obra e o espaço onde está instalada. Passagem e passageiros trata da percepção da obra, no local de sua instalação e de suas mais diretas interações.

Maria Bonomi, *Epopeia Paulista* (detalhe do painel com um transeunte), 2004
Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Corredor de ligação entre o Metrô e a Companhia Paulista de Trens (CPTM)
Estação da Luz – São Paulo/SP

ARTE COMO LUGAR DA MEMÓRIA

Quando eu finalmente aprendi a escrever, achei que era importante
“guardar” as histórias e aí passei a anotar tudo num caderno.¹²

Lygia Fagundes Telles

¹² TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998, p. 28

NARRATIVAS E REGISTROS

- Documentos e Monumentos

O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios.¹³

J. P. Changeux

Os grupos sociais, antes da escrita, partilham suas experiências, transmitindo conhecimento oralmente, de geração para geração, sob a forma de mitos, lendas e narrativas contadas ou cantadas. O saber é guardado somente na mente humana.¹⁴ Até o advento da escrita, a memória poderia extirpar-se com a morte do indivíduo. A nova forma de registro provoca uma revolução no que tange ao conhecimento humano porque altera a ação da memória sobre os indivíduos. A partir da escrita, o homem pode perpetuar experiências. Torna-se factível falar aos outros mesmo após a morte física.¹⁵

O registro escrito rompe a barreira física, propiciando a conservação de fragmentos do conhecimento de um modo externo ao corpo. A escrita torna-se uma forma de transformação da memória do grupo – permanece aquela que consegue transpor a fronteira do tempo, ou seja, a que está registrada. O registro mnemônico permite o seu desenvolvimento em dois tipos de materiais: o documento escrito (escolha do historiador) e a celebração através de um monumento comemorativo (herança do passado). *Documentum* deriva de *docere*, “ensinar”, com o tempo, o termo evolui para “prova” e é costumeiramente utilizado no vocabulário legislativo.¹⁶ *Monumentum* remete à raiz indo-européia *men* que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória

¹³ APUD. CHANGEUX, LE GOFF, Jacques. *História e Memória...* op.cit, p. 420.

¹⁴ Até início do século XIX, diversos estudos apontam a memória como algo distribuído por todo o cérebro – semelhante à atenção e à percepção (alguns estudiosos afirmam que não há distinção entre essas funções cerebrais). A partir de 1861, observa-se que lesões restritas à parte posterior do lobo frontal, no lado esquerdo do cérebro, ocasionam um defeito específico na linguagem. Após a localização da função da linguagem, os neurocientistas se voltam para a identificação do local específico da memória. Sustentados pelas pesquisas de Wilder Penfield e pelo desejo de encontrarem a parte do cérebro responsável pela memória, cientistas desenvolvem métodos de motivação elétrica, pelos quais podem mapear as áreas cerebrais estimuladas enquanto o paciente descreve uma lembrança. De acordo com esses estudos afirma-se, atualmente, que a memória não possui um único *locus*, pois as diferentes estruturas cerebrais trabalham em conjunto na aquisição, no armazenamento e na evocação de informações. TOMAZ, C. “Memória e Emoções”. *Ciência Hoje*, nº 83, agosto de 1992.

¹⁵ SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira, “Comunicação e Memória: das Narrativas às Novas Tecnologias”. *Logos Comunicação e Universidade* (Comunicação e Memória). Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano 4, nº 7, 2º semestre, 1997, p. 3.

¹⁶ LE GOFF, Jacques. *História e Memória...* op.cit, p. 526.

(*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado – tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação.¹⁷

Quanto ao documento escrito, papiro, pergaminho, papel e, depois outros apoios eletrônicos e digitais, evolui na eficiência com relação ao armazenar informações. O conhecimento, assim, adquire nova dimensão com a escrita e com as posteriores formas de prolongamento da memória. Esses novos suportes elevam, em muito, as potencialidades da memória estendida¹⁸. Independentemente do formato, o documento escrito apresenta duas significativas funções: 1º) armazena informações, que permitem comunicar através do tempo e do espaço, fornecendo meios para a marcação, a memorização e o registro e 2º.) assegura a passagem da esfera auditiva à visual, permitindo reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas.¹⁹

Já os monumentos comemorativos são múltiplos em diversas partes do mundo. O monumento pode configurar-se como obra comemorativa de arquitetura ou escultura (arco do triunfo, coluna, troféu e pórtico) ou, ainda, de caráter funerário destinado a conservar a memória de uma pessoa no domínio da morte (pirâmides, túmulos e mausoléus). No Oriente antigo, por exemplo, os obeliscos e as estelas desempenham papel especial na perpetuação dos grandes triunfos, através de representações figuradas acompanhadas por inscrições que permitem transmitir às gerações futuras aquelas vitórias.²⁰ Para Le Goff, esses monumentos são “verdadeiros arquivos de pedra” que acumulam, além da função de arquivo propriamente dito, a de “peças publicitárias” duradouras.²¹

Nesses monumentos, a marca principal é o esforço em manter a comemoração e a lembrança por intermédio de imagens e inscrições que, geralmente, encerram uma narrativa dos eventos gloriosos. O painel *Epopéia Paulista* de Maria Bonomi (2004) pode ser interpretado, segundo as concepções de Le Goff, como um monumento comemorativo, uma vez que evoca acontecimento significativo para a cidade de São Paulo (a

¹⁷ Idem.

¹⁸ SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira, “Comunicação e Memória: das Narrativas às Novas Tecnologias”. *Logos Comunicação e Universidade...* op. cit., p. 3

¹⁹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória...* op.cit, p. 429.

²⁰ As estelas são utilizadas desde, pelo menos, o III milênio, como atesta a estela dos Abutres (Paris, Museu do Louvre). O obelisco mais antigo preservado é o do faraó Sesótris I, edificado durante o Médio Império, por volta de 1942 a.C. Idem, p. 428.

²¹ Idem.

migração/imigração). Adequado à tradição dos monumentos, liga-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que, na história antiga, por exemplo, somente em proporções menores são testemunhos escritos.²² No painel, memórias anônimas são narradas e registradas através de inscrições e desenhos.

Na transição entre a oralidade e o registro escrito (através de monumentos ou documentos) ocorre a “domesticação do pensamento selvagem”.²³ O registro da memória permite o partilhar de narrativas caras à sociedade que o constitui. Através dos registros, os indivíduos normatizam o convívio social e, de certo modo, perpetuam a tradição. A memória registrada é uma exigência coletiva nas sociedades históricas. Não nasce da individualidade. Para Friedrich Nietzsche, a memória não é, de forma alguma, um atributo individual, mas um produto das pressões e violências sociais.²⁴ Para que o homem possa forjar uma memória são necessários requintes de crueldades para que a “natureza” impulsiva, espontânea do ser humano gere um corpus de lembranças, que o levam a prever e a calcular os acontecimentos.²⁵

Para o filósofo toda memória é uma construção social. Em jogo constante com o esquecimento (instinto espontâneo do ser humano)²⁶, a memória condiciona a vivência em grupo de modo confiável, previsível e destinado aos interesses coletivos. Força o homem a responder por si, comprometer-se com seus atos, controlar seus afetos, imbuir promessas, inibindo sua capacidade salutar do esquecimento. Como condição para viver em grupo e por ele ser protegido, o homem desenvolve a memória para que, dessa forma, se torne confiável e comprometido com os interesses da coletividade.²⁷ Nesse sentido, Nietzsche torna-se um dos percussores da temática contemporânea da memória social.

Em princípios do século XX, o sociólogo Maurice Halbwachs promove um importante avanço nas reflexões sobre o tema, quando elabora o conceito de memória

²² Idem, p. 526.

²³ Idem, p. 32.

²⁴ NIETZSCHE, F.W. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12.

²⁵ Idem.

²⁶ “Esquecer não é uma simples *vis inertiae* (força inercial), como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido não penetra mais em nossa consciência, (...) com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento”. Idem, p.p. 47-48.

²⁷ Idem.

coletiva, segundo o teórico “o passado permanece vivo em um determinado grupo social. Contrapondo-se a ela, a memória histórica é uma forma de conhecimento do passado, sem relação com a vivência do indivíduo”.²⁸ Ao executar cuidadosamente as recordações coletivas, o indivíduo as ordena de acordo com suas próprias percepções que, contudo, também estão influenciadas pelos valores do grupo a que pertence. Assim sendo, a memória pode ser entendida como reconstrução do passado.

Em ciências sociais, a memória e o seu registro, então, atribuem significado às idéias, valores e normas de convivência. Em algumas dessas investigações, a memória é tomada como “comportamento narrativo” que primordialmente se caracteriza por sua função social – isto porque se trata de comunicação a outrem de uma informação, estabelecendo o elo memória-linguagem.²⁹ No painel *Epopéia Paulista*, o momento da concepção (discutido com mais profundidade adiante na presente pesquisa) guarda em seu cerne a função narrativa do objeto artístico. Porém, essa atribuição de significado não é algo simples.³⁰

Deve-se atentar para o fato de que a memória vive em permanente tensão entre a ausência e a presença: presença do presente que se lembra do passado esvanecido, mas também presença do passado que irrompe o presente³¹. Isto é, a memória pertence ao presente e este se utiliza dela para, em seguida, fazer projetos para o futuro. Nas palavras de Pierre Nora: “sem dúvida, para que haja um sentimento do passado é necessário que apareça um ‘antes’ e um ‘depois’ para que o presente surja reconduzido e atualizado”.³² *Epopéia Paulista* permitiria essa reconstrução temporal?

²⁸ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 12.

²⁹ “A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória”. ATLAN, Henri. “Conscience et désirs dans des systèmes auto-organiseurs”. In: MORIN, E. E PIATTELLI PALMARINI, 1974, p. 449-465.

³⁰ Nas ciências sociais, existe, por exemplo, a categorização da memória não como propriedade da inteligência, mas como base indiscriminada para as concatenações de atos. Nesse caso, os fenômenos da memória classificam-se em: memória específica (para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais), memória étnica (assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas) e memória artificial (possibilita sem recurso distinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados). LEORI-GOURHAN, A. *Le Geste et la Parole*. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (Trad. Lisboa: Edições 70, 1981-1983, p. 269).

³¹ MAUAD, Ana. M. “História, Iconografia e Memória”. In: SIMSON, Olga R. de M. Von (org.). *Os Desafios Contemporâneos da História Oral*. Campinas: UNICAMP/CMU, 1997, p. 309-320.

³² NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

Talvez, a reconstrução temporal do painel advenha do conceito de “rastro” – tão utilizado em reflexões sobre a memória. A história-registro, por muitos anos, considera que um esforço de lembrança (através, por exemplo, de um documento ou monumento) poderia ressuscitar o passado, transformando o presente em uma “amálgama” – uma reconstrução e uma releitura do que passa, a partir da inserção do indivíduo na coletividade e em momentos presentes sucessivos.³³ Por essa razão, se dá a insistente interpretação sobre os “vestígios” de objetos e lembranças de realidades vivenciadas. As “pistas” e “índices” provenientes de imagens verbais e não-verbais, especialmente as registradas, permitem, pelos fragmentos, uma busca lógica e elucidativa em determinado tempo e espaço.

Rastros, vestígios, pistas e índices são termos sinônimos que autorizam, por um trabalho de indução permeado pela intuição e pela imaginação, concluir a existência de acontecimentos que se encontram obscurecidos, porém, relacionados a circunstâncias conhecidas.³⁴ Em *Epopéia Paulista*, a artista concentra-se nos objetos esquecidos na Estação – esses representam, simultaneamente, as figuras da memória e do esquecimento. É por meio dos objetos que a artista resgata os 100 anos de lembranças da Estação da Luz, contudo, esses objetos são esquecidos por uma diversidade de pessoas que somente estão presentes por intermédio desse passado esvanecido.

O obscurecimento das lembranças está intimamente vinculado à memória, ou seja, o ser humano está naturalmente sujeito à lei do esquecimento e vive com este em eterna luta, pois necessita combatê-lo e, simultaneamente, contar com ele. Documentos e monumentos são instrumentos de luta contra o esquecimento, porque introjetam um significado simbólico intimamente ligado à evocação de memórias. Porém, os documentos e monumentos privilegiam certas memórias em detrimento de outras, ou seja, constituem o jogo memória *versus* esquecimento – o painel de Maria Bonomi obedece a essa dinâmica.

Nesse processo, o ato mnemônico, enquanto comportamento narrativo, permeado pelas tecnologias, atribui às lembranças configurações maquínicas que, em última instância, manipulam a memória coletiva. Assinala-se, nesse ponto, que uma das grandes problemáticas da contemporaneidade reside no acúmulo de memória e seu conseqüente esquecimento. A atual “cultura da memória” parece sofrer de amnésia, devido ao acesso

³³ Idem.

³⁴ MAUAD, Ana. M. “História, Iconografia e Memória”... op. cit., p. 309-320.

maquínico (da imprensa à televisão, passando por CD-roms e internet) que gera uma “falta de vontade de lembrar” que, por sua vez, acarreta perda da consciência histórica.³⁵ Outro dado significativo contemporâneo reside no grande número de memórias comercializadas em massa que são rapidamente consumidas e, por essa razão, são de mais fácil esquecimento – fato não tão comum à memória vivida.

É perceptível, então, que a memória também depende de mecanismos de seleção e descarte, sendo vista como um sistema de esquecimento programado. O esquecimento é necessário para a sociedade e para o indivíduo. Sem o esquecimento a memória humana é impossível. Segundo Marc Augé: “É preciso saber esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera, mas a própria memória necessita do esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para recobrar o passado remoto”.³⁶

A relação tempo e memória surge como ponto relevante na questão do esquecimento. O tempo apaga os rastros ou os transforma. A leitura de um documento ou monumento depende de sua relação com o presente. O presente é a referência para as lembranças ou esquecimentos – o painel segue essa orientação. O momento de sua confecção, as comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo, deve ser considerado em sua seleção de memórias e esquecimentos. Segundo Augé, “o esquecimento devolve o presente e se conjuga em todos os tempos: no futuro para viver o início; no presente, para viver o instante e no passado, para viver o retorno”.³⁷ Impossível lembrar sem esquecer. Para lembrar determinados fatos é preciso esquecer outros – tal como a metáfora do jardineiro que poda as plantas para que floresçam com mais força.³⁸ Como assinala, ainda, Augé: “Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar sua presença na segunda”.³⁹

Le Goff, sobre a amnésia, pondera que esta não é uma perturbação somente do indivíduo, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva

³⁵ HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 32.

³⁶ AUGÉ, Marc. *Las Formas Del Olvidar*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998, p. 9.

³⁷ Idem, p. 104.

³⁸ Idem, p. 104.

³⁹ Idem, p. 19.

“pode determinar perturbações graves da identidade coletiva”.⁴⁰ Para o historiador: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.”⁴¹

As permanentes transformações que ocorrem, paulatinamente, até o início de século XX, no plano da memória *versus* esquecimento aceleram-se ainda mais a partir das metáforas que envolvem a biologia e a informática.⁴² Essas duas metáforas alteram a concepção de registro. Quando se pensa que o registro dessa memória está internamente (no código genético) ou ainda múltiplo em ligações de redes computacionais, há uma flexibilidade no paradigma memória *versus* esquecimento. Para o estudo do painel *Epopéia Paulista*, essas metáforas podem ser transpostas aos desdobramentos da obra – *Infecção da Memória e Frottagens Verticais* – que, no fundo, se remetem aos valores da biologia e da informática com relação ao duelo memória e esquecimento.

Dos parâmetros fisio-bioquímicos, passando pela biologia e informática, às implicações sociais que decorrem do conceito e do registro da “memória,” surgem questões bastante complexas que permitem ao pesquisador somente uma rápida pontuação – mesmo assim, este pode perder-se à complexidade do tema.⁴³ Há algum tempo, historiadores,

⁴⁰ LE GOFF, Jacques. *História e Memória...* op.cit, p. 425.

⁴¹ Idem.

⁴² O código genético carrega a “memória da hereditariedade”, ou seja, a estrutura organizadora que é passada de geração a geração está encerrada no núcleo da célula e nele está a “memória da hereditariedade” – um esquema fixo (“memória e projeto”) que não sofre qualquer intervenção do exterior. Por essa razão, não pode ser apagada. Já a cibernética permite a expressão “memória central dos computadores” – algo em permanente registro. Atualmente, essas translações são significativas em áreas disciplinares nas quais a memória é base do conhecimento, ou seja, para disciplinas, tais como a Educação e Psicologia, que crêem que o indivíduo através da memória pode atribuir significado ao cotidiano e acumula experiências utilizadas durante diferentes fases de sua vida.

⁴³ De acordo com a abordagem disciplinar do fenômeno da memória, este se desdobra em tipos específicos. Nas ciências sociais, existe, por exemplo, a categorização da memória não como propriedade da inteligência, mas como base indiscriminada para as concatenações de atos. Nesse caso, os fenômenos da memória classificam-se em: memória específica (para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais), memória étnica (assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas) e memória artificial (possibilita sem recurso distinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados). Uma classificação comum à psicologia centra-se na distinção: memória voluntária e involuntária. Neurologistas e psicólogos conceituam a memória como processo que conecta raciocínios fragmentados, gerando novos conteúdos decisivos para as ações diárias do indivíduo. Assim, esses especialistas classificam a memória em declarativa e não declarativa (ou ainda memória procedural). A memória declarativa armazena o acontecimento passado e a memória não declarativa guarda como isto se dá. De maneira geral, os psicólogos tendem a ocupar-se da memória declarativa, enquanto os neurobiologistas tende a se ocupar da memória procedural. No terreno da psicologia ainda há duas classificações para a memória declarativa: a memória episódica – designada para lembranças de acontecimentos específicos – e a memória semântica – tomada para lembranças de aspectos mais generalizantes. Pesquisas neurofisiológicas aprofundam a classificação da memória declarativa e não-declarativa em: a primeira seria a memória declarativa (capacidade de verbalizar um fato) que por sua vez está subdividida em memória imediata (com

literatos, cientistas, filósofos, psicólogos e outros estudiosos têm se dedicado à apreensão da memória-faculdade intelectual e memória-conhecimento.⁴⁴ O labirinto das especialidades disciplinares pode restringir a concepção dos fenômenos mnemônicos e banalizar o significado de suas aplicações. Pesquisadores, cada vez mais, esforçam-se para dar conta desse conceito multidisciplinar e interdisciplinar de modo mais profundo, explicitando possíveis relações inerentes ao tema.

São diversas as memórias e mais variados ainda seus atributos: memória-testemunho; memória que transita pelo “apagamento” de outras memórias; memória-advertência; memória-rememória e, memória-comemoração. Essas memórias dependem do apaziguamento de outras na afirmação impositiva da interpretação unívoca de acontecimentos e orientações políticas conflituosas que, por vezes se impõem na forma de documentos ou de monumentos arquitetônicos. Os documentos e/ou monumentos são basilares para a permanência da rememoração. Esse é o limiar da memória porque não é certo que essa reconstitui o passado – somente a pesquisa histórica pode aprofundar-se nessas questões.

Considera-se, então, que a história se faz a partir de memórias e de esquecimentos, do mesmo modo que a produção artística se consolida ou se dissolve por esses elementos. Os repertórios, temas, linguagens, estilos e técnicas são recordações ou impressões que permanecem como o registro e o afeto de objetos exteriores em reação aos sentidos humanos. No estudo específico sobre os traços da memória na arte, os aspectos interdisciplinares precisam de maior aplicação, pois a própria natureza da arte exige essa qualificação da pesquisa. Monumentos e documentos são os registros que perpetuam a memória. Os registros artísticos mostram-se como diferenciais nessa busca em reconstituir

duração de frações de segundos), memória de curto prazo (com duração de algumas horas) e memória de longo prazo (com duração de meses a anos), subdivida em memória explícita (ligada à memória semântica e episódica) e a memória implícita (aprendizagem de habilidades motoras). A segunda, a memória de procedimento, se caracteriza por reter e processar informações que não podem ser verbalizadas. A memória de curto prazo depende do sistema límbico, envolvido nos processos de retenção e consolidação de informações novas. A memória operacional (não declarativa) compreende um sistema de controle de atenção (executivo central), auxiliado por dois sistemas de suporte (de natureza visuo-espacial e outro de natureza fonológica) que auxiliam no armazenamento temporário e na manipulação das informações. Contudo, os pesquisadores concordam que o mecanismo utilizado para o armazenamento de memórias em seres vivos ainda não é totalmente conhecido. IZQUIERDO, I. “Memória e Esquecimento”. *Ciência Hoje*, nº 8, setembro/outubro de 1983.

⁴⁴ A noção de aprendizagem depende da aquisição da memória e esta deve ser trabalhada e estimulada, especialmente, referindo-se às mnemotécnicas que existem em distintas sociedades e em épocas diferentes. E, ainda, o exame da aquisição da memória pelas crianças possibilita a constatação do papel desempenhado pela inteligência em teorias como a piagetiana. PIAGET, J. e INHELDDER, B. *Mémoire et Intelligence*. Paris: Press Universitaires de France, 1968, p. 32 e seguintes.

o passado. Os monumentos artísticos encontram-se carregados de historicidade e, principalmente, trazem uma áurea simbólica forte, capaz de unir a comunidade que os cercam. Nesse sentido, a reflexão direcionada a partir das relações da memória e da história torna-se um importante subsídio, na tarefa de elucidar algumas questões relativas à interação entre arte e memória.

O embasamento histórico dos fenômenos da memória na arte pode apontar caminhos expressivos para a leitura dos monumentos arquitetônicos de São Paulo, particularmente, àqueles que possuem estrita relação com memórias consideradas fundantes da cidade, como por exemplo: o índio, os bandeirantes, a independência, a industrialização e os imigrantes. A carga simbólica presente nessas memórias, de certa forma, motiva a poética de Maria Bonomi – tão intimamente ligada à leitura da metrópole paulista. No objeto artístico selecionado para essa pesquisa – o painel *Epopéia Paulista*, de Maria Bonomi – a relação entre arte, memória, cidade e história torna-se mais evidente. Isto porque a obra, originalmente, é concebida através de viés claramente histórico e narrativo. O painel, aliando apreciação estética e processo criativo, pretende contar uma história – ou ainda, levantar leituras possíveis da memória da cidade de São Paulo, através de seus migrantes e imigrantes. Contudo, as relações entre arte e memória passam pelo debate história *versus* memória. O que, verdadeiramente, é registrado em *Epopéia*: memórias ou a história de São Paulo? O mural transforma-se em monumento (*men*), inserido na malha urbana?

• A História

(...) o laboratório da História é o espaço de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como um objetivo, mas como objeto de conhecimento.⁴⁵

Ulpiano Bezerra de Meneses

O estudo da memória surge, atualmente, como tema emergente, em especial no campo da história. Para Ulpiano Bezerra de Meneses há o enlace das relações entre memória, passado e presente. Para o autor de *A História, Cativa da Memória?*, a memória está submetida à dinâmica social e, portanto, reestrutura-se constantemente, evidenciando que o passado não é o seu produtor ou detentor. A constituição da memória se opera no presente, sendo que é este tempo que oferece as condições necessárias para a sua formação. O tempo presente incentiva e prescreve a rememoração, atendendo às demandas de seu funcionamento social.⁴⁶ Meneses, também, observa às diferentes categorias da memória, particularmente, as denominadas individual, coletiva e nacional. As ciências sociais interessam-se, geralmente, pelo convívio da memória individual e coletiva, ou seja, quando o campo da memória sai da esfera psíquica do indivíduo e estabelece contato com outros representantes de um grupo social.

O relacionamento entre história e memória remonta às origens do conhecimento humano. *Histor*, *historía* que advém do latim, história, compartilha com *oida*, uma mesma raiz fundante, *weid* (*wid*, presente também em *videre* – latim), significa “ver” ou do sânscrito *vettas*, “testemunha”.⁴⁷ Observar pessoalmente, ser testemunha ocular, “eu sei por ter visto”, caracteriza o *oida*, ou seja, *histor* - aquele que tem a visão como fonte essencial de conhecimento. “Aquele que vê” também é “aquele que sabe”, em grego antigo *historein*

⁴⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico”. *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. São Paulo: Museu Paulista, n. serv. V. 2, jan.dez. 1994, p. 41.

⁴⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “A História, Cativa da Memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB), São Paulo: 1992, n° 34, p.p. 09-34.

⁴⁷ PIRES, Francisco Murari. “Tucídides: A Retórica do Método, a Figura de Autoridade e os Desvios da Memória”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 104.

“procurar saber”, “informar-se”. *Histor* designa o sujeito, *historie* significa “procurar” e *historía* remete à obra.⁴⁸

Em Hesíodo, o sentido de suas *Histórias* está na ação de investigar ou de procurar. Na Grécia de Tucídides (século IV), o *histor* transforma-se em uma figura jurídica, ou seja, aquele que poderia resolver uma situação litigiosa, marcadamente envolvendo um contexto jurídico, quando duas partes conflitam em divergentes asserções de veracidade quanto a um fato. O *histor* poderia alcançar a verdade, não propriamente porque viu ou presenciou o fato, mas porque faz ver discernindo quem diz verídico de quem diz falso.⁴⁹ Assim, a denominação *histor* designa, de modo geral, aquele que faz ver a verdade discernindo, pela ação historiante que confronta as versões contadas; quem diz a verdade, atestando e autenticando a verdade de apenas uma posição.⁵⁰

Assinala-se, ainda, que semelhante as funções do *histor* encontra-se, na Grécia arcaica, a figura do *mnemon* – uma pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça. Pode ser uma pessoa cujo papel de memória se limite a uma operação ocasional (como testemunha), mas pode ser também função durável, ou seja, o *mnemon* poderia atuar como magistrado encarregado de arbitrar sobre as questões religiosas e jurídicas, apresentando, nesse contexto, uma função social para a memória.⁵¹ O *histor* e o *mnemon*, em diferentes épocas, serviram a constituição da verdade em polêmicas jurídicas e religiosas. A história inicia-se, então, com uma narração daquele indivíduo que podia dizer “eu vi”, “eu senti” ou ainda “buscar”, “informar”, bem como “lembrar-se”.⁵² O historiador transforma-se em uma espécie de narrador de acontecimentos dotado de procedimento retórico-narrativo.

Essa concepção mantém-se no pensamento grego para o qual a memória é responsável pela transmissão dos costumes e tradições, ligando-se ao conhecimento sensível. Para os gregos, por exemplo, a memória do poeta reconstrói e transmite o passado às próximas gerações. Desse modo, a memória é sagrada e privilégio de alguns homens. A memória do poeta inspirado é onisciente de caráter adivinhatório, permitindo ao poeta

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem, p.p. 106-107.

⁵⁰ Idem, p. 107

⁵¹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória ...* op.cit., 432-433

⁵² Idem, p. 138.

acesso direto aos acontecimentos que evoca. Possibilita a comunicação entre os homens e o mundo dos deuses e vislumbra o presente eterno. A memória do poeta é uma potência religiosa transcende o tempo dos homens. Não é manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, nem a expressão de um agente, de um eu; é uma função social.⁵³

No período clássico mantém-se a aproximação fecunda e, simultaneamente, problemática entre história, memória e arte. A primeira constituindo-se finalmente como meio privilegiado de acesso ao verdadeiro conhecimento, a segunda como elemento mediador e a terceira como expressão do espírito. Ressalta-se que a noção, que retém predominantemente a memória como faculdade intelectual (a memória-conhecimento – aquela que leva ao Saber), sedimenta a tradição platônica e neoplatônica, que fornece as bases para os ideais medievais, particularmente, a concepção agostiniana de memória, que por sua vez influencia a cultura racionalista posterior.⁵⁴ No século XIX, contudo, a busca pela objetividade e verdade torna-se intensa e subtrai da história elementos basilares como às técnicas ficcionais de representação. Desse modo, o nascimento da história, enquanto disciplina, pauta-se na categoria da exclusão – a história não deveria ser ou ter espaço para a fábula, para o mito ou para a poesia, distanciando-se da narrativa e aproximando-se dos parâmetros de objetividade e neutralidade inspirados em modelos explicativos das ciências naturais.

Nesse contexto positivista, a história privilegiaria a memória registrada nos documentos oficiais, eliminando maneiras de constituição do passado permeadas pela imaginação e subjetividade, como por exemplo, outros registros mnemônicos (relatos, contos, lendas e literatura). Monumentos artísticos são relegados ao segundo plano das fontes de pesquisas, uma vez que a arte daria maior abertura à subjetividade, que naquele momento, é conspurcada do conhecimento histórico. Contudo, entre o valor do testemunho, a negação da narrativa – como elemento constitutivo do passado – e a presente relação

⁵³ REGIS, Fátima. “Memória e Esquecimento na Grécia Antiga: Da Complementaridade à Contradição”. *Logos Comunicação e Universidade* (Comunicação e Memória). Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano 4, nº 7, 2º semestre, 1997, pp. 20-24.

⁵⁴ SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível...* op. cit., p. 39.

entre história-memória, medeiam os nexos de um processo de memorização da qual o sujeito humano e os objetos artísticos se constituem como instância histórica depositária.⁵⁵

O surgimento da *Ecole de Annales* permite ao historiador uma tênue distinção entre memória coletiva e o estudo dela. O historiador, ao renunciar a temporalidade linear, dando importância para as diversas temporalidades existentes na relação do indivíduo com o coletivo, promove, segundo Nora, uma “revolução da memória”.⁵⁶ Essa concepção de temporalidade, sustentada pela *École de Annales*, sugere que a contemporaneidade é portadora de certo tipo de temporalidade social: o tempo real. Tal noção, intensificada, em grande parte, anos mais tarde, pela informática presume a condensação no presente, a operação em andamento. É o tempo pontual das redes de informática, cujo devir é a velocidade:

Se a humanidade construiu outros tempos, mas rápidos e violentos que os das plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem.⁵⁷

A linguagem (escrita ou não) torna-se o instrumental da memória para subverter a temporalidade. Isto porque a memória “tece” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos com relação aos outros), mas do que os recuperando, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente aconteceram”, a memória por intermédio da linguagem introduz o passado no presente sem, necessariamente, modificá-lo, tornando o tempo pretérito plural e descontínuo.⁵⁸ Ou, ainda, quando se trata de história, é necessário dar conta de duas temporalidades: o tempo em que se desenrolaram os acontecimentos contados e o tempo da redação da narrativa. A memória desempenha o papel de intermediária entre essas duas temporalidades, pois compreende inicialmente uma

⁵⁵ PIRES, Francisco Murari. “Tucídides: A Retórica do Método, a Figura de Autoridade e os Desvios da Memória”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível...* op. cit., p. 105

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 76.

⁵⁸ SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível...* op. cit., p.p. 50-51.

imagem mental do passado; é um fenômeno intelectual volátil, mas em seguida é aprisionada nas palavras.⁵⁹

Para Nora, até o início do século XX, história e memória se confundem, pois a produção historiográfica pauta-se nas rememorações de acontecimentos e personagens, remetendo-se à memória coletiva. A noção de vestígio, essencial no trabalho elaborado pelo historiador, constitui o elo indizível que liga o tempo através de seus rastros memorativos. Entende-se, então, que documentos e monumentos constituem-se em vestígios que estabelecem a interação entre memória e história. Nora retoma e aprofunda os conceitos básicos de Halbwachs que distingue a memória individual da coletiva e, sobretudo, a memória coletiva da história. À memória coletiva, o sociólogo atribui adjetivos como natural, espontânea, desinteressada e seletiva, que guarda do passado somente o que lhe possa ser suficiente para criar um elo entre o passado e o presente, ao contrário da história, que constitui um processo interessado, político e, portanto, manipulador. O historiador radicaliza ainda mais essa oposição: Nora afirma que é impossível operar-se uma distinção clara entre memória coletiva e memória histórica, pois a primeira passa necessariamente pela história; é filtrada por ela; é impossível à memória escapar contemporaneamente dos procedimentos históricos.⁶⁰

Nesse sentido, Pierre Nora organiza uma classificação dicotômica entre memória e história. A memória é a tradição vivida – “a memória é a vida” – e sua atualização no “eterno presente” é espontânea e afetiva, múltipla e vulnerável; a história é o seu oposto, uma operação profana, uma reconstrução intelectual sempre problematizadora que demanda análise e explicação, uma representação sistematizada e crítica do passado⁶¹. A memória tece vínculos com a tradição e o mundo pré-industrial, a história, com a modernidade, nesse sentido, a história-memória é, sobretudo, conservadora; a história-crítica é subversiva e iconoclasta. Tudo aquilo que se tem como memória, para Nora, já não o é, já é história⁶². A memória se encontra, atualmente, prisioneira da história; transforma-se em objeto, em memória historicizada e exilada

⁵⁹ BROWN, Cinthia J. “Memoire ET historie: La déformation de la réalité chez les rhétoriciens à La fin Du Moyen Âge”. In: ZUMTHOR, Paul e ROY, Bruno (org.), *Jeux de Mémoire*. Montreal: Press de l'Université de Montréal, 1985, p.p. 43-44.

⁶⁰ NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Revista Projeto História...* op. cit., 1993, p.p. 07-09.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

Um conceito que permite articular as práticas, os agentes, os referenciais e os conteúdos da memória é o de *lugar da memória*, criado por Nora, que analisa as aproximações e distanciamentos entre a memória coletiva e memória histórica.⁶³ Para o autor, a memória emerge de um grupo social por ela unificado, e é esse grupo que determina “o que é memorável, e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo”.⁶⁴ A partir desse argumento, Nora constrói a noção de – lugares da memória – que, segundo o autor, servem para garantir a fixação de lembranças e de sua transmissão, e estão impregnados de simbolismos, pois caracterizam acontecimentos ou experiências vividas pelos grupos, ainda que muitos de seus membros não tenham participado diretamente de tais eventos.

Os lugares da memória representariam menos uma ausência de memória ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo constante com a história. A conservação de museus e monumentos necessita de atribuição de significado para que a memória não se esvazie de todo. Um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, “só é lugar de memória se a imagem o investe de uma aura simbólica”,⁶⁵ afirma Nora. Ou seja, o arquivo precisa exprimir significado. Esses lugares de memória envolvem o tempo, a mudança e a história:

O lugar de memória deve parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estudo de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...) prender o máximo de sentido num máximo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares da memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações.⁶⁶

Retoma-se, então, que com relação aos materiais, tanto a memória coletiva quanto a história aplicam-se a dois tipos: monumentos e documentos. No âmbito dessa pesquisa, adota-se a noção de documento como algo mais amplo do que a noção estipulada até o século XIX (durante a escola positivista). Dependendo diretamente da escolha do historiador, o documento pode ser escrito, ilustrado através de imagem digitalizada ou fotografada, transmitido por aparelhos audiovisuais ou qualquer outro suporte. Como

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

monumento, toma-se manifestações escultóricas, arquitetônicas e, especialmente, objetos artísticos em três ou duas dimensões com algum sentido narrativo ou não.

No que tange às fontes de pesquisa, a história oral apresenta particularidade no âmbito das relações existente entre história e memória. A história oral apresenta como prática metodológica o recolhimento de entrevistas de história de vida (memórias individuais) ou ainda entrevistas de grupos (memórias mais coletivas), levando em consideração as pontes imutáveis da memória relativas aos acontecimentos, personagens e lugares.⁶⁷ O historiador precisa reconhecer as projeções ou transferências nos depoimentos, isto é, informações que são transmitidas por outrem ao depoente e são incorporadas como suas próprias memórias – isto ocorre porque a memória é seletiva e socialmente construída⁶⁸. O especialista necessita reconhecer esse fato para que possa exercer a crítica sobre a fonte.

A discussão entre aproximações e distanciamentos, envolvendo história e memória, tem, atualmente, uma densidade complexa. Paul Veyne, por exemplo, sugere que a história é “filha da memória”, uma vez que a história não faz reviver os eventos, pois o vivido, tal como sai das mãos do historiador, não é a vivência dos atores envolvidos na ação.⁶⁹ Nesse sentido, “a história é, em essência, conhecimento por meio de documentos”. Porém, a narração histórica situa-se para além dos documentos, pois nenhum deles será o próprio evento, ou seja, não é um “documentário” que reproduz o fato tal como ocorrido.⁷⁰

A historiografia anglo-saxônica⁷¹ procura apontar novos enfoques na relação memória e história. Em uma perspectiva diversa a de Nora e a de Hallbawchs, busca dar maior autonomia à memória. Contudo, no esforço de recompatibilizar memória e história, esses autores aproximam exageradamente a memória da noção de história, de tal modo que uma união simbiótica se efetua e se acaba por aplicar aos procedimentos e mecanismos da memória, aqueles reconhecidos como historiográficos – o resultado é o não reconhecimento da distinção entre as duas categorias. Se em Nora toda memória é apropriada e

⁶⁷ POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200.

⁶⁸ LE GOFF, Jacques. *História e Memória ...* op.cit., p. 526

⁶⁹ VEYNE, Paul Marie. *Como se Escreve a História: Foucault Revolucionaria a História*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998, p. 32 e seguintes.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Autores tais como: Keith Michael Baker, Thomas Butler, James Frentress e Chris Wickham. SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível...* op. cit., p. 40.

historicizada, na vertente anglo-saxônica, memória é imediatamente história; uma diferença, portanto, de grau, mas não de qualidade.

A partir dos anos de 1990, diversos historiadores tomam consciência de que a relação memória/história é mais uma relação de conflito e oposição do que de complementaridade. Ao mesmo tempo, nessa perspectiva, a história se coloca como “senhora da memória” ou produtora dela. Após a passagem da história-narrativa para a história-problema, as condições emergentes de gestão da memória contaminam a História. Muitas vezes, na prática profissional ocorrem grandes dilemas que tendem à substituição da memória pela História: “a História não deve ser o duplo científico da memória, o historiador não pode abandonar sua função crítica, a memória precisa ser tratada como objeto da História”.⁷² Contudo, muitas produções historiográficas, ainda, se constroem sem que aconteça uma ruptura efetiva com a tradição aristotélica que entende a memória (ou melhor, a reminiscência, o ato de lembrar), sobretudo em sua função cognitiva, como conhecimento do passado.⁷³

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, a discussão atual sobre memória divide-se em dois grupos distintos: no primeiro, a memória é vista como um fetiche, transformando-se em mercadoria, para legitimação de valores culturais; no segundo, a memória busca o engajamento social crítico, procurando discutir as possíveis alienações da sociedade emergente ocasionadas pela sua expropriação. Contudo, a memória e a história refletem e discutem o passado, e embora localizadas em campos diferentes, executam funções complementares, auxiliando na formação da identidade dos atores históricos.

Diante desse quadro, estabelecem-se possíveis fronteiras entre a história e a memória. A memória é, enquanto produto social, um conjunto de elementos necessários para a formação, manutenção e modificação das identidades individual, coletiva e nacional. Já a história é uma operação cognitiva, um modo de produção de conhecimento. A apropriação da memória pela história tem, diretamente, dois efeitos: 1) extrema operacionalidade e produtividade e, 2) vulnerabilidade teórica, pois ao se levantar as

⁷² Idem, p. 23.

⁷³ SEIXAS, Jacy Alves de. “Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível...* op. cit., p. 39.

oposições entre história e memória para, em seguida, destituí-las, não se discutem os mecanismos de produção e reprodução da memória.

As produções mais recentes indicam que não se trata radicalmente de apartar esses aspectos do conhecimento; tampouco de unificá-los. Os estudos como os de Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* e dos historiadores Carlos Alberto Vesentini e Edgar de Decca em *A Revolução do Vencedor* apontam que as diferenças entre história e memória não estão resolvidas e sua interação completa é algo problemático. Nessas duas produções, observa-se que a memória é um constante esforço de construção e reconstrução – de constante luta entre as divergentes “memórias”. As memórias dos grupos sociais se organizam e reorganizam em um processo de feição adaptativa, tendo como referência a dinâmica social do presente.

Diversas pesquisas explicitam a pertinência da história em ocupar seu devido lugar enquanto ciência, distanciando-se do lugar ocupado pela memória. “Do mesmo modo que o passado não é história, mas objeto da história, assim a memória não é história, mas um de seus objetos e um nível elementar de seu desenvolvimento”.⁷⁴ Nesse ponto, deve-se assinalar que muitos teóricos relutam em aceitar a história como ciência.⁷⁵ Outros definem que memória seria algo que emerge naturalmente da mente humana, enquanto que a história seria produto da análise e da reflexão. A memória é subjetiva, “um brinquedo das emoções”, complacente com seus caprichos, fortificando-se em seu próprio entusiasmo; a história, em princípio pelo menos, é objetiva, guiando-se pela razão abstrata e submetendo suas considerações à experimentação empírica. A memória somente pode trabalhar com imagens concretas, ao passo que a história, tem o atributo da abstração. A memória é deformada pelo tempo. A história tende à linearidade e à progressão.⁷⁶

Para Ulpiano Bezerra de Meneses, a memória, como construção social, dispõe dos instrumentais necessários para a formação e para o reforço da identidade individual, coletiva e nacional. O historiador ressalta ainda a impropriedade de se confundir memória e

⁷⁴ LE GOFF, Jacques. *História e Memória* ... op.cit., p.p. 433- 434.

⁷⁵ “A história está sempre no centro de controvérsias. De que assuntos deve tratar? Os acontecimentos apenas ou também os desígnios da providência, os progressos da humanidade, os fenômenos repetitivos, as estruturas? (...) Estas questões, que incidem sobre os objetos da história, remetem-nos a outras que incidem sobre o seu estatuto e os seus métodos (...) Deve-se-ia ainda perguntar se a história constitui uma forma literária, uma narração dos fatos, ou uma ciência que estabelece, os descreve e os explica (...) O debate sobre a história que promove todas estas interrogações e ainda outras procede da Antigüidade e tem todas as possibilidades de se prolongar no futuro.” Idem, p.p. 17-18.

⁷⁶ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*...op. cit.,p. 13 e seguintes.

história: a história é forma intelectual de conhecimento, uma operação cognitiva. Contrariamente, a memória é operação ideológica, processo psico-social de representação de si próprio, que organiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para o intercâmbio social.⁷⁷

Do embate entre memória e história tem-se que o labor da história aplica-se, então, sobre a memória. O trabalho do historiador está emaranhado na memória, cabe ao profissional selecioná-lo e organizá-lo para que possa construir uma versão inteligível ao seu tempo e sociedade. Por outro lado, no trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si. Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade e de organização. Porém, essa memória, como se observa no início desta tese, é passível de diversas leituras a partir do momento de seu registro nas formas privilegiadas de documentos ou monumentos. As disciplinas (tais como, a história, a estética, a psicologia ou a biologia) ao se constituírem, na maioria dos casos, no século XIX, elegem sua própria categoria de memória. Na história opta-se pela memória voluntária coletiva, ou ainda, a memória conhecida como memória da inteligência (ou memória-conhecimento), deixando de lado aspectos da memória involuntária (ou afetiva) e a função criativa inscrita na memória de atualização do passado com vista às utopias do futuro.

A memória-conhecimento (ou voluntária) em seu contato com a história tem excluído, sistematicamente, a faceta afetiva inerente à memória. Percebe-se que desde os gregos até a *École de Annales*, a historiografia elege a memória voluntária, desqualificando a memória involuntária – tida como constitutiva de irracionalismos e, por essa razão, avessa à história⁷⁸. O privilégio da memória voluntária sobre a involuntária, no campo historiográfico, pode sustentar-se pelo esforço da própria história em se constituir como ciência, aplicando procedimentos metodológicos e disciplinares que não permitem o estudo

⁷⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “A História, Cativeira da Memória?... op. cit., p 22.

⁷⁸ Uma classificação comum à psicologia centra-se na distinção: memória voluntária e involuntária. A primeira também denominada “memória da inteligência” propõe-se racionalmente dirigida. Através do esforço da vontade, almeja a reconstrução fiel do passado. A segunda não dispõe de parâmetros racionais e não tenta evocar lembranças; a memória involuntária pode aguardar longos períodos para, através da percepção sensorial, emergir recordações. IZQUIERDO, I. “Memória e Esquecimento”. *Ciência Hoje...* op. cit.

dos mitos, das sensibilidades, das paixões políticas, da imaginação e do imaginário na história. Nesse ponto de vista, a memória não se confunde com a história; pelo contrário, a escrita da memória é, o mais das vezes, o lugar do apagamento ao privilegiar a memória-conhecimento em detrimento da memória involuntária.

Nas últimas décadas, a história tem refletido sobre essa postura de exclusão. Acontecimentos históricos significativos, tais como a queda do muro de Berlim, a implosão da ex-URSS, a globalização e os diversos conflitos étnico-religiosos espalhados pelo mundo provocam uma urgente revisão, visto que a racionalidade histórica e as grandes narrativas não dão conta de atender a diversidade de memórias que irrompe à cena pública atualmente. Essas memórias insurgentes mostram o declínio das metanarrativas criadas pela modernidade frente a conjuntos de fragmentos de história variados e muitas vezes contraditórios sobre um mesmo assunto.⁷⁹ Alguns estudiosos pregam o “fim da história” em decorrência do desmoronamento das metanarrativas. O fim da história, como afirma o cientista russo Ilya Prigogine, seria “a realidade de uma sociedade atemporal que perdeu sua memória”.⁸⁰ Para o cientista, a memórias física e psíquica garantem a condição humana e tornam-se uma das principais molduras da criação artística contemporânea.

Nessa perspectiva aberta pelos acontecimentos contemporâneos, a memória involuntária passa a constituir novo objeto do trabalho historiográfico, acentuando uma mudança gradual de paradigma. O que ocorre, hoje, é a busca por modelos narrativos que satisfaçam os historiadores na ênfase da pluralidade de significados e que considerem a pulverização das esferas da vida humana, engendrada na contemporaneidade. Ao refletir sobre a problemática relação entre memória e história, procuram-se paralelos da questão no campo artístico, tendo como noção basilar os parâmetros estabelecidos pela história da arte – nota-se que, em alguns momentos, os fatos constituintes da história da arte estão tão próximos e, simultaneamente, tão distantes das versões puramente historiográficas. Isto porque, segundo Argan, em *História da Arte como História da Cidade*, as especificidades

⁷⁹ Jean-François Lyotard considera a metanarrativa é um discurso que, a partir da elaboração de um *telos* definido sobre o curso da história, engendra relações lógicas entre a pesquisa, a filosofia, a política e a arte, conferindo a essas esferas um sentido unificado. Em outras palavras, as metanarrativa são esquemas retórico-narrativos que, ao longo de seqüências temporais ou argumentativas, encadeiam os fenômenos históricos a fim de buscar um *telos* previamente determinado. Assim no entender de Lyotard, o Iluminismo, o idealismo e o marxismo seriam grandes exemplos de metanarrativas. LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

⁸⁰ CANTON, Katia. *Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental*. In: AQUINO, Victor (org.). *Metáforas da Arte*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2008, p.35.

da arte emergem na história da arte e a diferencia de outras formas de história (política, econômica ou social). Nela, as paixões e intuições do artista, como ser social, perpetuam-se nas obras de arte – registros da memória de um tempo e lugar.⁸¹

Cabem, então, questionamentos sobre as relações entre a arte e a memória: De qual tipo de memória a arte se utiliza? A arte serviria como lugar para as diversas memórias? Como se desenvolvem os fenômenos mnemônicos na produção estética, especialmente na contemporânea? E como perceber a memória de um tempo, através do registro estético, relacionando funções narrativas e sistema visual? Essas são indagações que levam à reflexão sobre os pressupostos fundamentais da arte como forma de conhecimento. No âmbito desta pesquisa, esses pressupostos auxiliam na leitura da obra-referência, *Epopéia Paulista* de Maria Bonomi, uma vez que sua proposta estética abarca questões emergentes da memória, da história e do fazer artístico contemporâneo.

⁸¹ ARGAN, Giulio. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 32.

• A Arte

Fazer arte é materializar sua experiência e percepção sobre o mundo, transformando o fluxo de momentos em alguma coisa visual, textual ou musical. Arte cria um tipo de comentário.⁸²

Barbara Kruger.

Quando se define a condição contemporânea como um estado de incredulidade em relação às metanarrativas, estabelece-se também o patamar para uma série de questionamentos sobre os sistemas narrativos pelos quais a sociedade humana organiza e dá significado, unidade e “universalidade” à sua experiência.⁸³ Entre esses sistemas, em franco debate, encontra-se a arte que tem sua função narrativa intrínseca desde os mais remotos testemunhos. Seja nas representações funerárias no Egito, nos relevos comemorativos nas construções greco-romanas ou na pintura sacra medieval, uma das funções da arte é contar histórias.

Na antiguidade clássica, arte liga-se ao simulacro, à idéia e à beleza.⁸⁴ A arte não se encontra na natureza, mas no mundo das idéias e da razão. Nesse sentido, “o simulacro é o intelecto unido ao objeto, e esta adição tem um valor antropológico, pelo fato de que ela é o próprio homem, sua história, sua situação, sua liberdade e a resistência que a natureza opõe a seu espírito”.⁸⁵ Então, arte é conhecimento. Conhecimento do objeto, quando apreendido do mundo real e conhecimento, quando o artista constrói o simulacro, utilizando suas capacidades mnemônicas⁸⁶. É também forma de cognição para o espectador, uma vez que este reconhece, por suas faculdades mnemônicas, o objeto simulado.

⁸² Entrevista com a artista norte-americana Barbara Kruger, na Revista *Arte in America*. APUD: CANTON, Katia. *Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental*. In: AQUINO, Victor (org.). *Metáforas da Arte...* op.cit., p.35.

⁸³ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna* .. op. cit., p. 32 e seguintes.

⁸⁴ *Téchne* (arte em grego) pertence à raiz do indo-europeu *tek*, produzir e forma palavras como *tíkto*, gerar; *tékos*, criança; *tékton*, carpinteiro; *technítes*, artesão; *tékmar*, marco, objetivo; *tekmérion*, signo de reconhecimento, índice, sintoma. A raiz da palavra aponta não só para a produção, mas também para resultados da produção e da sinalização da produção. MUNARI, Luiz Américo de Souza. *Reflexões e Exercícios sobre a História da Arte*, São Paulo: FAU USP, 2008 (Livre-Docência), p. 152.

⁸⁵ BARTHES, Roland. “A Atividade Estruturalista”. In: BARTHES, Roland. *O Método Estruturalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 34.

⁸⁶ *Mnemosýne*, a memória, mãe das musas é, ao mesmo tempo, a personificação da lembrança. Hesíodo inicia a Teogonia homenageando as musas e conta que *Mnemosýne* dorme nove noites no leito divino de Zeus e um ano depois dá nascimento a nove musas, deusas que presidem as artes. A raiz de *moûsa* e *man* ou *men* e significa pensar. Forma palavras como: *mémona*, desejar; *mêtis*, sabedoria; *mántis*, divino; *mania*, loucura, entre tantas outras. MUNARI, Luiz Américo de Souza. *Reflexões e Exercícios sobre a História da Arte...* op. cit., p. 153.

Para os gregos, a idéia de beleza é permeada pela razão, que por sua vez se vale da memória, da proporção e de regras imutáveis. Nessa concepção, a arte não é cópia fiel da realidade, mas a memória da realidade. Por ser aparência, representa o intelecto associado ao objeto de arte ou à criatividade do artista, acrescida da forma, caracterizando a idealização do objeto em sua plena harmonia. “Mesmo quando o herói olímpico recebe o direito de ter sua imortalidade, através de uma estátua, essa não tem a forma exata do retrato, pois é somente uma idealização do que deve ser uma representação harmônica do corpo e do rosto de um herói”.⁸⁷

A arte é, no seu sentido pragmático, ou seja, enquanto ensinamento ético-político, empregada pelos romanos – como meio para a narrativa de acontecimentos históricos com a finalidade de lembrar as vitórias dos generais e imperadores. Por essa razão, a arte é pensada como “coisa pública”, ou seja, perpetua a memória coletiva de Roma. Arcos, obeliscos e outros monumentos arquitetônicos romanos são como instrumentos de rememoração – as marcas de uma “história gloriosa.” Quando a arte se torna cristã, nas catacumbas narra o sacrifício dos mártires e os eventos bíblicos. Através da arte, ocorre a cristianização da memória coletiva, permeada pelos ritos litúrgicos, girando em torno dos cultos dos mortos e dos santos. “Pode-se descrever o judaísmo e o cristianismo, religiões radicadas histórica e teologicamente na história, como ‘religiões da recordação’”.⁸⁸ Através da linguagem artística os registros religiosos mantiveram-se por todo o período medieval e evangelizaram partes remotas do mundo.

No Renascimento, retorna-se às premissas clássicas, a arte passa a ser considerada “coisa mental”, isto é, arte é a recriação da natureza e se limita ao processo de ordenação matemática e à harmonia: elemento da vida. Através da arte renascentista os temas bíblicos, os mitos e a vida nos reinos espelham o “espírito de uma época”. Na Renascença, a memória está resguardada pelo registro escrito (uma infinidade de tratados, manuais e

⁸⁷ Elza Ajzenberg evoca Platão que vê o mundo sob formas arquetípicas. Os sentidos humanos compreendem o mundo de modo ilusório. Para o filósofo, os efeitos da ilusão eram inaceitáveis, porque tratam da representação da realidade por meios mentirosos, iludindo o espectador e contrariando a idéia de uso pedagógico da arte, pois a realidade se expressa por uma mentira. E a autora alia essa conceituação de Platão com a de Aristóteles que defende a idéia de um realismo empirista. O artista se prenderia na representação do possível e não do ideal, introduzindo a sensibilidade e o emocional na arte, deixando as bases de uma representação mais livre e ampliando seus recursos. AJZENBERG, Elza. “Apresentação”. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arte e Memória*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007, p. 13 e 14.

⁸⁸ LE GOFF, Jacques. *História e Memória* ... op. cit., p. 438.

documentos) e pelas obras-primas (monumentos arquitetônicos, telas e esculturas) que são a garantia de “imortalidade de artistas e mecenas”.⁸⁹

As teorias clássicas sobre a arte ligam-se, por intermédio da precisão, da regularidade e da sistematização do conhecimento, às regras e princípios teóricos adotados pelas academias de Belas Artes. Nas academias francesas e italianas predominam os valores relativos à semelhança do real e da beleza. Contudo, o neoclassicismo e o romantismo acrescentam à concepção de arte dinamismo e sentido evolutivo. Os iluministas depositam esperanças nas ciências e na cultura especializada – fatores que poderiam possibilitar o progresso infinito.⁹⁰ Para os iluministas, a memória é claramente passível de treinamento, bem como a arte. Técnicas e temas são transmitidos com mais intensidade através de recursos mnemônicos. Os gêneros da pintura (retrato, natureza-morta, paisagem e pintura histórica) florescem rapidamente e mostram a potencialidade do aspecto narrativo da arte, nesse momento. Não é por coincidência que um desses gêneros, a paisagem, abre caminhos para o Impressionismo que em sua proposta procura aprisionar a luz e o instante – a recordação do momento presente.

É o modernismo que reivindica com mais contundência uma “arte pela arte” que se nega a veicular mensagem e servir de meio transparente de comunicação. Os artistas de vanguarda aproveitam as conquistas da ciência na sociedade moderna para a construção de novo sistema visual.⁹¹ Nesse sistema, a memória na arte não reconstitui somente o visível, mas também os sentidos humanos. O próprio conceito de memória se alarga, especialmente, com as teorias freudianas e piagetianas. Simultaneamente, o conceito de conhecimento deixa de ser o “enciclopédico” (ou acumulativo) dos iluministas e compreende-se a fragmentação e o processo de especialização do Saber em saberes.

No entanto, o caráter efêmero da produção de vanguarda e sua ação de destruição para construir o novo tornam-se processo de esgotamento da arte. A busca pelo novo constitui-se em obsessão do artista: ao encontrá-lo, ele logo se transforma em antigo. O artista se vê condenado a encontrar uma nova forma de olhar e por essa razão transforma-se constantemente, desagrega sua identidade; ao desagregar-se, armazena em sua memória

⁸⁹ KERN, Maria Lúcia Bastos. “Tradição Clássica e Artes Plásticas”. In: FÉLIX, Loiva Otero e GOETTEMES, Míriam Barcellos (orgs.). *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1989, p. 152 e seguintes.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

impressões que se transformarão em imagens. A memória manifesta-se, pois, na luta contra o movimento implacável do tempo. Essa condição leva o artista a questionar a validade da mesma, sobretudo, com a crise que se instala na Europa no pós I Guerra Mundial.⁹² Para Walter Benjamin, os sobreviventes que regressam das trincheiras, voltam mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciam não podia mais ser assimilado por palavras.⁹³ A memória da batalha torna-se dolorosa e difícil de ser transmitida a outrem.

A partir das inovações e transformações ocorridas a partir do século XX, a arte como conhecimento não é mais uma concepção unânime e a arte passa a valorizar outras formas de sentir e de expressar o mundo, tais como sonhos⁹⁴, emoções e imagens que não são passíveis de narração, ou pelo menos, não de uma narração linear e totalmente compreensível. As vanguardas históricas (Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo e Abstracionismo) alteram, quebram ou até mesmo dissolvem o aspecto narrativo na arte. Em comum, buscam a liberdade e a autonomia para o objeto artístico.⁹⁵ Porém, nenhuma das vanguardas exclui a idéia de que a arte é modo de expressão de emoções.

Nesse ponto, assinala-se que como sistema de organização das emoções, a memória serve como uma busca pessoal de aprendizado, de repertório para o porvir ou até mesmo uma advertência sobre os perigos do esquecimento. Na arte moderna, as imagens se disseminam excessivamente e necessitam de uma ordenação que não é necessariamente

⁹² “Impotência do conhecimento em salvar seja o que for, a ciência foi mortalmente atingida nas suas ambições morais e desonrada pela crueldade de suas aplicações (...) Por que desordem da Europa mental? Devido à livre coexistência dos espíritos cultivados de idéias as mais diferentes, dos princípios, de vida e de conhecimentos os mais opostos”. VALÉRY, Paul. “La Crise de L’Esprit”. In: *Nouvelle Revue Française*. 71, aout, 1919, p. 325-326.

⁹³ Para o autor, os fatos relativos a I Guerra Mundial significam trauma e choque, ou seja, a perda da experiência que impossibilita transportar para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional a assimilação dos acontecimentos. BENJAMIN, Walter. APUD. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, História, Testemunho*. www.comciencia.br (acesso em 24 de abril de 2007).

⁹⁴ Edmund Freud, em especial, na obra *Interpretação dos Sonhos*, admite uma ligação do sonho à memória latente (memória específica do sonho). Assinala-se que Freud não compreende a memória, como reservatório e tão pouco admite que o sonho relaciona-se à memória consciente. Para o psicanalista, a idéia de reduzir o sonho à rememoração não procede – mesmo a memória existente no sonho depende de uma escolha. De acordo com essa linha de estudo, as contribuições de Freud somam-se as de Bérghson e aprofundam o domínio da memória, esclarecendo, no nível da memória individual, “a censura” – tão relevante nas manifestações da memória coletiva.

⁹⁵ O termo *avant-garde* (de origem francesa) que dizer “a frente da guarda”. Trata-se de um termo de guerra, que pressupõe duas idéias básicas: a idéia de estar “à frente”, isto é, de fazer algo novo, e a idéia de “guarda”, que se liga à luta, à ruptura. No Impressionismo, por exemplo, os artistas queriam romper com a representação realista; o Cubismo queria a fragmentação do mundo industrializado; o Abstracionismo, busca a síntese, uma forma de expressão perfeita, que pudesse transcender a realidade de um mundo formado por guerras, destruição e desigualdades sociais. CANTON, Katia. “A Pulsção do Nosso Tempo – a Arte Contemporânea Supera as Divisões do Modernismo e Reflete o Espírito de Nossa Época, Ocupada em Lidar com a Identidade: Corpo, Afeto e Memória”. In: AJZENBERG, Elza. *América, Américas – Arte e Memória*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007, p. 133.

regular ou linear. A proliferação do uso da fotografia, por exemplo, contribui para a formação do novo sistema visual, registrando a memória do instante. O registro da memória ganha novas técnicas (especialmente, através dos veículos de comunicação) que multiplicam sua capacidade de transmissão de imagens – o que ocorre é certa banalização dos registros e, por consequência, toda e qualquer memória pode ser preservada. As vanguardas históricas e, mas tarde, a arte pós-II Guerra estão envoltas nesse movimento acelerado de proliferação de imagens.

As concepções de documento e monumento seriam substituídas somente pelo conceito de imagens da memória? Não. Mesmo a arte moderna tem seus monumentos comemorativos que exaltam aspectos da renovação industrial e da ligação homem-máquina. A imagem que constitui a obra de arte deflagra múltiplos elos que, por sua vez, constituíram diversos presentes. A obra de arte revela a memória que traz consigo. Memória essa que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que sempre, diante da imagem, se está diante de tempos “(...) olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”.⁹⁶

Os fenômenos mnemônicos na arte moderna podem ser compreendidos, a partir das considerações de Henri Bergson, em especial na obra *Matéria e Memória*.⁹⁷ Nessa obra, o filósofo considera central a noção de “imagem”, na encruzilhada da memória e da percepção. Na ordem espiritual, na lembrança e na memória, está a união da matéria e do espírito⁹⁸, ou seja, as representações arquitetônicas (monumentos) são agentes transmissores de lembranças. A memória será o elo entre o material e o espiritual.

Bergson define a matéria como imagem: certa existência que surge imediatamente através do sentido da visão. A percepção é definida como algo puramente material porque mostra de modo simples a existência da coisa. A percepção é, ainda, a ação da matéria, é o reflexo do material, não pode existir isoladamente. Já a lembrança torna-se a ação do espírito de recordar e de perceber.⁹⁹ Segundo Bergson, a memória capacita o indivíduo a

⁹⁶ “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja - , o presente jamais cessa de se configurar (...). Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja - , o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se configurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et Anachronisme des Images*. Paris: Minuit, 2000, p. 10.

⁹⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 32 e seguintes.

⁹⁸ Idem, p. 56 e seguintes.

⁹⁹ Idem.

trabalhar suas lembranças e a formar objetos materiais.¹⁰⁰ Nesse sentido, a memória é algo que motiva o retorno das lembranças para que o presente construa novas significações. Essas lembranças organizam o presente e revelam o futuro. Logo, a lembrança, assim como a percepção não existe isoladamente. A memória é móvel e criativa, mais do que isso, a memória possibilita a criação do novo.¹⁰¹

A perspectiva de Bérghson da memória, de certa forma, influencia os caminhos da literatura como documento escrito, em particular, porque realça as interações da memória e do espírito. Marcel Proust convence-se, rapidamente, da proximidade entre literatura e memória. Assim, um objeto como, por exemplo, uma flor somente se transformaria em flor verdadeira como objeto de memória. Proust observa que as mnemotécnicas, geralmente, baseiam-se no princípio da ação sensorial, ou seja, no estimular os sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato. Entre esses, a visão possuiria prioridade sobre os demais sentidos, por essa razão, os conteúdos da memória também são vistos como imagens mnemônicas. A idéia de Proust é destituir a visão dessa posição privilegiada e abarcar outros sentidos como portadores da memória. Para tanto, o escritor lida com as memórias involuntárias e voluntárias. A visão estaria relacionada às atitudes racionais por isso interligada à memória voluntária. Já a memória involuntária não tem como origem um desejo determinado de manipular o passado com vistas à sua possível utilização no presente. Pelo contrário, a memória involuntária advém de uma sensibilidade difusa e inesperada (todos os sentidos em ação confusa) que acomete o homem a qualquer instante, levando-o a reviver *flashes* do seu passado, em todo o seu colorido original.

Ao atualizar o passado, a memória (somatória de voluntária e involuntária) recria o tempo (passado, presente e futuro), fundindo instante e duração num *continnum* tecido. Para Marcel Proust, a arte conseguiria operar a síntese entre instante e duração, através da matéria media as relações com o espiritual. Nesse sentido, deve-se retomar uma das questões principais que auxiliam na constituição da história, como disciplina, no século XIX: a exclusão da memória involuntária. Na arte essa expulsão nunca ocorre totalmente. O que se dá é a utilização da memória involuntária com maior ou menor intensidade. A arte pressupõe conhecimento sensível e este depende das potencialidades da memória

¹⁰⁰ Idem, p. 32 e seguintes.

¹⁰¹ Idem.

involuntária, assim sendo, eliminar os sentidos expostos na memória involuntária seria dirimir o que há de essencial na arte.

Nesse ponto, torna-se importante assinalar que a arte não se inicia na ocasião das primeiras obras de arte – ou pelo menos aquilo que se denomina arte atualmente – mas quando certos objetos são pensados esteticamente. Ela também não acaba quando deixam de existir obras de arte (esculturas, pinturas, música ou literatura), a arte se altera e renova-se de tal maneira que uma história da arte sustentada tão somente em estilos, movimentos, evolução e progresso artístico não dá conta de sua plenitude. A partir do pensamento estético, conta-se a história da arte que a princípio é mimética de depois se torna moderna e, agora contemporânea¹⁰².

A contemporaneidade mostra que as formas artísticas não podem mudar, a menos que as práticas sociais o façam ou, ainda, a produção artística é construída num contexto social e num sistema de valores vivido. A arte contemporânea justapõe e dá igual valor ao mundo fechado em si mesmo e o mundo aberto para o exterior, da história e da experiência (nesse âmbito, a memória). Essa “arqueologia emocional” esbarra muitas vezes no colecionismo, no qual os objetos servem de apoio. O recordar nas poéticas visuais torna-se amear instrumentos para próximas ações, analisar as possibilidades à luz das experiências vividas, reviver o prazer de sensações boas e precaver-se com a reincidência das más.¹⁰³

Para o artista contemporâneo, o cultivo da memória é, acima de tudo, uma busca de reafirmação do que o passado significa. Mesmo a memória coletiva que geralmente serve a propósitos políticos ou de orientação de conduta, sendo imposta ao grupo por uma determinada instância superior (um governo, uma religião ou uma instituição), sofrendo uma série de intervenções e revisões ao longo do tempo, manipulada para servir a determinados propósitos, na produção artística tem sua afirmação ou negação. Para os artistas a memória pode servir como um propósito cognitivo, um esforço de apreensão de um fato ou momento que remete ao coletivo (artista e público) uma reflexão sobre o que foi

¹⁰² MATEUS, Paula. “O Fim da Arte e a Dissolução dos Ideais Revolucionários”. In: MATEUS, Paula. *Intelecto – O fim da Arte*. www.cfh.ufsc.br. Acesso em 05 abr. 2007.

¹⁰³ BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. *De Dentro para Fora: A Memória do Local no Mundo Global*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2007, p. 35.

ou o que poderia ter sido – a suspensão de um momento muitas vezes eternizado no espaço expositivo ou na percepção do objeto estético, em uma narrativa fragmentada, indireta e que não permite possibilidade de leitura única e linear.¹⁰⁴

Na contemporaneidade, a sensação de descontinuidade, desencaixe e fragmentação geram um sentimento de pouca “intimidade” com a realidade, o que pode justificar o crescente desejo de expressão e busca de sentido pessoal que permeia a produção artística, especialmente, a brasileira de meados dos anos de 1990.¹⁰⁵ Os trabalhos apresentam-se, cada vez mais, narrativos, autobiográficos e auto-referenciais. A memória, o corpo e, em alguns casos, a história e a localidade são impressos nos objetos estéticos como forma de especificidade.¹⁰⁶

As buscas destinam-se ao relato de histórias individuais, às particularidades das origens dos artistas, à genuinidade de lugares, ao entendimento do cotidiano urbano e do seu papel na sociedade. Contudo, todos procuram, através do trabalho artístico, dar sentido à existência, seja a sua própria ou a da coletividade.¹⁰⁷ No mundo atual, pressionado por uma força de “pasteurização” de valores, surgem propostas de reafirmação da individualidade e da localidade, utilizando a memória como arma de “resistência”.¹⁰⁸

Nesse sentido, desvelar memórias pessoais e a configuração de um olhar atento para dentro de si torna-se movimento de resistência contra a apatia e a amnésia - sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética que produz o máximo de informação contido em um mínimo de tempo, gerando um estado de ansiedade incessante, focado na tentativa de acompanhar os fatos que são oferecidos a cada instante repetidamente.¹⁰⁹ Muitos artistas contemporâneos põem em debate a comercialização das memórias através das impressões maquinicas (TV, Internet, jornais entre outros veículos de comunicação). A leitura pessoal das memórias se contrapõe à amnésia e a apatia social que o oferecimento freqüente de informações acarreta na cultura atual.

¹⁰⁴ CANTON, Katia. *Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental...* op.cit., p. 34.

¹⁰⁵ Idem, p. 21.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. *De Dentro para Fora: A Memória do Local no Mundo Global...* op. cit.,35.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ CANTON, Katia. *Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental...* p. 36.

O fascínio dos artistas por histórias relaciona-se à atração pela convenção (na permanência ou na ruptura dela), pela nostalgia e pela memória das narrativas já conhecidas. Esse fascínio transforma a produção dos artistas contemporâneos em obras/textos, cobertas de “narrativas enviesadas”¹¹⁰ ou abertas para si mesmas:

A arte torna-se comentário sobre o tempo e a vida, que toma o corpo de uma escritura, tão subjetiva como o próprio alfabeto. É conhecimento flexível mais imprescindível – um conhecimento que se abre ao observador como um estranho livro, que a narrativa contida se assume de acordo com seu próprio olhar.¹¹¹

A arte como comentário abre espaço para diferentes linguagens e, mais do que isso, para figuras de linguagens, ou, ainda, metáforas (do grego, *metaphora* = transporte, junção) diversas que narram os acontecimentos e sentimentos envolvidos na contemporaneidade. Através da metáfora, a arte expressa formas de conhecimentos possíveis e atuais. Essas metáforas são cada vez mais complexas. Podem estar encravadas nas poéticas visuais ou representar uma circunstância específica vivenciada pelo o artista e seu público. Podem estar presentes em elementos compositivos na obra ou até mesmo surgirem pela ausência destes.

Nesse contexto, emerge a discussão referente à serialização, repetição, acumulação e citação – elementos compositivos transmissores de metáforas.¹¹² Esses elementos têm reminiscências na arte moderna, porém na contemporaneidade assumem linhas radicais. Os artistas contemporâneos através da serialização, repetição, acumulação e citação de elementos na produção estética misturam mitologias públicas e privadas. Jogam, metaforicamente, com as memórias pessoais e coletivas. Através desses elementos, a obra de arte não está isolada na sua forma objetual, mas abrange diferentes variantes: poética do artista, vida, técnica, elementos compositivos, entre outros fatores.

A repetição de elementos compositivos apresenta-se como a confirmação do presente que não envelhece que se condiciona em transe celebrativo. O mesmo elemento se repete obsessivamente durante a trajetória do artista, como por exemplo, as bandeirinhas de Alfredo Volpi. Já a serialização pode ser repetição (e vice-versa). Porém, se configura como

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Com exceção da citação, os outros elementos foram amplamente discutidos por Sonia Salzstein, durante as aulas da Disciplina de Pós-Graduação *Arte Brasileira dos Anos 80 à Atualidade: Perspectivas da Crítica de Arte*, no primeiro semestre de 2007.

seriação que assume uma forma sistêmica, articulada pela experiência artística e que desnaturaliza o sistema clássico de representação. Na seriação o elemento se transfigura como se ocorresse uma “nova variação sobre o mesmo tema”. A acumulação, na modernidade e contemporaneidade, é liberada pela permissividade e pelo desperdício da indústria e da tecnologia, gerado pelo fenômeno de fetichização e patronização da cultura – este procedimento sobrepõe repetição e seriação. A citação advém da necessidade dos artistas em usar arquétipos universais e inevitáveis. Estes seriam utilizados de modo articulado e transformados em arte representacional, ou ainda, serem suprimidos, com o risco de simplesmente dar uma nova roupagem às alegorias tradicionais¹¹³, conferindo-lhes certo “ar contemporâneo” e falso, ao invés de propor novas investigações sobre os temas do passado.

Muitas vezes, na arte contemporânea, as narrativas não se prestam à exaltação de eventos e tão pouco à grandiosidade de um homem envolvido em ações nobres. Inexiste uma moral implícita, as alegorias, nem sempre identificáveis, tangenciam histórias difusas, possibilitando um labirinto de especulações, muitas vezes utilizadas sob o pretexto de “retorno à pintura” e ao “exercício do retrato de uma visão particular”. A hierarquia clássica e o lugar dos acontecimentos desaparecem e são substituídos pela associação enigmática e democrática com ares antigos. Há uma “presença da ausência”, um “sentimento de que a cultura há muito se foi e de que a festa está em outro lugar”.¹¹⁴

A figura humana retorna ao cenário artístico, porém, apresenta um desequilíbrio perturbador, um aspecto de fragilidade e cansaço. Na representação contemporânea, em algumas poéticas, a figura humana está recortada e fora do centro da composição. O homem deixa de ser o centro e a medida de todas as coisas, resta-lhe somente observar atônito o cotidiano para dar o seu próximo e indeciso passo carregado de obscuridade e melancolia, mas, paradoxalmente, com certa dose de ironia.¹¹⁵

A dúvida e o ceticismo pairam sobre qualquer tentativa de imposição de “grandes verdades”, resta à autoconsciência perceber que a inocência se perde e que será necessário “ir além”, não se prendendo às teorias e às descobertas científicas. É necessária uma

¹¹³ A alegoria é a sugestão implícita de uma história contemporânea, sob o disfarce de uma narrativa histórica e moral. JENCKS, Charles. *Post Modernism: the new classicism in art and architecture*. London, Academy, 1987, p. 32.

¹¹⁴ JENCKS, Charles. *Post Modernism...* op. cit, p. 46.

¹¹⁵ Idem.

aceitação, sem restrições, às manifestações culturais de outros setores da sociedade.¹¹⁶ Essa atitude torna-se contrária ao modernismo que propõe uma elite “avant gard” *versus* uma cultura de massa, sem possibilidades de pontos de contato. Os procedimentos de repetição, seriação, citação e acumulação mimetizam e criticam a racionalidade técnica, utilizando principalmente a memória do artista que se refere às metáforas envoltas nos procedimentos, mas também a do espectador, responsável por decodificar as memórias guardadas.

Desse modo, a estreita ligação entre arte e memória decorre de suas implicações narrativas, cognitivas e emotivas. Tal qual a história, a arte debate-se entre romper ou não com a memória. Contudo, as margens desse embate apresentam-se tênues e subjetivas. Percebe-se que a memória utilizada em arte é a somatória da voluntária e involuntária. E isso provoca grande diferencial. Se na história tenta-se apartar (sem muito sucesso) os valores subjetivos da memória involuntária, na arte, a partir do século XX, principalmente, após as vanguardas históricas e os fenômenos da modernidade, o uso da memória involuntária sobrepõe ao uso da memória cognitiva. A arte seria o revés da história? Não. Nenhum dos sistemas consegue livrar-se totalmente da interação entre as memórias. E é essa nuance entre as memórias que transforma as relações entre história/memória/arte complexas e próximas.

Ao retomar discussões ocorridas em *A História*, tem-se que a memória, em seus efeitos de reconstrução do tempo, é convocada e interrogada pelo historiador, e não exatamente o passado. Nesse contexto, o tempo passado só existe como fato de memória: seus aspectos fundantes são retirados por intermédio de um processo de decantação sempre atualizado em presente *continuum*. A memória, então, decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaçando os fatos. Por sua vez, a obra de arte permite sua leitura como montagem de tempos diferentes, o que significa dizer que existem formas diversas de repensar as relações entre o agora e “o não mais agora”. As obras de arte formam um novo modelo de temporalidade, especialmente, as obras contemporâneas que aliam diferentes tempos (o cronológico, o psicológico, o recriado e muitos outros).

Na pesquisa sobre a poética da memória em *Epopéia Paulista* – uma obra, essencialmente, contemporânea – as concepções de tempo e lugar são fundamentais para o

¹¹⁶ Idem.

entendimento da sua proposta estética. As condições narrativas do painel seguem os debates e os parâmetros presentes na história e na arte. Como monumento – registro da memória – o painel revigora a tradição narrativa da arte, contudo, em linguagem contemporânea e significativa para seus fruidores. Em *Epopéia Paulista*, o espectador pode remeter-se a diferentes épocas: à função da Estação da Luz; à chegada dos primeiros imigrantes; à vinda dos migrantes; à passagem de um instante; às histórias individuais. A carga simbólica impregnada na Estação da Luz toma as interpretações relativas ao painel.

Para maior compreensão da obra deve-se, neste momento, aprofundar questões que envolvem arte, memória e lugar, especificamente na contemporaneidade. Essas relações são como subsídios para a análise do painel *Epopéia Paulista*, visto que a obra é concebida para um determinado local e que as relações históricas, decorrentes deste lugar, implicam no modo de produção do monumento e na forma de entendimento do registro artístico.

A CONSTRUÇÃO DO LUGAR

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.¹¹⁷

Ernst Fischer

Na contemporaneidade, o fenômeno da globalização, progressivamente, comprime o “espaço/tempo”, encurtando distâncias e acelerando os movimentos da vida.¹¹⁸ O senso específico de lugar, de casa, de lar, assim como sua idéia de tempo, inclui as tradições e narrativas que unem o passado e o presente. Conectam o indivíduo à sua história. A globalização e a rapidez da informação e da produção provocam uma mudança na relação espaço/tempo – uma destruição do espaço pelo tempo.¹¹⁹

Nessa nova configuração, a promessa de uma globalização econômica e social apresenta suas limitações, porque permite a uma minoria os confortos desta condição e impõe a maioria à exclusão. Para essa minoria, os possíveis “agora” se desdobram em infinitas realidades dispersas. O desejo pode estar em todos os lugares e em todos os tempos. Em grandes cidades, como por exemplo, São Paulo, essa situação desenraiza o indivíduo, tornando-o “*homeless*” – um “sem casa”, destituído do sentimento de “em casa”; uma ausência de familiaridade com o mundo; certos modos de ser; sentidos compartilhados, crenças: a globalização impele o indivíduo à diáspora (à procura por uma identidade ou ainda à busca por memórias partilhadas).¹²⁰

É a perda das certezas. A identidade somente se torna uma questão quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da

¹¹⁷ FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 13

¹¹⁸ O início simbólico da globalização é datado em 25 de dezembro de 1991, quando, oficialmente, o capitalismo de Estado foi extinto, a partir da dissolução da URSS. PROCHET, Neyza. *Compo, Identidade e Globalização*, p. 1.

¹¹⁹ CANTON, Katia. “Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental”. In: AQUINO, Victor. *Metáforas da Arte...* op. cit., p. 39.

¹²⁰ VILACA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999, p. 32 e seguintes.

incerteza.¹²¹ Já não se absolutiza questões referentes aos agrupamentos, tais como: gênero, classe social, etnia, nacionalidade ou sistema social. A própria noção unificada e estável de subjetividade passa por profundas alterações. O sujeito apresenta maior mobilidade. A noção de indivíduo, assim como a de memória, influencia-se e dirige-se de acordo com as interações deste com outros indivíduos e instituições. Assim, o sujeito não é apenas um, mas possui diversas gradações que se modificam de acordo com o tipo de relação que estabelece com seu entorno – suas memórias também terão a mesma mobilidade.¹²² É justamente o entorno habitado pelo sujeito que se altera a partir da globalização – a cidade contemporânea torna-se fraturada e transitiva. Por consequência, o sujeito antes unificado está se tornando cada vez mais fragmentado e temporário, já que as bases sobre as quais ele constrói sua identidade não são mais previsíveis, mas, ao contrário, variáveis.¹²³

Na edificação do lugar contemporâneo, há uma estreita relação entre a memória e o sentimento de identidade.¹²⁴ Nessa construção da identidade, há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido ético e psicológico.¹²⁵ Desse modo, a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que também é fator relevante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.¹²⁶

¹²¹ Kobena Mercer. APUD. CANTON, Katia. “Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental”. In: AQUINO, Victor. *Metáforas da Arte...* op. cit., p. 37.

¹²² POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos* ... op. cit., p.203.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais conhecido, mas que basta para o momento, o sentido da imagem de si, para si e para os outros. POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos* ... op. cit., p.204.

¹²⁵ POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos* ... op. cit., p.204.

¹²⁶ A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Hoje, nas grandes cidades, as identidades são definidas de acordo com a história que cada um cria para si e atualmente, já se observa que os sujeitos são instáveis e descentralizados. É preciso aceitar que a descentralização e a fragmentação são inerentes ao mundo contemporâneo. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo: memória e identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais. Por essa leitura, a identidade e a diferença são marcadas uma pela outra, são interdependentes e produzidas em um mesmo processo, sem que se conforme hierarquia – pelo contrário o que ocorre é uma ação concomitante. A alteridade, então, torna-se peça-chave que inter-relaciona tempo e espaço. HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 41

“O estabelecimento da identidade é um processo cultural e simbólico realizado a partir de diversos enraizamentos”.¹²⁷ Esses enraizamentos se estabelecem a partir do contexto de tempo e de espaço, nos quais o indivíduo procura os elementos constituintes de sua identidade mutável. Os membros de um grupo particular como aqueles ligados por gênero, faixa etária, estrato social, etnias, religião, possuem uma extensa rede de articulações tanto na linguagem como nas crenças partilhadas de uma localidade.¹²⁸ Dentro das linguagens possíveis, as artes visuais apresentam-se como campo aberto para o surgimento de diversos discursos, porque são capazes de espelhar as diferenças ocultas sob muitas outras – até mesmo em indivíduos com ancestralidade e história em comum. Com essas condicionantes, os indivíduos deslocam-se tão aceleradamente por espaços reais e virtuais que parecem estar sempre no mesmo lugar, sentindo o vazio de não chegar a lugar algum.¹²⁹

A globalização estabelece uma identidade homogênea do grupo privilegiado que têm acesso ao processo, uma vez que as possibilidades tecnológicas oferecem mensagens instantâneas e internacionalizadas¹³⁰. O volume dessas mensagens homogeneizadas é avassalador o que provoca no indivíduo uma sensação de estranhamento, de distanciamento e de passividade. Na maioria das vezes, são mensagens sem mensageiros ou destinatários que deixam no indivíduo a sensação de perplexidade. É a criação de um mundo desabitado, no qual a última morada já está em vias de rompimento: o corpo.¹³¹ Considerado a

¹²⁷ Para “ser”, o indivíduo deve necessariamente estabelecer vínculos, o que demanda tempo e lugar para acontecer. Simone Weil, filósofa francesa, atuante nos anos 30 e 40 do século XX, considera que “ter raízes é talvez a mais importante e menos reconhecida necessidade da alma humana”. Concomitantemente, o sentimento de “casa” está no cerne da residência burguesa à tenda nômade: o ritual de pertencer ao lugar reside na sensação de aconchego – seja qual for sua composição, esse sentimento sempre existe. É necessária a possibilidade de enraizamento, sem essa sensação o indivíduo está exposto à aflição. WEIL, Simone. *O Enraizamento*, Barú SP: EDUSC, 2001, p. 32.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Pode-se pensar que identidade e diferença são dois termos indissociáveis. Porém, isto não implica que os dois possuam o mesmo peso em suas relações. Ao contrário, o “eu” (a identidade) é sempre mais valorizado ou mais forte do que o “outro” (a alteridade). A oposição entre os dois, portanto, sustenta-se em um necessário desequilíbrio de poder entre os termos que compõe a equação.¹²⁹ O “eu” se expõe provisório, fragmentado e em constante transformação. HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 41.

¹³⁰ VILACA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias...* op. cit., p. 32 e seguintes.

¹³¹ “A memória corporal torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e intimidade de quem abre um diário”. CANTON, Katia. “Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental”. In: AQUINO, Victor. *Metáforas da Arte...* op.cit., p. 36.

referência estável da modernidade, o corpo é apresentado como o lugar do ser, da razão e da consciência. Hoje, o corpo cede espaço à relativização da presença *cyber* corporal.¹³²

Afinal, na contemporaneidade, o indivíduo está em algum lugar ou em lugar nenhum? A arte pode resgatar a sensação de lugar perdido (o sentimento de “em casa”)? Pode construir um lugar passível de relações identitárias e históricas? Existem espaços criados pela literatura, a exemplo de obras de Proust. Existe nas artes visuais a criação de espaços plásticos e afetivos que contam e compartilham as memórias?

Em São Paulo, os sentimentos de desraizamento e de pertencimento são complementares. A cidade, considerada a maior da América Latina, é um conglomerado arquitetônico mesclado por pessoas vindas de diversos locais do Brasil e do mundo. O sentimento de “em casa” e de “*homeless*” apresentam-se fortemente nesse ambiente urbano. Embora, São Paulo proponha espaços (presenciais e virtuais) globalizados cotidianamente, sua população está longe de traços identitários homogeneizados. A vocação cosmopolita da cidade advém do movimento de industrialização pós-1920. De lá para cá, a cidade mostra-se cada vez mais global. Simultaneamente, as “*etnias*”¹³³ presentes na malha urbana têm, crescentemente, a preocupação de marcarem suas memórias em lugares específicos da cidade, erigindo (ou às vezes, destruindo) monumentos que evocam suas identidades. Essas intervenções são responsáveis pela construção de um lugar, no qual os indivíduos, concomitantemente, resgatam o registro de suas memórias (o sentimento de “em casa”) e o apagamento delas (a sensação de “*homeless*” – “sem casa”).

São Paulo, então, pode ser vista como um campo, onde as questões sobre os espaços, a arte e a memória estão jogadas. Recentes políticas públicas, revitalização de lugares e formas estabelecidas de arte pública lutam para a manutenção e renovação da memória coletiva urbana. O acelerado processo de integração global das cidades tem

¹³² “Esse corpo é um corpo mutante, virtualizado, simulacro das descobertas da ciência, da solidão que assola a vida urbana, do clichê e da réplica, do sentido que se instaura de sua própria ausência, nos excessos de informação que se espalham pelos espaços informatizados do mundo pós-industrial. Idem, p. 34.

¹³³ Etnia refere-se a um grupo unido por um fator comum, tal como nacionalidade, religião, língua, bem como demais afinidades históricas e culturais. Essas comunidades humanas, geralmente, reivindicam para si uma estrutura social e política bem como um território. BRETON, Roland J. L., *As Etnias*. Porto: Rés-Editora, 1990, p. 32.

alterado radicalmente as condições e os princípios das intervenções – é importante ressaltar que esse é um movimento mundial.¹³⁴

Grandes projetos de desenvolvimento e de criação de instituições culturais transnacionais estão ocasionando profundas reestruturações nas cidades, em escala global. Exigem novo repertório técnico e institucional; novas estratégias para a ação no espaço urbano e, uma readequação dos espaços voltados à conservação da memória. Entre as estratégias, emerge a tendência à implantação de megamuseus e exposições temáticas de itinerância internacional, que subordinam produção e percepção estética à lógica espacial cercada por imensos ambientes artificiais e cenografados.¹³⁵ Esse tipo de monumentalidade disponibiliza a cidade e a arte ao espetáculo que, por vezes, não traz contribuições significativas para a maioria dos habitantes – alguns autores alertam que o fator exclusão pode pesar muito nessas propostas grandiosas.

Para Nelson Brissac, um dos organizadores do evento *Arte/Cidade*, a ação artística no ambiente urbano contemporâneo, portanto, necessita ser pautada mais por proposta de atuação fluída e discursiva do que fixa e dirigida. Deve ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico.¹³⁶ Envolvido na edificação de lugares, o artista não é um “criador de sociedades” e tampouco tornar-se um espelho passivo da realidade. O artista procura alterar a paisagem em volta, em alguns casos recupera espaços degradados e incentiva o debate sobre os problemas e questões sociais.¹³⁷ Como membro da comunidade não se afasta das implicações relativas ao ambiente em que vive e, tampouco, evita as “responsabilidades éticas e políticas de sua inserção no espaço”.¹³⁸

Diante da idéia de monumento e aliando-se à idéia de arte pública¹³⁹, essa concepção artística é capaz de transformar a consciência pública em relação aos

¹³⁴ BRISSAC, Nelson. “Arte/Cidade – Um Balanço”. *Revista Ars – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ECA USP*. São Paulo: ECA USP, ano 4, no. 7, p. 85 e seguintes.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ “Apesar de cobrir em princípio todas as modalidades de exposição pública da arte (e, eventualmente, de produção pública da arte), por arte pública têm-se entendido, habitualmente, de modo restrito, obras de artes plásticas – particularmente esculturas – expostas em lugares públicos em caráter transitório ou perene. A mesma expressão poderia ser aplicada a espetáculos teatrais apresentados em locais públicos ou em vias públicas, assim como seria outro exemplo de arte pública a dita cultura de rua (que inclui modos como o Rap e o Grafite). Umas não são por carecerem de toda a

movimentos de alteração dos espaços das cidades e semear um aspecto caro às ações estéticas interessadas em discutir o ambiente urbano: a dimensão de uma prática conectada aos processos de constituição de lugares. Nesse contexto, a sensação de “não-lugar”, os espaços a-históricos e a perda do valor da memória que são fatores componentes do discurso globalizante são combatidos por pessoas (artistas e fruidores) que se utilizam da arte pública para a construção de uma paisagem urbana plena de significações.

Vale lembrar, ainda, as concepções de Milton Santos sobre a paisagem e o urbanismo: “A paisagem existe através de um conjunto de ‘formas-objeto’ criadas (...) em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual”. Essas formas não têm vida própria, não se explicam sozinhas. Somente “(...) no espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade”.¹⁴⁰

O autor afirma, então, que a atuação da sociedade “anima” a paisagem, conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. A sociedade, ainda, altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento. Isto é, formula uma “inserção” na paisagem que acaba por originar o espaço – a síntese “(...) sempre provisório, entre o conteúdo social e as formas espaciais”.¹⁴¹ A partir desses parâmetros, o artista, como a figura de Jano¹⁴² (observando, simultaneamente, o passado e o futuro) pode interagir como um negociador entre as diversas memórias existentes na malha urbana; negociando com as identidades forjadas e, principalmente, atuando na construção de um lugar de memórias.

A intervenção do artista em espaços públicos, retomando a noção de Pierre Nora, sobre os lugares da memória é de fundamental relevância porque nesse contexto, o artista é

perenidade ou permanência (espetáculos teatrais e cinema) e se apresentam como eventos singulares e excepcionais; outras por não mais terem nenhum vínculo orgânico com a população; caso hoje, em muitos países como o Brasil, da arquitetura, ao contrário do que ocorreu em momentos do passado, como na Renascença Italiana, e salvo momentos excepcionais de intensidade emocional, como oferecido pela instalação da pirâmide de vidro no pátio central do Louvre, em Paris que primeiro provocou uma recusa generalizada para em seguida ser amplamente aceita pela população como signo cultural forte; outras ainda por preconceituosamente não serem qualificadas como arte, mas apenas como cultura Rap. COELHO, José Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. APUD. BORBA, Antonio Máximo, *Arte Pública: Painéis Cerâmicos no Metrô de São Paulo*, 2004. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, p. 73.

¹⁴⁰ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 81.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Jano é um deus da mitologia romana, representado por duas cabeças interligadas com as faces voltadas para direções opostas. Deus das transições e das passagens, assinalando a evolução do passado para o futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de um universo a outro, deus das portas. SCHMIDT, Joel. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70, 1994.

o responsável por sensibilizar a população a atribuir memórias ou não a um determinado lugar.¹⁴³ Algumas vezes, a missão de atribuição de memórias é, firmemente, abalada, configurando-se em casos tais como *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, em Nova York ou ainda a Pirâmide do arquiteto chinês I.M. Pei (1989) na área externa do Louvre – obras que não tiveram, em primeiro momento, receptividade pública positiva. Para o pleno êxito do engajamento da arte em espaços urbanos, o artista deve compreender que a cidade é um imenso palimpsesto, onde a evocação de imagens memoráveis serve-se dos momentos atuais e instaura uma nova forma de se relacionar com a obra, que, por sua vez, ganha sentido a partir das interferências contemporâneas – é uma constante e perene transformação de significados.

A idéia de cidade (coloque-se, nesse contexto, também as concepções de nação e comunidade) não é tão somente uma identidade política ou social, mas um sistema simbólico de produção de sentidos, de representação cultural e de discurso.¹⁴⁴ A cidade surge, então, como produto da sobreposição de épocas, dos extratos temporais da memória. Difícil é a missão de recolher esses extratos e criar condições para sua adequação contemporânea.

Não são de manifestação imediata a lógica histórica e o controle de memória que se refletem na realidade urbana – o mais evidente é a desordem dos eventos herdados. Contudo, a cidade é o lugar da formação de um pensamento visual que permite encará-la no seu sentido museológico – a cidade-museu, segundo Katia Canton, torna-se depositária de poéticas visuais que evocam sentimentos de identificação e reconhecimento. O fazer artístico contemporâneo reafirma essa concepção de cidade-museu, porque em meio a diversas possibilidades de uso de materiais, espaços e tempos, não se separa a rua e o museu.¹⁴⁵

¹⁴³ Maria Bonomi é, especialmente, reconhecida por seu engajamento à arte pública. A artista tem inúmeras obras em espaços públicos, particularmente, na cidade de São Paulo.

¹⁴⁴ CANTON, Katia. “Tendências Contemporâneas: Questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental”. In: AQUINO, Victor. *Metáforas da Arte...* op. cit., p. 39.

¹⁴⁵ CANTON, Katia. “A Pulsção do Nosso Tempo – a Arte Contemporânea Supera as Divisões do Modernismo e Reflete o Espírito de Nossa Época, Ocupada em Lidar com a Identidade: Corpo, Afeto e Memória”. In: AJZENBERG, Elza. *América, Américas – Arte e Memória...* op. cit., p. 132.

Essas idéias estão presentes com bastante intensidade na poética de Maria Bonomi que se utiliza das especificidades dos lugares urbanos para compor suas produções.¹⁴⁶ A artista leva em consideração fatores como as origens étnicas, a história, a visualidade do local e os materiais recorrentes no entorno. A premissa concentra-se na concepção de que: “o projeto de arte pública deve estabelecer relações com a comunidade, estar num logradouro, ‘naquele lugar’ sempre. Imutável como o encontro. Referencial fixo. Local de alguma certeza, apesar do tumulto geral que é a cidade”.¹⁴⁷ Nesse sentido, a arte pode, além de atribuir significado estético ao lugar, fornecer elementos de identificação social. Na estética de Maria Bonomi, a cidade, por intermédio da arte pública, pode propiciar espaços voltados à sensibilização e à reflexão.

A discussão sobre a construção de lugares de memória em São Paulo tem continuidade quando se voltam às atenções para as “etnias” que mapeiam os espaços da metrópole paulistana. Os monumentos imersos na malha urbana servem como instrumentos de rememoração, porém, agregam os valores de construção do espaço a partir dos traços identitários da sociedade na qual estão inseridos. São Paulo, cidade de etnias múltiplas, possui memórias fundantes que são registradas nas ruas, alamedas, avenidas e praças da cidade (logradouros públicos da cidade).

Dessas memórias, registram-se fatos históricos que constituem, acima de tudo, marcos espaciais presentes na cidade: a herança indígena¹⁴⁸, o legado dos bandeirantes¹⁴⁹, a

¹⁴⁶ Maria Bonomi trabalha em três vertentes na arte pública: 1) obra criada ao longo do desenvolvimento da construção, com função estrutural estética dentro do projeto original; 2) obra criada para ser aplicada à superfície preexistente, como elemento de aprimoramento do espaço disponível e, 3) obra que, pela escala, localização espacial e circulatória, atua isoladamente no espaço público. LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 33.

¹⁴⁷ Idem, p. 24.

¹⁴⁸ Da herança indígena sobrevivem, por exemplo, aldeamentos na periferia de São Paulo (de hoje), em Parelheiros e aos pés do Pico do Jaraguá. Contudo, nas ruas e bairros da cidade, a memória indígena se faz presente em nomes, tais como, Anhangabaú (água venenosa), Ibirapuera (madeira podre), Cambuci (pote ou espécie de árvore), Canindé (escuro), Ipiranga (água vermelha), Jabaquara (rocha ou buraco), Guainases (tribo indígena), Morumbi (morro ou colina alta), Pacaembu (ribeirão das pacas), Sapopemba (sapo-raiz ou pena-que-salta), Guapira (local onde inicia um vale), Miruna (gente escura), Tabantiguera (barro branco, saibro). As ruas da cidade homenageiam as tribos indígenas e suas mulheres, como Bartira e as mulheres de Caramuru (Diogo Álvares), Moema (do tupi, nascer do dia) e Paraguaçu – e seus caciques Caiubi e Tibiriçá. TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias*. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 2007, p. 29 e seguintes.

¹⁴⁹ Da gravura percussora de Débret no século XIX, passando pelas comemorações do Primeiro Centenário da Independência (1922), até o Quarto Centenário da fundação de São Paulo (1954), cria-se uma imagem idealizada dos bandeirantes, forjada, principalmente, por historiadores paulistas como Afonso Taunay, confirmada por artistas como o escultor italiano Luigi Brizzolara que trabalha sua dimensão iconográfica. Acrescentem-se, ainda, ao imaginário simbólico atribuído aos bandeirantes, os emblemáticos trabalhos de José Wasth Rodrigues¹⁴⁹ e a concepção modernista de Victor Brecheret no *Monumento às Bandeiras*, considerado monumento-símbolo dos bandeirantes na capital. Idem, p. 64.

independência¹⁵⁰, a industrialização, o movimento de imigração e, mais tarde, o de migração. A arte registra cada um desses acontecimentos históricos e imprime nos espaços urbanos, em diferentes níveis de historicidade, a batalha pela construção de um lugar e por uma identidade plural. Na presente pesquisa, tem-se como opção o aprofundamento das memórias pertinentes à industrialização e imigração, uma vez que essas estão, diretamente, ligadas ao tema do painel *Epopéia Paulista*.

Assinala-se, ainda, que, de certo modo, Maria Bonomi contribui para essa “distribuição” de monumentos que rememoram os espaços fundantes de São Paulo, particularmente, seus mais recentes painéis contam aspectos dessa formação cultural da cidade. Da “descoberta das Américas” aos movimentos migratórios e imigratórios, a artista utiliza as “memórias vivas” que pulsam no cotidiano urbano para despertar reflexões. Essas memórias representam o desenvolvimento de seu fazer artístico contemporâneo. Na verdade, motivam o “contar” de uma história que se encontra espalhada por praças, ruas e lugares públicos de São Paulo. Nessa perspectiva, o exercício elaborado por Percival Tirapeli, ao aliar “etnias” e arte em São Paulo, apresenta-se como importante contribuição ao presente estudo.

¹⁵⁰ Os monumentos que marcam os fatos do Império no século XIX se destacam em São Paulo a partir da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822. O “grito da Independência às margens do Ipiranga” ocasiona a implantação de um conjunto de monumentos que juntos perpetuam a memória do fato histórico (o edifício-monumento, hoje o Museu Paulista; o jardim francês, atualmente, Parque da Independência e, o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes). De todo o projeto inicial idealizado, o primeiro a ficar pronto é a tela *Independência ou Morte*, executada em Florença, Itália, em 1888. O Salão de Honra do atual Museu Paulista é projetado para abrigar essa obra que logo se torna um ícone da pintura nacional junto a outras de temas históricos. Idem, p. 117.

SÃO PAULO: MOMENTOS FUNDANTES

Inicialmente um triângulo, que saltou para além do Vale Anhangabaú e criou um reticulado (...). Depois, com os primeiros bairros modernos, Pacaembu e Jardins, criou-se o oitavado (...). E depois todos esses padrões, com suas anomalias, se projetaram para uma névoa de bairros periféricos que substituíram os subúrbios modestos e bucólicos da época anterior a 54. De repente, esse sistema de loteamentos populares se amplia, se desdobra e vem uma estrutura nebulosa no entorno do tentacular.¹⁵¹

Azis Ab'Saber

São Paulo, em sua constituição colonial, resiste até o início do século XIX. A cidade, nascida ao redor do colégio jesuítico, cresce balizada pelas construções religiosas (São Francisco, São Bento, Carmo e do Colégio), sobre o Espigão Central, o chamado Triângulo Histórico.¹⁵² O bairro da Luz tem como primeiro monumento, o convento da Luz, maior testemunho arquitetônico e religioso remanescente do século XVII.¹⁵³

O bairro da Luz adquire nova configuração em meados do século XIX, mesmo período, no qual a cidade de barro recebe suas primeiras edificações em tijolos, costume introduzido pelos ingleses com a construção de estações das estradas de ferro em 1865.¹⁵⁴ A influência dos ingleses na cidade está associada à via férrea, ao bairro da Luz, a transações e empréstimos de bancos e aos reflexos das companhias estrangeiras no investimento da urbanização da cidade e à Companhia City. A partir da via férrea formam-se novos bairros e instalações fabris instalados ao longo do eixo leste-oeste da cidade, pouco acima das várzeas alagáveis do Tietê. A estação da Luz transforma-se na “porta de

¹⁵¹ Depoimento de Azis Ab'Saber. In: WILLER, Claudio. “A Cidade e a Memória – Um Passeio pela São Paulo dos anos 50, em Companhia de Quem esteve lá”. *Revista do Museu da Cidade de São Paulo – Histórias e Memórias da Cidade de São Paulo no IV Centenário*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, ano I, no. 1, 1994, p.5.

¹⁵² O crescimento do povoamento de São Paulo, criado em 25 de janeiro de 1554, a partir da construção do Colégio dos Jesuítas, tem como principal fator a seleção do sítio geográfico – uma elevação estratégica, colinas entre os cursos dos rios que levam ao interior, confirmando o local como porta e caminho mais eficiente para entrar nos domínios do sertão e das minas de ouro. Idem, p. 95.

¹⁵³ A tradição da invocação de N. Sra. da Luz data do século XVI; o local é, originalmente, chamado de Campo do Guaré, caminho de Santana, às margens do Rio Anhembi. Idem, p. 88.

¹⁵⁴ Idem. Criada em Londres, a São Paulo Railway, conhecida como a Inglesa, inicia os trabalhos em 1860 com dificuldade, pois a escarpa do planalto exige a construção de túneis e viadutos. A The São Paulo Railway Brazilian Limited (SPR) inaugura a construção ferroviária no estado de São Paulo, ligando Santos à capital, em 1865, e atingindo Jundiaí no ano seguinte. Esse primeiro ramo do sistema ferroviário paulista é considerado o mais difícil e também o mais importante, pois a ele ligam-se as demais redes ferroviárias, tornando-se responsável pelo escoamento da produção do planalto paulista pelo Porto de Santos. Idealizada pelo Visconde de Mauá, Irineu Evangelista de Souza, passa às mãos dos ingleses em negociação prejudicial ao Visconde. Idem, p. 210.

entrada da cidade”.¹⁵⁵ O “boom” da imigração traz gente de diferentes costumes que se tornam paulistanos. Ao redor da Estação da Luz tem um novo centro comercial e, em torno da Sorocabana, o bairro residencial aristocrático dos Campos Elíseos.

A estação da Luz, juntamente, com as edificações do Museu de Arte Sacra (convento da Luz), Pinacoteca do Estado de São Paulo (antiga, Escola de Belas Artes), Parque da Luz (antigo, Jardim Botânico), Sala São Paulo, Estação Pinacoteca (ambas, localizadas em antigos escritórios da Estação Sorocabana e que nas décadas de 1960 e 1970, abrigaram o DEOPS) e o, recente, Museu da Língua Portuguesa (em dependências da própria Estação da Luz), formam, atualmente, o Complexo da Luz – uma aglomeração de aparelhos culturais que está sendo, progressivamente, revitalizada e revigorada pela frequência de milhares pessoas ao dia. O painel *Epopéia Paulista* está impregnado pelas cargas simbólicas dessa localidade. Os monumentos existentes no Complexo da Luz evocam diversas memórias e temporalidades. O painel rememora os acontecimentos históricos da industrialização e imigração que contribuíram para a evolução contemporânea da cidade de São Paulo.

A virada do século XIX para o século XX marca, especialmente, a transição do regime imperial para o republicano. A República proporciona descentralização política com maior autonomia regional. Nesse período, São Paulo se destaca no país por ter iniciado, em sequência ao ciclo econômico agrícola do café, o ciclo industrial nascente na capital.¹⁵⁶ A cafeicultura altera a passagem do antigo arraial paulistano, de sertanista para a capital do café, com transformações dos lampiões a gás para a energia elétrica dos canadenses, novos bondes e os trilhos da estrada de ferro.

Cabe ressaltar que as políticas de imigração, em São Paulo, no período imperial estão ligadas à ocupação de áreas de fronteiras ao Sul e Sudeste e à necessidade de suprir a mão-de-obra cafeeira. Junte-se a isso o conceito de branqueamento da raça para a construção de uma nova nação brasileira branca, moderna e civilizada, e a preferência recai

¹⁵⁵ O capital e os técnicos ingleses, aliados à mão-de-obra dos imigrantes espanhóis, portugueses, italianos, constroem planos inclinados da mais alta tecnologia ferroviária da época. E após o término de sua construção e inauguração, em 1867, este complexo ferroviário demanda mão-de-obra especializada para sua operação e manutenção, abrindo oportunidades e fazendo com que muitos ficassem no local. CEM ANOS DE LUZ. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2000, p. 9.

¹⁵⁶ Idem, p. 143.

inicialmente sobre os católicos europeus.¹⁵⁷ Os imigrantes são atraídos por possibilidades de fortuna e essas são promessas dos agentes de propaganda do governo.¹⁵⁸ A implantação das estradas de ferro em 1867 e a ligação com o porto de Santos até o interior, facilita a chegada das levas de imigrantes até a Hospedaria dos Imigrantes (hoje, convertida em Museu do Imigrante) na capital¹⁵⁹. Da Hospedaria seguem para as fazendas de café no interior do Estado.¹⁶⁰ A Estação da Luz é, praticamente, a primeira visão da cidade para esses imigrantes.

A infra-estrutura e a economia cafeeira motivam o fluxo migratório para a área urbana. Já se sente a presença e a pluralidade étnica que toma conta da cidade. Em 1913, por exemplo, a cidade de São Paulo, apresenta cerca de 70% de habitantes de origem estrangeira.¹⁶¹ O empenho das autoridades concentra-se na preservação do uso dos idiomas ibéricos. Na capital paulista, há, então, cerca de setenta escolas primárias de imigrantes que alfabetizam suas crianças no idioma de seus países.¹⁶²

A cidade de São Paulo sente a presença de portugueses, espanhóis, negros, povos germânicos, belgas, franceses, povos da Europa Central e Oriental, árabes, japoneses, coreanos e, por último a demanda de imigração de latino-americanos. Porém, os italianos transformam-se na grande massa de mão-de-obra, particularmente, operária e artesã da cidade em permanente construção. Dominam, a partir do emprego do estilo eclético, as técnicas de edificação de prédios e casarios que são realizados por artífices, professores e alunos do Liceu de Artes e Ofícios sob o comando do novo “construtor da cidade”, Ramos de Azevedo. A imigração italiana é considerada verdadeiro símbolo do movimento migratório, em especial, pelo contingente que corresponde a 42% dos imigrantes (1,4

¹⁵⁷ Em 1818, constitui-se a primeira colônia suíça no Morro Queimado em Cantagalo (RJ) e fixam-se os primeiros alemães em Viçosa (BA). Cria-se núcleos coloniais para os agricultores, com a distribuição de lotes de terra a imigrantes que devem utilizar o trabalho familiar, financiado pelo governo imperial. Também se instalam as colônias de parceria, de iniciativa particular, com ônus dividido entre fazendeiros e colonos – grande lavoura nas quais os imigrantes são empregados. Idem, p. 128.

¹⁵⁸ Os comissariados tratam de assuntos comerciais, cuidam da propaganda para atrair imigrantes e orientam o trabalho dos agentes que, espalhados por cidades européias, convencem as pessoas a se transferir para o Brasil. CARNIER JÚNIOR, Plínio. *A Imigração para São Paulo: A Viagem, o Trabalho, As Contribuições*. São Paulo: P. Carnier Júnior, 1999, p. 21.

¹⁵⁹ A Hospedaria de Imigrantes é construída no bairro do Brás, em 1887 porque nesse local cruzam-se os trilhos das duas ferrovias que servem a cidade de São Paulo: a antiga Central do Brasil, que vem do Rio de Janeiro, onde desembarcam muitos imigrantes, e a São Paulo Railway, que vem de Santos. CARNIER JÚNIOR, Plínio. *A Imigração para São Paulo: A Viagem, o Trabalho, As Contribuições*. São Paulo: P. Carnier Júnior, 1999, p. 26.

¹⁶⁰ TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias...* op. cit., p.210.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras – Precursor da Arquitetura Moderna na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 15.

milhão do total de 3,3 milhões) que entram no território nacional entre 1870 e 1920, período amplo da grande imigração.¹⁶³

Deslocando-se das lavouras de café à paisagem urbana paulistana, como operários das fábricas têxteis nos bairros de várzeas do Tamanduateí e à margem direita do Tietê, ao longo da via férrea, os imigrantes implantam vilas, ruas e edifícios monumentais. Juntos a Ramos de Azevedo e ao Liceu, especialmente, os italianos tornam-se os melhores e mais disputados arquitetos e construtores, substituindo as linhas francesas dos edifícios pelas neo-renascentistas italianas, como se vê no Edifício-Monumento do Ipiranga, no Teatro Municipal, no Edifício Martinelli, entre tantos outros.¹⁶⁴

Os monumentos escultóricos dos artistas italianos também tomam conta das praças, como os realizados em homenagem a Carlos Gomes e ao compositor Giuseppe Verdi, além de *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* e do *Monumento à Independência* no Ipiranga. Instituições culturais, como a Bienal, museus, teatros e até a indústria cinematográfica têm como mecenas os peninsulares. No bairro dos Campos Elíseos persistem marcas dos *capomastri*, e, especialmente nos bairros da Mooca e do Bexiga, o espírito italiano sobrevive no sotaque, nos costumes e na arquitetura singela.¹⁶⁵ Note-se que a poética de Maria Bonomi contém desdobramentos da cultura italiana em São Paulo – sua família atua de modo decisivo na constituição da cidade. A presença italiana está fortemente presente em *Epopéia Paulista*.

No movimento de industrialização e urbanização impelido à cidade de São Paulo, nas primeiras duas décadas do século XX, a expansão da cidade além dos centros (velho e novo) exige a implantação de mais viadutos e avenidas. O novo urbanismo conquista espaços: os primeiros quarteirões que ainda possuem casas coloniais são demolidos, e nas ruas e praças perfilam edifícios ecléticos.

A velocidade dos carros e aviões, bem como as atividades esportivas e as noturnas invadem a cidade moderna. Em 1922, ocorre a Semana de Arte Moderna e a “Paulicéia Desvairada”, expressão cunhada por Mário de Andrade, toma consciência de sua importância nas artes, na política e no desenvolvimento do restante do país. As características cosmopolitas da cidade motivam o Modernismo, abrigando numerosos

¹⁶³ TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias...* op. cit., p.257 e seguintes.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

artistas estrangeiros, principalmente oriundos da Itália, do Japão e do Leste Europeu. Estes artistas, cada qual à sua maneira, imprimem marcas pela cidade: o Futurismo dos italianos; o Expressionismo dos imigrantes da Europa Central, as tendências modernas parisienses e os imigrantes proletários das primeiras décadas do século XX revolucionam as artes e a cultura paulista, logo disseminadas por todo o país.¹⁶⁶

Na década de 1950, a arte moderna, ainda figurativa assimila a abstração trazida pelas Bienais, presididas por Ciccillo Matarazzo e seus companheiros. O neoconcretismo e o abstracionismo dos grupos formados pelos nipônicos convivem com a abstração geométrica do romeno Samson Flexor e do italiano Waldemar Cordeiro. A cidade industrial desponta como candidata à cidade cultural com a criação de museus como o MASP¹⁶⁷, MAM¹⁶⁸ e MAC USP¹⁶⁹. Jovens artistas, entre 1960 e 1980, assimilam as tendências mais internacionalizadas, tais como a pop art norte-americana, seguidas da transvanguarda, colocando de vez a arte brasileira nos circuitos das grandes exposições e do mercado mundial.¹⁷⁰ Maria Bonomi participa, ativamente, da constituição desse contexto artístico-cultural.

Por último, vale ressaltar um dos espaços de rememoração mais recentes da cidade: o Memorial da América Latina, fundado em 1989, no bairro da Barra Funda, principal símbolo da interação dos povos latino-americanos, engendrado a partir dos ideais de Darcy Ribeiro e da arquitetura de Oscar Niemeyer. Maria Bonomi tem duas obras no

¹⁶⁶ Idem, p. 364.

¹⁶⁷ A iniciativa de constituição do MASP é de Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados (forte cadeia de jornais, revistas, rádios e TV – espalhada por todo o território nacional, naquele período). Chateaubriand como “mecenas” empenha-se em capitalizar recursos e adquirir visibilidade para sua iniciativa e para seus “colaboradores”. Por essa razão, a gestão do museu está diretamente ligada ao mecenas e à divulgação das ações de seus benfeitores. Não são poupados recursos para trazer conferencistas, para a aquisição e doação de obras, investimento em mostras e publicações e para a criação da ação educacional. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 69.

¹⁶⁸ A constituição do MAM SP, em 1949, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (o Ciccillo) e membros da elite empresarial e intelectual, altera a relação entre passado *versus* presente, pois o presente depositado nos museus representa um legado, uma espécie de monumento-memória para as gerações futuras, em que se torna relevante no aspecto subjetivo, na invenção e na ligação com seu tempo. Porém, acima de tudo, a constituição do museu, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, congrega alguns ideais políticos e econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos. Idem, p. 98.

¹⁶⁹ Em 1963, o MAM SP encerra suas atividades, transferindo seu acervo para a Universidade de São Paulo, propiciando a composição do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – ponto inicial de uma nova forma de gestão de acervo e de tratamento das obras de arte. A doação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, à época, é justificada pelo caráter público atribuído ao mantenedor da instituição, pois Ciccillo teme que este acervo permaneça nas mãos de pessoas “perecíveis” e deseja passá-lo às mãos de uma entidade “não perecível”. Desse modo, a USP torna-se a primeira universidade no hemisfério sul a dispor de significativo acervo de obras de arte e o seu museu a ser o primeiro no país com a denominação “museu de arte contemporânea.” AJZENBERG, Elza. *Ciccillo – Acervo MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 15.

¹⁷⁰ TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias...* op. cit., p. 364.

local, *Futura-Memória* (1989) e *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil* (2008). São obras que buscam as origens comuns dos povos latino-americanos, demonstram a preocupação com os elementos autóctones.

Os diversos povos que constituem a cidade delimitam os espaços da memória. O exame do percurso histórico trilhado por São Paulo auxilia na compreensão dessa movimentação entre memórias e aspectos identitários. Identifica-se certa tendência, por exemplo, de imigrantes de nacionalidade semelhante se concentrarem em bairros específicos: italianos no Brás, Bexiga, Belém, Mooca e Bom Retiro; japoneses e chineses na Liberdade, alemães no Brooklin e em Santo Amaro; árabes na região do mercado, judeus no Bom Retiro, após 1920 e Higienópolis (atualmente); coreanos, atualmente, também, no Bom Retiro e arredores; russos, poloneses e, especialmente, lituanos na Vila Zelina, iugoslavos na Mooca e no Belém, armênios na Luz; e outros.¹⁷¹ São Paulo é partilhada por todos. Porém, há pedaços desta cidade mais italianos, espanhóis ou orientais, onde o sentimento de identificação é mais forte.

A partir de 1934, Getúlio Vargas, limita a entrada de estrangeiros no Brasil, incentivando o movimento migratório interno, que já vinha ocorrendo em pequenas proporções. Passam a chegar a São Paulo, em número cada vez maior, brasileiros oriundos de outras regiões do país. São mineiros, mato-grossenses, goianos, nortistas, nordestinos vitimados pelas constantes secas e atraídos pelas oportunidades de emprego, especialmente, no setor de construção civil da cidade. Esses migrantes também se unem em lugares específicos da cidade – às vezes em pontos periféricos ou regiões metropolitanas. As tradições locais são compartilhadas e transformam São Paulo em verdadeiro mosaico do Brasil.

Por três séculos, São Paulo tem casas de barro e sofre com chuvas e umidade permanentes, características do clima tropical de altitude. Quando completa seu quarto centenário em 1954, atinge um tamanho inesperado. No início do século XXI, São Paulo é a terceira maior aglomeração urbana do planeta, é uma imensa megalópole circundada por cidades-satélites industriais – que, anteriormente, constituíam-se em reduções indígenas.¹⁷² Seus bairros, ruas e avenidas carregam as memórias desta transformação e, principalmente, dão condição à cidade de proporcionar o sentimento de “em casa” para muitos povos.

¹⁷¹ CARNIER JÚNIOR, Plínio. *A Imigração para São Paulo: A Viagem, o Transporte, as Contribuições...* op. cit., p. 46.

¹⁷² TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias...* op. cit. Idem, p. 30.

Como cidade contemporânea é fragmentada e transitiva. Porém, o diferencial está no reconhecimento dessa condição. Desde sua fundação São Paulo recebe indivíduos de outros locais, configurando-se em local múltiplo. Os monumentos que registram as memórias fundantes da cidade estão espalhados pela malha urbana e garantem essa condição.

Note-se que após a ditadura militar (1964-1985), os monumentos erigidos na cidade abandonam o aspecto comemorativo e tentam suprir a necessidade de expressão cultural da cidade¹⁷³ – espaços como a Praça da Sé, o Parque Ibirapuera, o Memorial da América Latina e as estações do metrô buscam emergir as memórias da cidade, atribuindo mais valor à sensibilidade estética do que ao “sentimento cívico” ou de evocação da história de uma “nação” que se tem anteriormente ao fim da ditadura. Artistas de variadas nacionalidades se incubem da missão de humanização dos espaços públicos a serem vividos por essa população multiétnica.

O comprometimento de Bonomi com essa missão chega às raias da militância. A partir das edificações de seus primeiros painéis, as intenções da artista não estão propriamente ligadas à “história exaltada”, mas ao despertar da sensibilidade do fruidor de arte pública. A evocação de fatos históricos em sua produção fixa uma releitura sobre o ocorrido, através das memórias do lugar, a artista propõe, ainda, uma nova visão do espaço onde está inserida a obra. Para a artista, a obra deve narrar, “quase naturalisticamente”: “Na verdade, tudo o que vejo em um microscópio ou do alto de um avião é extremamente naturalista, embora desprovido de olhos e bocas, pois se refere à memória residual de cada espectador”.¹⁷⁴

Da gravura à arte pública, Maria Bonomi é dona de uma “poética de memórias” que narra tanto os pequenos eventos do cotidiano como os grandes acontecimentos históricos. A artista busca despertar à sensibilidade e à reflexão. Para ela:

(...) a arte pública não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe mais do que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano.¹⁷⁵

¹⁷³ Idem, p. 419.

¹⁷⁴ BONOMI, Maria. “Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade. In: LAUDANNA, Mayra (org). *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública* ...op. cit., p. 21.

¹⁷⁵ Idem, p. 27.

MEMÓRIA E POÉTICA DE MARIA BONOMI

Como artista, interpreto, faço o relato de alguma experiência marcante, a crônica visual das emoções do dia a dia. Registro “de verdade” cada encontro que me emociona.¹⁷⁶

Maria Bonomi

¹⁷⁶ MARIA BONOMI. *Identikit de Medusa*. São Paulo: Clube Atlético Monte Líbano, 21 de março de 1996.

DA GRAVURA

A trajetória de Maria Bonomi está intimamente ligada à gravura.¹⁷⁷ Do início no ateliê de Lívio Abramo, por volta dos anos de 1950, até o amadurecimento profissional nos anos de 1960, a técnica da xilogravura proporciona à artista diversas participações e prêmios nas Bienais Internacionais de São Paulo, além de exposições nacionais e internacionais. O percurso estético de Maria Bonomi demonstra, em seu sentido geral, que a tematização de questões sociais não se opõe ao rigor formal, que o construtivismo pode ser lírico, que a gravura pode partilhar preocupações com a arte pública – a preocupação central da produção artística de Maria Bonomi está direcionada aos ideais de acessibilidade e de sensibilização estética.

A atribuição de uma dimensão social à gravura que, gradualmente, se compõe em arte pública, tem como ponto inicial as obras de grandes formatos. Nesse itinerário, destaca-se *Balada do Terror* (Três estágios), 1970 – xilogravura com edição de 30 exemplares, que expressa o engajamento político de Maria Bonomi, herdado, talvez, de Lívio Abramo. Em pleno período de maior repressão da ditadura militar brasileira (1964-1984), a obra transforma-se em instrumento de combate e denúncia. Maria aposta em uma gravura de argumentação sem a necessidade de ser panfletária. Segundo Paulo Herkenhoff, “essa politização do abstrato é a dimensão maior da sociabilidade da obra de Maria Bonomi”.¹⁷⁸ A artista quebra o paradigma da gravura tradicional de manifestação em pequenos formatos e imprime a marca das memórias vividas à leitura da obra.

¹⁷⁷ Maria Bonomi nasce, em 8 de julho de 1935, em Meina, Itália. Em 1947, a família Bonomi se transfere para o Rio de Janeiro. Sua mãe, Georgina Martinelli Bonomi, era brasileira; seu pai, Ambrógio Bonomi, era um engenheiro civil italiano, deixando a Europa, no rastro da II Guerra Mundial. Os amigos que visitam a família tornam-se, num breve futuro, algumas das personalidades mais importantes do país: o crítico de arte e co-fundador do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, sua mulher, a arquiteta Lina Bo Bardi e Ciccillo Matarazzo, mecenas das artes e fundador da Bienal Internacional de São Paulo. Em 1952, viaja para a Itália, onde frequenta o atelier de vários artistas, entre eles, Enrico Prampolini e Karl Plattner, porém, é somente em 1953, que realiza o curso técnico de pintura com Plattner, em São Paulo. Nesse mesmo ano, decide naturalizar-se brasileira. Em 1954, inicia o curso técnico de gravura com Lívio Abramo, em São Paulo. Em 1955, frequenta o atelier de Emilio Vedova, em Veneza (Itália). No ano seguinte, matricula-se na Columbia University, em Nova York (EUA), onde estuda Artes Gráficas com Hans Müller e História da Arte com Meyer Schapiro. Em 1956, ainda, recebe bolsa de estudos da Ingram-Merrill Foundation, no Pratt Institute de Nova York, onde entra em contato com Seong Moy e Fritz Eichenberg. Nesse mesmo período, frequenta os ateliers de Adja Yunkers. Além de seguir o primeiro ano de Museologia (Museum Training) da New York University. De volta ao Brasil, em 1960, realiza o curso técnico de gravura sobre metal com Johnny Friedlaender, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹⁷⁸ APUD. HERKENHOFF, Paulo. “Ultra Moderna”. *The Art of Contemporary Brazil*, Washington, DC, 1993. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Balada do Terror*. São Paulo, s/d.

Maria Bonomi, *Balada do Terror*, 1970
Xilografia, 223 x 97,5 cm
Coleção da Artista

Em *Balada do Terror*, além da aplicação da técnica da xilogravura aos grandes formatos em suporte papel, a artista aplica, constantemente, em linguagem abstrata, os procedimentos de seriação e repetição. Nessa obra, a artista descortina nova maneira de utilizar a matriz da gravura, transformando-a em módulo, que durante a impressão se repete, se fraciona e se movimenta em várias direções. Em entrevista, Bonomi explica como chega a este procedimento. Curiosamente, isso acontece de uma experiência com o som e, ao ver um sonoplasta cortar e editar fitas magnéticas, a artista pensa: “Se um som pode ser assim elaborado, transformado, ‘retransposto’, por que não uma matriz? E já que podia se movimentar, resolvi alterar a dinâmica dessas linhas, a vibração daqueles fundos, de modo a conseguir a maior eloquência da linguagem”.¹⁷⁹

Em *Mar dos Apoios* (1972) e *Como se Fossem Palavras* (1975) – gravuras inspiradas na Amazônia e na China, a artista visualiza as regiões mais recônditas da Transamazônica e do Sul da Bahia, fazendo uma reportagem de anotações gráficas. Na China de memória milenar, entra na intimidade das estampas da antiga xilografia oriental, na qual estão as raízes da xilogravura contemporânea. A série *Como se Fossem Palavras* forma uma seqüência visual. As gravuras postas lado a lado, constituem frases “como se fossem palavras” – código visual criado por Maria Bonomi. Nelas percebe-se o desejo da artista em expressar suas experiências de vida.

“(…) Os meus trabalhos foram executados em cima de anotações gráficas (...). Na Transamazônica e no sul da Bahia há imagens riquíssimas, pois nessas regiões tive oportunidade de manter intimidade, de conviver com paisagens, animais, vegetais e rios que oferecem grandes valores plásticos (...) A minha viagem a China foi mais dirigida no sentido da busca da origem da xilogravura (...)”¹⁸⁰

Em expressão abstrata e em formato monumental, suas gravuras guardam aspectos narrativos e biográficos. Aberta a experimentações, a artista imprime marcas pessoais à produção artística, aliando inovações técnicas, sentimentos íntimos e manifestação político-social. As gravuras são veículos de comunicação, destinadas à disseminação social. A disseminação da arte é ponto crucial na poética de Maria Bonomi. Prova disso, é o empenho em ações como o ateliê conjunto com Lívio Abramo ou, ainda, as iniciativas coletivas que a artista organiza ao longo de sua trajetória.

¹⁷⁹ SPINELLI, João J. “Infecção da Memória – Transgressões Estéticas de Maria Bonomi”. In: ESPAÇO CULTURAL BM&F. *Infecção da Memória: Maria Bonomi na BM&F*, São Paulo: Espaço Cultural BM&F, 2005, p. 6-7.

¹⁸⁰ Depoimento de Maria Bonomi a Hugo Auler. *Correio Brasiliense*. 16 de novembro de 1975, p. 28

Maria Bonomi, *Mar de Apoios*, 1972
Poliéster, 6 x 210 x 43 cm.
Coleção da Artista

Maria Bonomi, *Como se Fossem Palavras*, 1975
Xilografia, 228 x 88 cm.
Coleção MAC USP

Módulos Salombras (1972) e *Epigramas* (1984), obras motivadas por Clarice Lispector, são matrizes elevadas a uma nova condição artística: a partir do barro, Bonomi faz surgir relevos e tessituras, linhas, sulcos que depois são fundidos em metal – bronze, latão e alumínio. As obras representam formas variadas cujo ponto de interesse principal é o ritmo do sulco. A artista multiplica e reproduz a única parte não multiplicável da gravura, a matriz.¹⁸¹ Configura-se, nesse conjunto, a radicalização do procedimento de seriação e repetição – um patamar tão elevado que transforma a obra de gravura à escultura, alterando a dimensionalidade da peça.

Maria Bonomi, *Epigrama*, 1984
Alumínio, 2,5 x 30 x 30 cm
Coleção da Artista

Maria Bonomi, *Epigrama*, 1984
Bronze, 2,5 x 25 x 25 cm
Coleção da Artista

¹⁸¹ Celina Luz, “A Arte para Integrar. À Reprodução das Matrizes das Suas Gravuras, Maria Bonomi Deu o Nome de ‘Módulos Solombras’” APUD. LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 183.

Os suportes da xilogravura são transformados, gradualmente. A partir dos grandes formatos, a linguagem adquire tridimensionalidade com a reprodução das matrizes e, finalmente, em 1976 – com a execução do *Tríptico da Igreja Mãe do Salvador* – entra no terreno irreversível da monumentalidade. É o início da produção dos murais. No seu percurso visual, Bonomi alterna e, até mesmo, une os murais às gravuras. Porém, sempre utiliza “memórias vivas”. Entre 1987 e 1996, a artista cria gravuras cujas sínteses gráficas explodem em paixão e vitalidade, *Sappho I*, de 1987 e *Apoteose*, de 1993, são exemplos disso. Nelas, a cor impactante revela o jogo de transparência e desvelamento. Faz *O Pente, Tempo ...*, xilogravura de 1993, na qual relativiza a banalidade do cotidiano, atribuindo monumentalidade a episódios diários. De modo semelhante, a partir da interpretação de experiências, a artista cria *Medusas*, xilogravuras iniciadas em 1993 e apresentadas em 1996. Nessas, Maria Bonomi registra as sensações do ataque de medusas (ou águas-vivas) durante um mergulho. Na série *Tropicália*, 1994, a partir de incursão na arte fractal, cria imagem originada da manipulação de matrizes que compõem uma forma, feita, desfeita e refeita.

Maria Bonomi, *Sappho I*, 1987.
Xilografia
Coleção da Artista

Maria Bonomi, *Apoteose*, V/A, 1993.
Xilografia, 102 x 136,8 cm
Coleção da Artista

Maria Bonomi, *Pente, Tempo ...* V/A, 1993.
Xilografia, 100 x 260 cm.
Coleção da Artista

Maria Bonomi, *Partitura* (Tropicália), 1994.
Xilografia, 204 x 101,5 cm
Coleção da Artista

A produção tridimensional passa pela escultura móvel, *Páginas* (1997), que se destina ao jardim do Arquivo do Estado de São Paulo. Nessa obra, Bonomi sulca a superfície do modelo em argila como se escrevesse através de seus instrumentos – a relação da escrita na poética de Maria Bonomi é significativa, basta à lembrança da especificidade gráfica de suas gravuras e, especialmente, a série *Como se fossem Palavras* que remete ao universo da escrita chinesa. Em *Páginas*, uma vez em alumínio, a escrita é fundida para a posteridade. A inscrição eterniza-se, como quer a artista, em memória pública. O arquivo, lugar da memória, tem a escultura como guardião de suas funções de avivamento e rememoração. O vento e os movimentos diários da vida urbana se incumbem de alterar a escrita – isto porque a escultura tem movimento e pode ser reconfigurada.

Maria Bonomi, *Páginas*, 1997
Escultura móvel em alumínio, 500x 200 cm
Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo.

Da análise de seu processo criativo, nota-se que Maria Bonomi parte de uma anotação ou de um registro, ou seja, a experiência vivida compõe a memória visual que, será elaborada e transposta à matéria. A xilogravura é o caminho da criação – mesmo quando o suporte não é a madeira ou o papel – o sentido gráfico de seus trabalhos prevalece seja qual for o suporte. Os sulcos e moldes se fazem presente não somente no bidimensional, mas atrevem-se no terreno do tridimensional. A monumentalidade está posta nas gravuras de grandes formatos, e também, no aspecto narrativo. O tema torna-se ponto crucial – é a marca do tempo e dos fatos memoráveis. Assinala-se que o memorável não diz apenas sobre os “grandes feitos”; diz sobre os acontecimentos banais e cotidianos.

O aspecto narrativo tem como intenção partilhar memórias, disseminar a reflexão e, especialmente, sensibilizar para a vida. O tema surge da vontade da artista. É transmitido pela obra aos seus espectadores que se utilizam de suas memórias particulares para ressignificá-lo. Nesse sentido, Maria Bonomi, mesmo em expressão abstrata, é adepta da arte como forma de conhecimento, porque em sua concepção, a arte transmite mensagem. Esse ponto de vista é manifesto em diversas entrevistas da artista:

(...) a obra de arte tem sua origem nas referências do conhecimento do homem. Considero, pois, que em todos os sentidos, a obra de arte é uma forma de conhecimento (...) No meu setor, é o conhecimento visual (...) no momento da minha expressão, eu estou exprimindo o conhecimento que tenho dos demais, do que me rodeia, do mundo em que vivo. Nesse sentido, a arte é transformação.¹⁸²

Maria Bonomi em seu ateliê, sd.

¹⁸² Idem.

DA ARTE PÚBLICA

Na busca por uma arte transformadora, Maria Bonomi inicia sua intervenção em espaço público nos fins da década de 1970 – mesmo período de estímulo e financiamento da arte pública, especialmente, NEA & GSA, nos EUA; e o *Arts Council* na Grã-Bretanha. Na segunda metade dos anos de 1980, há um forte impulso das políticas culturais na direção deste tipo de arte, particularmente em cidades européias como Berlim e Dusseldorf (ambas na Alemanha). Algumas cidades, tal como, Nova York, incentivam sistematicamente a aquisição e exibição de obras de arte em edifícios recém-construídos públicos ou privados.

Para Bonomi, “a arte pública difere pela sua gênese”.¹⁸³ Trata-se da renovação da sensibilidade estética. E essa tem, necessariamente, como característica, sua moldagem, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico.¹⁸⁴ Em *Construção do Lugar* (primeira parte desta pesquisa), observa-se que a maioria dos artistas adeptos da arte pública adota uma postura engajada em suas obras, procurando alterar a paisagem em volta, em alguns casos, recuperando espaços degradados, incentivando o debate acerca de problemas e questões sociais. Maria Bonomi reúne esses ideais, expressando seu desejo de valorização do espaço urbano, porém, para a artista deve-se resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo se adequar ao entorno pela sua inserção social no urbano:

Hoje em dia o que está em questão não é a arte, mas o espaço que lhe é reservado. Nós destruímos a paisagem natural e não substituímos por nada. Nas ruas, só existe a agressividade funcional (...). Quando se planeja uma obra pública, não se deve pensar apenas em sua função, mas também no seu aspecto visual no espaço coletivo. O que existe de luxo nestes prédios é incrível, como é que a rua pode ser um terror?¹⁸⁵

Maria Bonomi vê a arte pública como resposta à arquitetura moderna. Como gravadora, sua intenção é libertar a xilogravura de sua genealogia em termos de formato e tratamento, dando-lhe uma dimensão urbana. A exposição intimista da obra de arte não satisfaz o projeto estético de Bonomi.

¹⁸³ BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2004, p. 114.

¹⁸⁴ BRESON, Michael. “Perspectiva da Arte Pública”. In: MIRANDA, Danilo (org.). *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998, p. 17.

¹⁸⁵ “Maria Bonomi e as Pesquisas de Espaço Coletivo – Um Pulo de Saltimbanco sem a Segurança da Rede”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1980.

Nesse projeto, apresenta-se, fortemente, o desejo de: sair do livro para o muro;¹⁸⁶ sair da contemplação individual para uma proposta de participação permanente e coletiva. No mural, a artista cria composições sobre imensas áreas de madeira que posteriormente são cobertas de cimento armado. O fundamento desse trabalho reside na gravura, ou seja, nos procedimentos de seriação e repetição, contudo, está acompanhado pelos procedimentos da escultura. O cimento armado, quando finalizado, torna-se peça única, em oposição à reprodução em série proporcionada pela gravura. Esse estatuto diverso é o mural que, através de altos e baixos relevos, constrói a paisagem.¹⁸⁷ Nesse sentido, retomam-se as idéias de Milton Santos, sobre paisagem. No caso, o mural pretende constituir um lugar de memórias, no qual a sociedade atribui funções e conteúdo estéticos.¹⁸⁸ É o fator humano que constrói, atribui significado e transforma o espaço em paisagem.

A experiência do projeto *Espaçovivo*, realizado, em maio de 1973, em um prédio em construção na Rua Caiowaá, 2.251, Sumaré, idealizado por Maria Bonomi, iniciado por Nicolas Vlavianos e financiado pela Construhab, torna o saguão do edifício um estúdio transitório, onde o artista executa uma obra em processo aberto ao público. A experiência do atelier nasce de ação anterior, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1971, quando Maria Bonomi executa suas gravuras junto ao olhar atento do público. Durante dois meses Vlavianos trabalha rodeado pelos operários da obra e pelos compradores dos apartamentos. Estudantes são convidados para conhecer a experiência, e os próprios moradores do bairro, vizinhos da construção juntam-se aos espectadores da obra em processo.

No transcorrer do trabalho o artista altera muitos elementos do projeto: troca a cor das paredes e desmonta o painel várias vezes. Todo o material usado é comum às construções civis: “Usei tinta látex comum, aço, ferro. Um pedreiro chumbou, pintores da própria obra pintaram, dois trabalharam na montagem. Eu planejei tudo, escolhi as cores, misturei”.¹⁸⁹ O projeto *Espaçovivo* prevê, ainda, a participação de Fernando Lemos, Toyota, Paulo Becker, Calabrone, Ely Bueno, Amélia Toledo, Norberto Nicola, Jacques Douchez, Ianelli, Anésia Pacheco, Maria Helena Chartuni, Evandro Jardim e a própria Maria Bonomi. Porém, encerra-se na primeira ação com Vlavianos por descontinuidade de financiamento.

¹⁸⁶ KATZ, Renina. “A Forma”. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – A Forma*. São Paulo, s/d.

¹⁸⁷ ABRAMO, Radha. “A Obra em Concreto”. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Residências*. São Paulo, s/d.

¹⁸⁸ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço...* op. cit., p. 81.

¹⁸⁹ Depoimento de Nicolas Vlavianos. “Um ‘Espaçovivo’ para a arte na construção de um prédio”. *Diário Popular*, São Paulo, 29 de jul. 1973.

Para Maria Bonomi, o *Espaço Vivo* e a experiência no ateliê, montado no MAM RJ, em 1971, permitem uma aproximação e interação com o público. Exercício semelhante ao início de um projeto de arte pública, no qual é preciso interagir com o ambiente urbano e com a população da localidade para onde se destina a obra. Na práxis de Maria Bonomi é de fundamental importância o estudo de cada região, examinando a frequência das pessoas (quem são; suas necessidades) e recuperando histórias e memórias capazes de sensibilizar aquela audiência.

Em 1999, Maria Bonomi defende a tese *Arte Pública – Sistema Expressivo/Anterioridade*, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No trabalho, discorre sobre sua experiência em arte pública e, em especial, estabelece três modalidades de arte pública desenvolvidas até então:¹⁹⁰

- Inserida – obra criada ao longo da construção, com função estrutural estética dentro do projeto original. A idealização do projeto artístico é anterior à conclusão da obra civil;

A artista coloca como exemplo dessa primeira vertente, entre outras obras, os painéis *Paisagem* e *Memória*, 1979, instalados no Maksoud Plaza Hotel.

- Paralela – obra criada para ser aplicada à superfície preexistente, como elemento de aprimoramento do espaço disponível. Nem sempre funcional;

Como exemplos para a segunda vertente, Maria Bonomi, cita *Ascensão*, 1976, painel da Igreja Mãe do Salvador, e o painel *Construção de São Paulo*, 1998, instalado na estação do metrô Jardim São Paulo.

- Posterior – obra que, pela escala, localização espacial e circulatória, atua isoladamente.

Para a terceira vertente, a artista elenca o mural *Futura Memória*, 1989, no Memorial da América Latina e os painéis *Imigração* e *Substituição*, 1998, instalados no Palácio dos Bandeirantes – sede do governo de São Paulo.

¹⁹⁰ LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 31 e seguintes.

A partir das idéias registradas em tese sobre arte pública, Maria Bonomi, desenvolve seu projeto estético, considerando os aspectos técnicos e artísticos relacionados a cada produção, mas, sobretudo, a artista assinala que cada novo trabalho tem sua história particular.

A arte pública, na prática organizada por Maria Bonomi, tem como função resgatar o olhar estético para o entorno urbano, recuperando espaços degradados, ociosos e os transformando em “lugares da memória”. Isto é, capazes de: transmitir significado; restabelecer memórias apagadas e desvalorizadas e, estimular à reflexão e a sensibilização. A artista exemplifica seu conceito de arte pública, como:

A arte pública se opõe a transitoriedade para se tornar referência. Ela não pode ser frívola. Ela vem aliviar o espaço publicitário passageiro e é uma clara repulsa a certas ‘circunstâncias visuais’. Ela se propõe remanejar a realidade, ela se propõe fazer confrontos. Restabelecer novas relações da cidade com a comunidade.¹⁹¹

Nesse sentido, vale retomar a discussão sobre a questão da transitoriedade dos lugares que representam, atualmente, a cidade e a comunidade de São Paulo. Em meio a fenômeno de globalização e de desterritorialização, a arte pública, como diz Maria Bonomi, apresenta-se como referência – algo que organiza frente ao caos urbano. Através de aspectos afetivos, a arte pública recupera o sentimento de “em casa” porque seu primeiro atributo deve ser a identificação daquela obra de arte com as memórias e histórias daquela população.

Toma-se os monumentos, forma de arte pública, espalhados pela cidade como últimas moradas de sentimentos de afetividade e de traços identitários de uma população. No ambiente urbano, esses monumentos recebem as memórias de diferentes épocas e conseguem transmitir a maioria delas para seus espectadores. No caso, específico de Maria Bonomi, a arte pública é vista, ainda, como veículo de propagação estética, de ordenamento da paisagem e, sobretudo, de fruição democrática. A artista dedica-se à reflexão sobre as questões urbanas (inclui-se, também, nesse âmbito, aspectos políticos e sociais) que envolvem São Paulo e desdobra sua atuação para outras localidades nacionais e internacionais.

DOS MURAI

¹⁹¹ BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*.. op. cit, p. 112 e seguintes.

A primeira iniciativa de Maria Bonomi voltada à arte pública e aos grandes painéis se faz presente na construção do *Ascensão*, Tríptico da Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), 1976. Desafio significativo: enfrentar um espaço litúrgico, sem utilizar de convencionalismos.¹⁹² Bonomi realiza uma “espécie de história visual”, na qual seu objetivo reside na simbologia da evolução do espírito. A igreja torna-se a ponte entre a matéria e o espírito. A cruz transforma-se na metáfora que resgata e une o material e o espiritual. Segundo Renina Katz, “a cruz, seu elemento básico (...) não ocupa o centro como foco convencional; está presente em todo o percurso do painel (...) importa mais integrar do que romper as dualidades e ambivalências da condição humana”.¹⁹³

Na verdade, a experiência do Tríptico da Igreja Mãe do Salvador serve como módulo basilar para as ações posteriores em arte pública. As noções de seriação e repetição permanecem na implantação do painel, particularmente no que se refere à aplicação da expressão abstrata – a mesma da gravura. A artista utiliza um arranjo de resíduos da escavação propiciado por um formão ou talha quadrada na madeira. Esse conceito é perpetuado em outras experiências, dando margem à gravação de feixes ampliados que nada mais são do que os sulcos das gravuras. Maria Bonomi introduz os planos e os materiais paralelos para o enriquecimento da imagem, constituindo metáforas que integram as ambivalências (profano/sagrado; homem/espírito).

Contudo, o sulco ampliado, o recorte e o acoplamento residual de relevos transformam-se em alfabeto básico dessa linguagem.¹⁹⁴ A linguagem abstrata, simples e indireta, assume o papel de integrar o espaço arquitetônico. A obra recebe, ainda, a iluminação teatral, herdada dos trabalhos cenográficos desenvolvidos desde 1960. Bonomi intensifica suas pesquisas com relações aos materiais e, especificamente, aperfeiçoa-se no procedimento com os operários. Isto porque a obra é inteiramente executada com os materiais disponíveis na construção civil – tendo o concreto com base – e realizada pela mão-de-obra operária.

¹⁹² KATZ, Renina. “Para Sentir e Compreender o Tríptico da Igreja Mãe do Salvador”. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Cruz Torta – Igreja Mãe do Salvador*. São Paulo, s/d.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ BONOMI, Maria. “Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade”. In: LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit., p. 30.

Maria Bonomi, *Ascensão*, Tríptico, 1976.
Obra em Execução e Vista do Altar – mural em concreto, 800 x 220 cm
Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), São Paulo,

As duas fachadas do Esporte Clube Sírio, realizadas em 1977, trazem para a artista o desafio de integrá-las à paisagem visual. Diferente do *Tríptico da Igreja Mãe do Salvador* é preciso considerar a exterioridade da obra. As fachadas se encontram em ambiente dominado pela rua. A realização dos painéis exige a aplicação de materiais capazes de protagonizar frente ao espaço urbano, transmitindo aos transeuntes a idéia de dinamismo e atividade esportiva. Para tanto, Bonomi utiliza baixo relevo em placa, no qual um desenho se modela de acordo com a incidência da luz do sol, formando um jogo constante entre luz e sombra. A perspectiva de ligação entre arte, conhecimento e memória está presente nas fachadas, fornecendo a medida de integração com o espaço urbano, no qual estão inseridas. A artista admite: “Atrás da ‘aparência’ da fachada leste e oeste do Sírio está uma pequena história (...) É sempre a história dos homens, suas decisões e suas conquistas, a soma de seus esforços e o anonimato de suas esperanças de paz e lazer (...)”¹⁹⁵.

Maria Bonomi, *Integração* (detalhe), 1977
Murais em concreto, 926 x 1320 cm
Fachadas do Esporte Clube Sírio, São Paulo.

¹⁹⁵ LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 183.

Na construção dos painéis do saguão do Maksoud Plaza Hotel, Maria Bonomi demonstra preocupação frente ao consumo da imagem como paisagem. A relação temática com a memória é textual, nessa concepção. A questão se dirige ao espaço da arte, instituindo o binômio “paisagem e memória”. Os painéis, com 300 m², são inspirados em paisagem das Filipinas (plantações de arroz de Bengüet, que a artista não conhece, exceto a partir de fotografias que mostram o trabalho de sulcagem da terra). A memória representada no painel está presente menos na paisagem de Benguet, mas no sulco transposto da fotografia da paisagem ao concreto. São dois painéis: 1) *Paisagem*, que está em frente ao saguão, representa exatamente os arrozais de Bengüet, composto de quatro sulcos fundamentais da gravura; 2) *Memória*, localizado na outra parede, em frente ao primeiro, joga com as mesmas formas, o mesmo desenho, o mesmo painel enfim, com a diferença de que a composição se estabelece a partir de elementos não sincronizados. Para a artista, os painéis representam o consciente e o inconsciente, sendo que o segundo é exatamente a memória da experiência daqueles sulcos representados no primeiro painel.¹⁹⁶

Nos painéis, Maria Bonomi transpõe o sulco da madeira (a xilogravura) para outra técnica e função. O sulco abandona a representação de corte para ser uma figura ou situação. É o sulco que constitui as formas geométricas e atribuem ritmo ao painel. Contudo, o sulco também remete à memória da gravadora.¹⁹⁷ Os desenhos formados pelos sulcos alternados e pelas duas cores do concreto que separam a parte inclinada da parte reta, configuram um transporte de linguagem. Ao final, o mural é uma gravura tridimensional que explicita as reflexões da artista com a plasticidade do espaço, movimento, cor e luz – são dois conceitos: o da recuperação da paisagem e o da arqueologia do urbano. Nos painéis *Paisagem e Memória*, Maria Bonomi desenvolve dois dos conceitos essenciais de sua obra em murais: a sulcagem como expressão em si, e não como instrumento a serviço da gravura; e o uso do concreto armado, na importância cada vez mais atribuída ao espaço coletivo.¹⁹⁸

¹⁹⁶ “Maria Bonomi e as Pesquisas de Espaço Coletivo – Um Pulo de Saltimbanco sem a Segurança da Rede”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 de fev. 1980.

¹⁹⁷ APUD. KLINTOWITZ, Jacob. “Nova Forma”. *O Estado de S. Paulo*, 1979. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Maksoud Plaza*. São Paulo, s/d

¹⁹⁸ Maria Bonomi trabalha mais de quatro meses montando estudos em papel, para só depois se dedicar às matrizes de madeira que moldam o concreto. Após a finalização do projeto em janeiro de 1979, são gastos quase seis meses em experiências com vários materiais e com a colaboração do concreto. Nessa fase, a artista convive diariamente com os operários no canteiro de obras da construtora. Idem.

Maria Bonomi, *Paisagem e Memória*, 1979.
Execução da obra e Vista (detalhe).
Murais em concreto, 420 x 3020 cm.
Maksoud Plaza Hotel , São Paulo.

Durante a década de 1980, a artista intensifica seu trabalho em técnicas mais diferenciadas, tais como a escultura, a cenografia e o empreendimento de figurinista. Em fins dessa década, Maria Bonomi, retoma a xilogravura, porém, a técnica do entalhe na madeira incorpora de vez o novo suporte: o concreto. Simultaneamente à mudança de suporte, as obras de Maria Bonomi direcionam-se cada vez mais aos espaços públicos. Maria executa murais, ainda, na fachada do Edifício Jorge Rizkallah Jorge, na Av. Paulista esquina com a Rua Bela Cintra e projetos semelhantes em residências particulares.

O fazer artístico de Maria Bonomi, baseado na técnica gravura, leva a seguinte reflexão: a cópia da gravura única em cimento armado proporciona uma experiência singular no gênero. A artista com a goiva e o buril cria a peça em concreto, circundada pelos procedimentos da gravura e da escultura, resultando em uma macro-gravura de caráter monumental e, geralmente, circundada pelo espaço urbano público. As possibilidades de sensibilidade estética para essa obra são potencializadas por esses dois aspectos.

Essas realizações consolidam a técnica do mural em concreto na poética da artista. Para ela, o concreto é o material das realizações no molde. “O concreto é um interlocutor emocionante de tudo que se apresentar na superfície ou dentro de uma sulcagem exatamente como um interprete executa uma partitura”.¹⁹⁹ O uso do concreto alia-se às concepções que envolvem a arte pública, ou seja, propicia o respeito ao contexto e ao diálogo com o público e não apenas conceber o espaço como algo “colonizável”. Bonomi assinala que o concreto e o espaço público podem ser melhorados; que os operários podem trabalhar produtos específicos para localidades específicas (*site specific*), conhecendo exatamente quem será o público fruidor daquela obra.²⁰⁰

Nesse contexto, alia-se à composição dos murais, o tema que, se apresenta como fator importante de disseminação da obra de arte. Para Maria Bonomi, os murais servem como suportes para narrativas da memória ligada aos aspectos históricos e identitários da cidade de São Paulo. Os murais transformam-se em mensagens destinadas aos transeuntes do espaço público urbano.

¹⁹⁹ BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas”. In: ELZA AJZENBERG, *Arteconhecimento ...op.cit.*, p. 116.

²⁰⁰ Idem.

Em 1989, o Memorial da América Latina ainda está em construção, quando Maria Bonomi é convidada por Oscar Niemeyer a erguer painel em solo-cimento, denominado *Futura-Memória*. Nesse painel, a artista inscreve tradições míticas latino-americanas que se estendem por todo território, do México à Patagônica. Através de signos, relaciona crenças e convicções capazes de unir a América Latina em única direção, desde seus tempos remotos até o futuro desconhecido. Os elementos figurativos unem-se às linhas abstratas (ou ainda, aos sulcos) da gravura. Essa gravura transformada em painel, demonstrando unidade identitária, arqueológica e geológica do território. Se nos ideais, *Futura-Memória* tem profunda identificação com o Memorial da América Latina, em especial, com relação à construção, em termos matéricos, constitui contraponto: o solo-cimento evoca a terra em um espaço dominado pelo concreto. Para a artista, o despertar da memória ancestral comum concentra-se, também, no elemento terra.²⁰¹

Maria Bonomi, *Futura Memória*, 1989
Mural em solo cimento, 300 x 800 cm
Memorial da América Latina, São Paulo.

²⁰¹ LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 349.

Maria Bonomi, *Futura Memória*, (detalhes), 1989
Mural em solo cimento, 300 x 800 cm
Memorial da América Latina, São Paulo.

A concepção do painel *Construção de São Paulo* é iniciada em 1994 e levada adiante a partir de 1997, na estação do Metrô Jardim São Paulo. A artista registra o processo:

O cubo esquerdo (3 x 6m) conterà em duas faces (3 x 2,70 m) relevos modulados de concreto gravado (aqui só ferro, aço e cimento resistem) tal quais rabiscos feitos a lápis grosso ilustrando numa carta familiar a penetração na terra das curvas vegetais, a famosa montanha e a poderosa cidade se delineando no fundo. A quina, a aresta do cubo, integrou-se nesta paisagem e faz parte do desenho.²⁰²

E ainda:

O cubo da direita (de igual dimensão) igualmente em suas duas faces mais iluminadas falará do que se tornou a paulicéia. Placas de concreto justapostas, recortes geométricos, perspectivas sufocadas por ruas febris, esquinas duvidosas, feéricas alturas que mal se avistam ...²⁰³

Nesse painel, a ousadia da arte pública defendida por Maria Bonomi enfrenta o desafio de despertar sensibilidade em território de passagem agressiva: as estações do metrô de São Paulo que recebem milhares de pessoas ao dia. Como inserir arte nesse cotidiano atribulado? Bonomi escolhe como arma a memória paulista. Convoca a imagem do Pico do Jaraguá (homenagem e citação ao gravador Evandro Carlos Jardim), relevos modulados de concreto armado e a justaposição de cenas da grande metrópole. A construção do painel insere-se no cronograma das atividades da construção civil da estação. Operários convivem lado a lado com a equipe da artista. A execução da obra é compartilhada com a engenharia para a construção da estação do metrô.

Para a percepção da obra, no cotidiano da estação, Bonomi apela para a visão do painel noturna, interna e introspectiva, embora não se ignore o barulho provocado pela constante movimentação da multidão.²⁰⁴ Outro detalhe importante: a fruição da obra sempre será em movimento – do trem ou da estação o espectador estará em movimento e vê a obra em ângulos fragmentados. Cabe ao espectador reconstituir a totalidade dos cubos e formar a imagem da cidade de São Paulo, como dois mundos: o exterior e o subterrâneo.

²⁰² BONOMI, Maria. *Bloco de Processo. No. 1. Painel: “Construção de São Paulo”*. Estação do Metrô Jardim São Paulo. Anotado por Jacob Klintowitz, São Paulo, abril de 1998.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 364-365.

Maria Bonomi, *Construção de São Paulo*, 1998.

Processo de execução do painel

Mural em concreto armado, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm
Estação do Metrô Estação Jardim São Paulo São Paulo.

Maria Bonomi, *Construção de São Paulo*, 1998.

Maquetes do painel

Mural em concreto armado, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm
Estação do Metrô Estação Jardim São Paulo São Paulo.

Maria Bonomi, *Construção de São Paulo* (detalhe), 1998.

Maquetes do painel

Mural em concreto armado, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm.

Estação do Metrô Estação Jardim São Paulo São Paulo.

Maria Bonomi, *Construção de São Paulo* (detalhe), 1998.

Mural em concreto armado, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm

Estação do Metrô Estação Jardim São Paulo São Paulo.

Nos painéis *Imigração* e *Substituição* presentes no Palácio Bandeirantes (sede do Governo do Estado de São Paulo), Maria Bonomi utiliza materiais como o alumínio e o latão fixados numa armação de ferro trefilado, além de instrumentos de entalhe para gravar manualmente a argila. Depois o molde em gesso é passado para cera perdida e a matéria é fundida em alumínio pelo sistema de areia verde, com polimento e pátina. Estes painéis contam, através de recursos gráficos, em entalhes dramáticos e expressionistas, a sensibilidade, a história das massas humanas em suas andanças e deslocamentos. Narram elementos físicos e espirituais. “Seriam a saga dos que chegam e se estabelecem, dos que lavram a terra – semelhante à artista que trabalha em sua argila” ²⁰⁵. Contam dos nômades tornados sedentários. Uma história de lutas, sofrimentos e redenção. Marcas dos que aqui passaram. Vestígios dos séculos XIX e XX. No fundo, uma rememoração da recente história de São Paulo ressignificada pelo local da instalação dos painéis – a sede do governo paulista. ²⁰⁶

Maria Bonomi, *Imigração*, V/A. 1998.
Litografia, 69,8 x 50,2 cm
Coleção da Artista

²⁰⁵ KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000, p. 26.

²⁰⁶ Idem.

Maria Bonomi, *Imigração*, 1999.
Mural em Alumínio Fundido, 300 x 296
Palácio dos Bandeirantes, São Paulo

Maria Bonomi, *Substituição*, 1999.
Mural em Alumínio Fundido, 300 x 296
Palácio dos Bandeirantes, São Paulo

Em 1998, a convite da Bienal Barro de América Roberto Guevara, em Maracaíbo, Venezuela, Maria Bonomi concebe instalação, na qual desfaz a idéia do efêmero que acompanha qualquer obra desta natureza. Um novo campo para a gravadora, que excursiona pelos painéis e esculturas e, agora, parte para as instalações. Em *Sobre a Essência: Os Sete Horizontes do Homem*, a artista cria um universo no qual as camadas sobrepostas de espelho, sal, vidro, carvão, argila, cimento e terra podem ter nova montagem em qualquer outro lugar. A partir de bula, a artista orienta o processo de manufatura da instalação, indicando os caminhos a ser percorridos e os materiais a serem utilizados.

A instalação constitui-se em camadas de areia, sal, vidro quebrado, carvão, argila expandida, cimento e terra. Por baixo de todas as camadas, no chão, um espelho plano, que repousa sobre uma película de plástico coberta pelos mais desconstruídos textos dos mais anônimos autores.²⁰⁷ A inscrição invade a instalação, formando uma proliferação discursiva. A presença da escrita estabelece interações entre a obra *Sete Horizontes* e a arte pública proposta por Maria Bonomi. Na visão da artista, a multiplicidade de discursos tem maiores chances de atingir aos diversos espectadores. A instalação também guarda relações com o painel *Futura-Memória*, localizado no Memorial da América Latina, uma vez que evoca discursos ancestrais de uma América unívoca, através da terra e outros elementos primordiais. Guarda, ainda, referências com a gravura, uma vez que explora sulcos e camadas.

Maria Bonomi, *Sobre a Essência: 7 Horizontes do Homem*, 1998
Instalação, 520 x 480 cm
Centro de Arte de Maracaíbo, Venezuela

²⁰⁷ LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública...* op. cit..., p. 366

O itinerário de Maria Bonomi mostra que, certamente é possível trabalhar sobre a uma única linguagem a vida inteira. Porém, essa linguagem, em cada fase de sua produção, jamais será a mesma. A cada intervenção, há uma nova obra, ainda que o suporte ou as técnicas sejam os mesmos. Maria Bonomi revela: “eu faço sempre a mesma coisa, e é sempre diferente²⁰⁸”. A essencialidade da matriz, o sistema de cópias e o processo de reprodução parecem não importar à gravadora. Pelo contrário, a artista admite a possibilidade de técnicas diversificadas de reprodução: a acessibilidade de “gravar” uma idéia através da informática, da fotografia, do concreto e de tantas técnicas novas. O que se torna essencial para Maria Bonomi é o pensar gráfico como diferencial de cada novo trabalho. É o pensar gráfico que se incumbe de levar a mensagem de sua arte.

Em sua produção, é possível detectar três eixos básicos: a memória vivida; a técnica da gravura (nesse contexto, o pensamento gráfico, configurado na sulcagem) e o caráter público da obra.²⁰⁹ Nesses eixos, as formas se repetem e se multiplicam em sistemas de representação diferentes, adquirindo nova personalidade a cada vez: a artista possui temas permanentes sempre renovados. Os principais temas, independente do tratamento e da aparência, são: “Trabalho”, “São Paulo” e “Memória”. Além das obras citadas nessa trilha de “poéticas da memória”, Maria Bonomi possui obras, tais como: *Epopéia Paulista* (2004), *Infecção da Memória* (2005), *Frottages Verticais* (2005), *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil* (2006). Essas obras estabelecem diálogos e integram o conjunto de temas privilegiado na poética de Bonomi. Essas obras serão discutidas, posteriormente, no âmbito da pesquisa, uma vez que juntas traçam um novo procedimento no fazer artístico de Bonomi.

Epopéia Paulista, nesse estudo, é tomada como obra-síntese das propostas de Maria Bonomi. O painel é reflexo de experiências (memórias, materiais, técnicas e procedimentos) desenvolvidas pela artista, durante seu percurso visual. Todos os ideais cultivados desde 1960 podem ser evocados na leitura do painel. Não são somente dados biográficos, mas a união de elementos já abordados pela pesquisa (fenômenos mnemônicos, arte, história, identidade e, principalmente, a construção de um lugar de memória).

²⁰⁸ KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora...* op. cit., p. 20.

²⁰⁹ Em 1999, apresenta ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. João Evangelista B.R.Silveira, a tese *Arte Pública, Sistema Expressivo/Anterioridade*, no Memorial da América Latina, na Galeria Marta Traba. Tem como objetivo legitimar e documentar a presença de Maria Bonomi como artista nessa área do urbanismo e da arquitetura. BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas” ... op. cit., p. 112.

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista* (detalhe), 2004.
Concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Estação de metrô Luz, São Paulo.

EPOPÉIA PAULISTA

Sempre desenhei, pintei e gravei a cidade. Croquis tracejados diurnos e noturnos, visões do alto ou de dentro dos vagões do metrô andando (...)

Maria Bonomi

Da Concepção

Em 26 de dezembro de 2004, um extenso trabalho de criação, execução e colaboração tem como marco a inauguração do painel *Epopéia Paulista*, no lugar dos mais antigos e tradicionais símbolos de São Paulo, a Estação da Luz. A obra ocupa a galeria de conexão da maior interligação metrô-ferroviária da América do Sul, conectando as linhas A, B, D, E e F da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) com as linhas 1, 3 e 4 do metrô. Cotidianamente, o monumento dedicado aos imigrantes e migrantes é visto por cerca de um milhão de pessoas, renovando sua narrativa sobre uma São Paulo – metrópole de múltiplos povos.

No canteiro da obra, em 2002, Meire Selli²¹⁰ (arquiteta responsável por obras - CPTM), Maria Bonomi e Rodrigo Velasco (arquiteto e colaborador da

artista), encontram-se para discutir a idéia de construção de uma arte pública no local. Sob a Rua Mauá, entre as escavações, um muro, a ser demolido, é o primeiro dado do projeto.²¹¹ Construído a partir de tijolos, em três camadas escalonadas, serve como contenção de terra para a passagem

dos trilhos, 15 metros abaixo do arruamento.²¹² A idéia de permanecer com os escalonamentos na obra artística surge como recurso para “guardar a memória do muro e dos homens (...) que [o] construíram”²¹³. Acrescente-se, o fato que para Bonomi, os relevos permitem o “escalar” do visitante.

A primeira versão do projeto do painel *Epopéia Paulista* busca racionalidade. A proposta apresenta um painel moldado na própria parede do túnel, incorporado à obra de engenharia.²¹⁴ O processo de construção utilizaria mão-de-obra operária, concreto e fôrmas da própria construtora, agregando valor estético a uma solução utilitária. A experiência de outros painéis elaborados por Bonomi indica a possibilidade de uso de materiais e mão-de-obra vinda da construção civil, tal como o painel *Igreja Cristo Salvador* (Cruz Torta), os painéis *Paisagem e Memória* (no Maksoud Plaza Hotel) e *Construção de São Paulo* (na Estação Jardim São Paulo). Contudo, um segundo momento – confrontando os cronogramas e os planos de trabalho das construtoras envolvidas na reforma da Estação da Luz – mostra que o painel deve ser produzido em outro local. Dividido em placas e, depois de pronto, transposto para os subterrâneos da Luz.²¹⁵

²¹⁰ Em 1998, Meire Selli é responsável pelo convite a Maria Bonomi para a concepção e execução do painel *Construção de São Paulo*, na estação de metrô Jardim São Paulo.

²¹¹ SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz...* op.cit., p. 24.

²¹² Esse rebaixamento, definido pelos engenheiros ingleses, no momento da construção da estação, leva em conta o nível exato para o cruzamento dos trens na cidade, desde o bairro de Pirituba, na região do Pico do Jaraguá, até a vila de Paranapiacaba, no alto da Serra do Mar, de Noroeste a Sudeste, em rota quase plana, com desnível mínimo. Nos planos de integração entre a ferrovia e o metrô, o muro seria demolido para dar espaço a uma parede de concreto. Idem.

²¹³ Idem, p. 30.

²¹⁴ Idem, p. 30 e 31.

²¹⁵ Segundo Marcos de Sousa, “prazos, cronogramas, problemas técnicos e políticos conspiraram contra a racionalidade e levaram a equipe a encontrar outra solução, mais leve, que pudesse ser construída em paralelo com as obras da estação. Idem, p. 31.

Vencer as dimensões do muro (73 m x 3 m) consiste no primeiro desafio. Bonomi opta por uma leitura visual a partir do centro em “V”. A solução consiste em abrir o painel do centro às bordas, como se fosse uma abertura do olhar do viajante ao desembarcar em uma “nova vida”. A convergência ganha expressividade quando recai sobre a cor branca do painel, reforçando a alusão ao devir – aos migrantes e imigrantes, São Paulo seria “um futuro em branco” (a construir).²¹⁶ O conceito original de três camadas escalonadas permanece e essas camadas seriam coloridas e legíveis pelo tato – o aspecto tátil da obra constitui-se em algo tão importante quanto à visualidade.²¹⁷ Para Maria Bonomi, esse é conceito básico desde o projeto inicial.²¹⁸

O tema é selecionado pela CPTM que propõe retratar a história do centenário da Estação da Luz pela ótica dos migrantes, sobretudo os nordestinos, nunca lembrados. Seria uma homenagem a esses homens que roçam o campo ou tocam cabras. A artista adere integralmente à proposta. Para contar a história dos migrantes, Bonomi vale-se da Literatura de Cordel.²¹⁹ Contudo, homenagens são estendidas aos imigrantes – milhares de espanhóis, portugueses, italianos e outros que chegam à cidade pela Estação da Luz, a partir dos séculos XIX e XX. Ao aliar-se a temática e às personagens envolvidas na concepção do painel, *Epopéia Paulista* torna-se marca da presença multiétnica existente na cidade.

Nesse ponto, a concepção, em particular a temática de *Epopéia Paulista* (2004), reporta-se ao painel *Construção de São Paulo* (1998). O exame entre essas duas obras interessa, particularmente, nessa reflexão. Os dois painéis são concebidos para espaços públicos e semelhantes: o primeiro para a estação de metrô Jardim São Paulo e o segundo para a ligação entre o metrô e a rede ferroviária na Luz. O tema eleito é a cidade de São Paulo, porém os enfoques diversificam: em *Construção de São Paulo*, Bonomi realiza a metáfora de uma cidade em vários planos, da superfície aos subterrâneos. Nesse mural existe uma árvore que pertence aos dois mundos, o de cima e o de baixo, o da superfície e o da caverna. A copa e as raízes.

²¹⁶ Depoimento de Maria Bonomi. Documentário *Epopéia Paulista – Do MAC à Estação da Luz*, produzido pela TV USP, em abril de 2004.

²¹⁷ A obra consome cerca de dois anos para ser finalizada, contando com o patrocínio da Petrobras, Caixa Econômica Federal, Cimentos Cauê, Reago (empresas do Grupo Camargo Corrêa) e Ministério da Cultura. Idem.

²¹⁸ Maria Bonomi tem sua atenção dirigida ao público especial a partir de sua participação no projeto *Céu Aberto*, no qual cegos visitam acompanhados pela artista outro de seus painéis, o *Futura Memória*, instalado no Memorial da América Latina, desde 1989.

²¹⁹ SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz*. op.cit., p. 24

Maria Bonomi, *Construção de São Paulo*, Estação do Metro Jardim São Paulo, São Paulo, 1998
Mural em concreto

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista*, 2004
Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Estação da Luz, São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Em *Epopéia Paulista* não é o ambiente arquitetônico de superfície ou de subterrâneo que importa, porém, os tipos humanos da cidade de São Paulo. Essa dimensão humana se delineia, a partir dos objetos e das marcas dessa gente que chega à cidade, nos 100 anos de Estação da Luz. Quando Maria Bonomi decide utilizar os objetos perdidos ou deixados na estação (roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos, entre outros) tem em mente o desejo de: “vamos cravar esses objetos deixados na seção de achados e perdidos, coisas encontradas nas escavações para a reforma da Estação da Luz”.²²⁰ Alie-se aos objetos a própria condição da artista – também uma imigrante. Essa arqueologia urbana completa-se com a adoção da Literatura de Cordel. O resultado se configura em mescla de etnias que representa a cidade de São Paulo. Os traços identitários da metrópole encontram-se estampados em cada uma das figuras.

Bonomi encontra nos objetos da seção de Achados e Perdidos da Estação a metáfora perfeita para representar esses povos. Assinala-se que os objetos perdidos ou esquecidos são o conceito básico da questão da memória em *Epopéia Paulista*. Maria Bonomi, especialmente, no documentário *Epopéia Paulista – Do MAC à Estação da Luz*, indica como se dá o processo criativo: aos 11 anos, vinda da Itália, a jovem artista desembarca na Estação da Luz para “uma vida nova”.²²¹ Essa memória será fundamental para a concepção da obra. O mergulho em suas próprias memórias é partilhado e transferido às sensações dos imigrantes e migrantes. Imaginar como se dá a chegada de cada indivíduo à Estação da Luz, ao longo de sua história, é o exercício fundamental para Bonomi. Essa é a matéria-prima da criação em *Epopéia Paulista*.

Os objetos transformam-se no modo de recuperação das memórias individuais, ao mesmo tempo, configuram-se no meio de identificação que ligam construtores e fruidores do painel. Dos objetos mais comuns (quem nunca esqueceu ou perdeu um guarda-chuva?) aos mais inusitados (como cadeiras de rodas ou véus de noiva – como foram perdidos!?), a artista e sua equipe amalhou as histórias que envolvem a Estação da Luz. Depoimentos de pessoas que perderam algo ou até mesmo pessoas na estação são utilizados por Maria

²²⁰ Idem, p. 32.

²²¹ Depoimento de Maria Bonomi. *Epopéia Paulista – Do MAC à Estação da Luz*, TV USP, abril de 2004.

Bonomi como matéria para a criação artística.²²² Esse conjunto que mescla pessoas, narrativas e objetos compõe a memória “coisificada” e “ressignificada” impregnada no painel.

Outra orientação que surge dos objetos reside na presença da metáfora da “mão”, em face da interação desta com o ato de trabalhar. A “mão” que fabrica os objetos e as mãos que os abandonam ou esquecem. Tem-se como fator contribuinte para o reforço dessa metáfora o número elevado de ferramentas e instrumentos de trabalho perdidos e recuperados pelo painel. No entalhe dos objetos, as mãos também atuam de modo decisivo, rasgando os sulcos e gravando na madeira a imagem inversa que será transposta ao concreto. A mão está na representação, na confecção e no toque (na sensibilização) da obra – uma vez que entre suas funções básicas estão o ver e o sentir através do toque.

A leitura estética da obra leva em consideração, ainda, a divisão do painel em três cores: amarelo-ocre, vermelho-terra e branco puríssimo. A existência de cores é uma exigência da CPTM. No trabalho de Bonomi, especialmente, nas gravuras, as cores são aplicadas comumente – traço herdado de Seong Moy. Porém, a aplicação de cores ao concreto consiste em desafio, somente transposto no final de 2003, quando chega, ao Brasil, a produção de cimento branco estrutural. A partir de então, é possível fixar o padrão vermelho, branco e amarelo. As cores representam o elemento constitutivo do painel que ordena sua leitura. Compõe três ciclos da economia paulista (café, indústria e serviços) em três camadas de concreto superpostas, cada uma delas com padrões e desenhos distintos.

A parte da peça amarela-ocre traz alusão às terras nordestinas – às terras secas e abandonadas. A acumulação dos elementos, nessa faixa registra a presença da população nordestina na cidade de São Paulo, através da literatura de cordel, uma forma artesanal de gravura – a mais tradicional do país e de alguns países da América Latina. A idéia concentra-se em buscar reproduções de histórias e personalidades tradicionais, como Padre Cícero, Lampião, ou fatos contemporâneos, como os atentados às Torres Gêmeas, em Nova York (EUA). Cordelistas famosos, como Patativa do Assaré, são rememorados no painel. Para essa tarefa, Maria Bonomi conta com uma equipe de entalhadores especializados nessa linguagem popular.

²²² Idem.

No vermelho-terra, está a “terra roxa” sulina – fértil em trabalho. Em vermelho são representados cerca de 700 objetos esquecidos na Estação, que são esculpidos em madeira e, posteriormente, “gravados” no concreto. Na faixa vermelha, a acumulação dos elementos, em especial, narra as “memórias perdidas” de uma série de viajantes que esquece ou abandona objetos estimados: roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos, entre outros. Assinala-se que durante o processo de execução da obra, outros objetos de estimação do público participante são incorporados, contribuindo para essa arqueologia da cidade de São Paulo. Note-se que essa arqueologia é quase “doméstica”: são objetos que, em sua maioria, pertencem ao cotidiano e, que por essa razão, estabelecem profunda identidade com indivíduos comuns.

Já o branco puríssimo é ilustrado com figuras abstratas – linha de expressão mais reconhecida da artista. A faixa branca abre espaço para a acumulação dos elementos geométricos e cortes no espaço-tempo. A parede em branco traz inscrições e, sobretudo, as linhas retas representam os trilhos do metrô ou da estrada de ferro. Por vezes, os elementos dessa faixa interferem nas demais faixas, indicando o entrelaçamento entre os tempos e culturas no cotidiano urbano. Mencione-se, novamente, que o vértice do painel é branco. Para Maria Bonomi, o branco significa “uma nova realidade”. É a visão do passageiro quando chega à Estação – o futuro a ser construído na cidade.

O painel – macro-gravura – segue a orientação do espaço para o qual é concebido (um corredor inteiro da estação com 73 m de comprimento e 3 m de altura). A escolha desse local faz com que a artista pense em algo que ofereça a visualização de uma história, como se fosse possível assistir a um filme. “É uma vitrine da memória paulista”, reitera Bonomi.²²³ A comparação com o cinema é razoável. Tal como uma fita, composta por milhares de quadros, a criação do painel é o resultado da união de 185 placas, dispostas uma ao lado da outra. Talvez, o apelo cinematográfico também seja uma das motivações para o desvio do modelo característico de Maria Bonomi que reside no abstracionismo e na inserção dos fotogramas criados pela linguagem da literatura de cordel. A artista utiliza a figuração para evocar os ciclos de crescimento da cidade e as vivências das personagens que constroem a metrópole. A figuração está presente em obras como *Futura-Memória* e

²²³ “É uma vitrine da memória paulista”, diz Bonomi. Vitrine que, segundo ela, lembra um pouco a proposta de *A Rosa Púrpura do Cairo*, filme de Woody Allen que transita entre a fantasia e a realidade. “Histórias de Chegadas e Partidas”. *InvestNews*. 26 dez. 2004.

Construção de São Paulo, em ambas, tem uma função bem marcada: a narração de uma história. Em *Epopéia Paulista* esta função se renova de maneira intensa. Conta uma história que, a cada novo olhar, pode ser recriada.

Nesse ponto, retomam-se as relações entre arte, história e memória. Bonomi transforma o painel em veículo transmissor de conhecimento e reflexão. O fluxo migratório que constitui a cidade de São Paulo, particularmente, no século XX, é evocado como fato histórico significativo. Contudo, a artista faz uso das diversas memórias pessoais que aludem ao fato histórico para recriá-lo a cada novo momento. A interface entre história e memória constrói e ordena a leitura estética da obra. As memórias individuais presentes em cada objeto perdido ou esquecido reconstituem a história de São Paulo e vice-versa. Tudo isso ocorre por meio da obra de arte que utiliza a literatura de cordel e a metáfora dos objetos para evocar outras memórias que auxiliam nessa reconstituição. Nesse sentido, a arte, realmente, transforma-se em meio de conhecimento – em instrumento de reflexão.

Epopéia Paulista pode ser tomada como obra-síntese de uma arte latino-americana, nascida da mescla de diferentes quantidades e matrizes de populações (negras, indígenas e européias), que procura, em diferentes níveis de historicidade, uma identidade paulista. Tendo conhecimento que isto é uma utopia, o painel conta, epicamente, uma história de São Paulo, feita por pessoas anônimas. É, basicamente, uma produção artística que mistura popular e erudito. Paradoxalmente, o foco concentra-se na promoção da heterogeneidade na história, porém, em tempos de globalização, cria a homogeneidade dos paulistanos e paulistas. A hibridização e o caráter não estático da memória tornam-se eixos da discussão estética presente na obra porque a cada olhar o painel contará uma nova história que se identificará com o passante. Nessa lógica, Maria Bonomi luta contra a amnésia coletiva através das imagens porque relembra as origens de cada um.

A abordagem das imagens como princípio comunicador da contemporaneidade está presente, nesta pesquisa, especialmente em *Narrativas e Registros*, quando se discute, a *Arte*. Essas imagens contemporâneas permitem, simultaneamente, a construção da comunidade. A imagem construída por *Epopéia Paulista* procura atingir um grande número de pessoas, propondo um engajamento à memória da imigração e da construção de São Paulo – como se fosse um grande *outdoor* que insere memória e prazer estético na cidade

de São Paulo. O corredor (Metrô - CPTM) é transformado de espaço funcional com aparência a-histórica em lugar de memória, evocando as idéias de Augé e Pini que demonstram a possibilidade de transformação dos “não-lugares” em espaços de rememoração, em contraposição aos discursos globalizantes atuais:

(...) essa sensação de ‘não-lugar’ em que se transformou o mundo cotidiano, espaços com a-historicidade, de duração imprecisa, onde se perde o valor da memória e se vive o presente apagando o passado, despertou o interesse em romper o discurso globalizante do ocidente.²²⁴

Epopéia Paulista demonstra como a cidade de São Paulo e sua região metropolitana originam-se de fluxos migratórios e imigratórios, com destaque para o êxodo rural (especificamente, quando se recorda o grande número de ferramentas agrícolas abandonadas ou esquecidas). A mudança de ambiente, do campo para a cidade, cria uma erosão de identidades sociais, uma desestabilização de personalidade, efeitos surgidos da fragmentação de comunidades e da quebra do laço com a natureza. O painel resgata essa sensação de ruptura e, simultaneamente, convoca à reflexão da “unidade na diferença” – o que une os imigrantes é seu percurso na cidade de São Paulo, representado no painel, como a passagem pela Estação da Luz (porta de entrada na cidade).

Ao escolher a linguagem da literatura de cordel, Maria Bonomi assume uma função social e cognitiva de retomada da memória popular através da arte contemporânea. No painel, localizado no metrô de São Paulo, o reencontro com imagens do cordel, sufocadas pelo entorno urbano, toma conteúdo político de busca de justiça social, tanto para a população instalada na cidade, quanto para os atuais migrantes/imigrantes. O painel deixa explícita a intenção de indagação social. Não há uma intenção de resgate de uma forma de cultura perdida, mas a demonstração das diferenças que a cidade apresenta – essas diferenças não são parte do passado, mas constituem uma presença real.

Por último, deve-se assinalar que os procedimentos repetição, seriação e acumulação – típicos da produção artística contemporânea – transformam-se no trinômio

²²⁴ PINI, Ivonne. *Fragmentos de Memória, los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes – Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2001, p. 165.

arte/trabalho/memória, no painel *Epopéia Paulista*. Muitos dos objetos são instrumentos de trabalho. Eles evocam o trabalho das mãos – os lavradores e artesãos que chegam a São Paulo – “terra do trabalho”. Nesse momento, a memória se materializa nos objetos.

O processo de execução da obra também remete ao trabalho porque se torna uma ação coletiva porque é construído na situação de ateliê (pela artista e colaboradores mais próximos), em museu (por artistas profissionais, artistas espontâneos e voluntários); em galpão industrial (com engenharia e mão-de-obra operária) e, por fim, no local de destino (o restauro com apoio dos colaboradores mais próximos). No exercício de execução da obra, a memória também está presente e se materializa em novos objetos, tais como as fôrmas e os moldes que constituem o painel. A artista compartilha suas experiências com muitas pessoas e juntas concebem cada parte da obra, transformando o trabalho ético e criador – último reduto do transformar a matéria em cultura.

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista*, 2004.
Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Estação da Luz, São Paulo

Ateliê-Residência

Disposta a interagir com o público. Revelar os caminhos da produção artística, Maria Bonomi e sua equipe ocupam o anexo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na Cidade Universitária, de 15 de abril a 30 de maio de 2004.²²⁵ A oficina integra as comemorações dos 70 anos da Universidade de São Paulo e os 450 anos da cidade de São Paulo, retomando o conceito de artista-residente, reforçando o papel do museu não somente como órgão difusor, mas também como produtor de arte contemporânea.

A experiência de Maria Bonomi em ateliês instalados em museus não é, totalmente, nova. Retoma-se, o ano de 1971, quando a artista experimenta um exercício semelhante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – onde o público acompanha o processo de criação e de realização de sua xilogravura ou ainda o Projeto Espaço Vivo, executado por Vlavianos e idealizado por Bonomi, no qual o público também assiste de perto a criação da obra de arte. Contudo, nesses episódios, o público não interage com a equipe da artista, somente observa o processo. A ação no MAC USP, nesse sentido, é radical. O público é o produtor do painel – parceiros anônimos e desconhecidos da artista.

O relacionamento de Maria Bonomi com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é bastante sólido. A artista participa de diversas ações e mostras organizadas pela instituição desde 1963. Existem dezenove obras de Maria Bonomi no acervo, entre elas a gravura *Como se fossem Palavras*, 1975.

A partir de 2003, a artista estreita esse relacionamento de modo especial. O projeto expositivo *Nave dos Insensatos* traz para o convívio do Museu artistas, tais como, Claudio Tozzi, Ivald Granato, Antonio Henrique Amaral, Arcangelo Ianelli, José Roberto Aguilar, Maria Bonomi, entre tantos outros artistas.²²⁶ Nesse mesmo ano, as comemorações dos 40

²²⁵ Em janeiro de 2004, a professora Elza Ajzenberg, na época diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, convida a equipe de Maria Bonomi a ocupar o Anexo do MAC USP, na Cidade Universitária, para a montagem das matrizes. A proposta resolve a questão de falta de espaço para os trabalhos – já que a CPTM não cede um galpão ao lado da Estação da Luz, como seria o projeto inicial. SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz* ...op.cit., p. 49.

²²⁶ O MAC USP dá início em 2002 ao Programa *Encontros no MAC USP* que abre novos canais de diálogo entre o Museu e diversos segmentos da sociedade, como artistas, imprensa e grupos de reflexão, possibilitando intercâmbios, experiências, projetos e debates. A exposição *A Nave dos Insensatos* é o resultado do “1º. Encontro com o Artista”

anos do MAC USP levam a artista a doar a obra *Rosácea* (1998), como presente pelo aniversário do Museu. A somatória desses episódios serve como contexto e impulso ao convite para instalação do ateliê-residência.

O ateliê-residência Maria Bonomi, instalado no MAC USP, recebe contribuições de diversas pessoas: uma “obra de mil mãos” ²²⁷, como a artista gosta de denominar o painel. *Epopéia Paulista* quer resgatar as memórias dos imigrantes e migrantes que são recebidos em São Paulo. Porém, em seu processo de produção as mãos que materializam o painel também carregam memórias e as incorporam na obra, constituindo uma série de narrativas entrecruzadas. As histórias incrustadas no painel por anônimos ganham dimensão especial quando se pensa que estes mesclam suas histórias individuais à história de São Paulo. Na oficina MAC USP, o público pode vivenciar a obra de quatro formas:

1. **Seção de trabalho livre:** observação do processo de realização do painel, por meio de agendamento prévio;
2. **Operário-artista:** O MAC USP seleciona jovens xilogravadores, estudantes da Universidade, que se tornam colaboradores da equipe de Maria Bonomi nas atividades de gravação de matrizes.
3. **Interlocutores:** todos os dias, a artista ou sua equipe conversam com um pequeno grupo de pessoas interessados na obra.
4. **Público especial:** como o painel proposto por Maria Bonomi para a Estação da Luz proporciona uma “leitura tátil” das gravações em alto e baixo relevo, a oficina do MAC USP atende o público portador de deficiências visuais.

realizado no período de abril a junho de 2002. O diálogo entre o MAC USP e artistas levanta a necessidade do desenvolvimento de uma pesquisa curatorial da trajetória individual de artistas que integram o acervo, tendo por desdobramento o preenchimento de lacunas da coleção. A obra *A Nave dos Insensatos*, de Hieronymus Bosch, é o tema dessa exposição. É traçada a evolução da produção dos artistas que integram a mostra, a partir de uma obra que cada um dos artistas possui no acervo do MAC USP, acrescidas da apresentação de três obras cedidas da coleção do artista. Participam dessa exposição os artistas: Antonio Henrique Amaral, Amílcar de Castro, Arcângelo Ianelli, Caciporé Torres, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Luiz Paulo Baravelli, Maria Bonomi, Siron Franco, Sônia von Brusky, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee. O grupo envolvido tem atuação marcante no cenário cultural e político-social das últimas décadas. Muitos estão ligados às contestações no país durante os anos de 1960, período da ditadura militar, e com as linguagens vanguardistas, ousadas, insólitas, elípticas e irreverentes (adjacente a uma linguagem ambígua). Catálogo *Nave dos Insensatos*, 2005.

²²⁷ LEÃO, Isabel. “Uma obra a mil mãos”. *Jornal da USP*, 19 a 25 de abr. 2004.

Na oficina MAC USP, as matrizes são desenhadas e escavadas. São cerca de 980 matrizes, entre objetos e gravuras de cordel: 185 placas são gravadas a partir de mais de 700 desenhos de objetos e imagens de cordel. Durante a oficina aberta, ocorre, paralelamente, no saguão de entrada do MAC USP Anexo, uma exposição de objetos, fotografias, gravuras e textos explicativos, além de apresentação do processo de produção da obra, desde os primeiros esboços até a moldagem das placas em concreto. Essa ação, posteriormente, se desdobra, em 2004 e 2005, na exposição *Olhar Impertinente* que percorre os espaços do Museu de Arte Contemporânea no Parque Ibirapuera e no Campus de São Carlos, em ação conjunta com a Escola de Engenharia de São Carlos – USP.

Em maio de 2004, durante a oficina no MAC USP, Bonomi introduz a escrita no painel, como recurso expressivo. Uma escrita significativa, embora não legível, transformando-se em uma textura a lembrar cartas e documentos. Artistas e visitantes são estimulados a redigir – com ferramentas elétricas – pequenos textos, numa escrita automática, que mescla filosofia, astrofísica, matemática, história, poesia e qualquer coisa. Os textos estão presentes no painel, em impressão negativa, em diversos idiomas, tais como: inglês, português, espanhol e japonês.²²⁸ A leitura desses textos é possível somente com o uso de espelho. Retoma-se que a escrita marca presença em outras produções de Bonomi, como por exemplo, *Como se Fossem Palavras* (1975), *Páginas* (1997) e *Essência: Sete Horizontes* (1998) – em cada uma das obras desempenha papel diferenciado. Em *Epopéia Paulista* transforma-se em mensagem a ser decodificada pelas próximas gerações. A profusão de temas que é abordada pelos escritos dá conta da diversidade que rege a dinâmica da obra.

As dimensões finais do painel impedem a preparação de todas as fôrmas no espaço do MAC USP. Decide-se fazer a montagem por etapas, com base em um esquema na escala 1:50. Nesse esquema estão representadas e numeradas 185 placas, 90 da cor vermelha, 54 brancas e 41 amarelas que compõe o painel. A montagem assemelha-se a edição de um longa-metragem, na qual somente pode se imaginar a continuidade. Mais uma vez o painel remete-se aos recursos cinematográficos. Nessa oportunidade, reproduz a montagem e a edição de um longa-metragem. Maria Bonomi e sua equipe somente conhecem o painel, em

²²⁸ SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz...* op. cit., p.82.

sua integralidade, no momento da instalação na Estação da Luz.²²⁹ O seqüenciamento dos moldes inicia-se a partir do posicionamento das placas de MDF, cortadas em formato geométrico, cujas linhas abstratas dão forma e condicionam os lugares e objetos. Sobre essa base, a artista seleciona cada matriz e objeto – a composição é aleatória – leques, bules, chapéus e cornetas racionalizam o espaço da obra.

Em etapa posterior ao ateliê do MAC USP, as matrizes transformam-se em fôrmas de MDF, uma síntese de fibras de madeira, agregada por pressão e colagem, que não pode ser exposta à umidade. Isso é um problema técnico a ser resolvido pela equipe de Maria Bonomi, porque o cimento, que agrega os materiais do concreto, exige água em grande quantidade. Na fábrica da empresa Reago (em Jundiaí), monta-se uma pista de produção para a concretagem do painel. Depois do preenchimento de cada fôrma é preciso um trabalho de vibração do material para que possa se dissipar as bolhas formadas. Prefere-se a vibração manual, que aliada ao uso das fôrmas de MDF, causa uma desmoldagem problemática – partes do concreto ficam nas fôrmas e há comprometimento na leitura do painel.²³⁰ Simultaneamente, a fixação das 185 placas de concreto, ocorre o restauro do painel – as cicatrizes, bolhas e falhas são recuperadas por especialistas e artistas.²³¹

Para Maria Bonomi “a ação do painel, ou seja, todo o seu processo de execução é mais importante do que ele mesmo”.²³² A artista se satisfaz com a criação coletiva, especialmente, porque vê *Epopéia Paulista* como uma obra de arte urbana e pública. A questão reside na partilha das imaginações da artista ao coletivo, através de intervenções simultâneas no objetivo artístico. A obra é resultado da fruição espacial coletiva em algo que difere de uma participação coletiva ou da interatividade comum. Esse diferencial advém da postura que a artista adota em relação ao painel. Os riscos são totais. A criação entrega-se ao devaneio da construção de um lugar de memórias partilhadas.

O trabalho no museu é, particularmente, instigante ao tema da memória. Durante 45 dias, o espaço museológico, dotado de uma pequena marcenaria, com serras, lixadeiras e um pequeno “barracão” para a guarda das ferramentas serve de suporte para a confecção da

²²⁹ Idem.

²³⁰ Idem, p. 91 e seguintes.

²³¹ Idem, p. 98 e seguintes.

²³² NHEDO, Marcela Matos. “Epopéia da Ação Criadora”. In: SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz...* op. cit., p.38.

obra em processo. Essa atividade é intitulada *Maria Bonomi, Artista Residente*. Como se observa o ateliê é, inicialmente, aberto aos alunos de artes da Universidade de São Paulo, grupos de escolas públicas e artistas voluntários interessados em trabalhar na produção das matrizes, contudo, a iniciativa recebe a adesão do público em geral. O espaço museológico – como o espaço da memória – se vê diante da ação transformadora da arte. Não está em jogo a contemplação estética, mas a ação criadora do objeto estético.

Para o MAC USP, a recepção do ateliê representa a personificação de um dos desafios mais comuns dos museus contemporâneos: superar sua função de templo, de depósito de “tesouros intocáveis”,²³³ deixando de ser o criador/reiterador de mitos e estereótipos para se transformar num lugar de produção de arte e conhecimento. Em geral, os museus tentam explicitar como os objetos se transformam em cultura, aguçar a consciência crítica sobre a memória e criar condições para que o público exerça interações com os objetos.²³⁴ As ações de ver, de ensinar, de fazer e de refletir convergem para a criação do painel. Maria Bonomi ressalta o papel do museu como espaço sagrado, voltado ao conhecimento que acrescido à atividade do ateliê potencializa o exercício de reflexão sobre o fazer artístico.²³⁵

O MAC USP tem incentivado a produção de arte pública e a recuperação da experiência processada pelas intervenções artísticas (fotografia, vídeo, literatura específica, jogos interativos, palestras, oficinas, entre outras atividades) – além de possuir em seu entorno um espaço reservado, denominado jardim de esculturas, estimulando, também, a exibição de obras de arte em parques, jardins e praças. Pondera-se que a arte pública situa-se na interface entre o espaço institucionalizado e o espaço urbano. Inclui-se, nesse ponto, a

²³³ A palavra museu deriva da latina *museum*, que, por sua vez, vem do grego *mouseion*, o templo dedicado às musas. Em sua origem, portanto, significa “casa das musas”. *Mouseion* é o termo utilizado pelo historiador Estrabão (Alexandria, século I a.C.) para designar um centro interdisciplinar de cultura e patrimônio, o dos palácios reais de Ptolomeu Soter ou Ptolomeu Filadelfo. O museu era parte integrante desses palácios. Assim, o ato de colecionar, ao lado do desejo de expor a coleção, fez emergir a constituição do museu. Durante o helenismo, o termo *mouseion* atribuía sentido à tentativa de coligar conhecimentos produzidos pelo homem. Os artefatos que eram reunidos, colecionados e exibidos estavam voltados à busca de um saber universal. No Renascimento, a prática das coleções de antiguidades intensificou-se, marcando o momento pela “curiosidade”, ou seja, pela noção do “exótico”. Objetos eram reunidos em gabinetes para a contemplação e meditação. Nesses “gabinetes de curiosidades”, o objetivo era criar um microcosmo do mundo. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004, p. 13-14.

²³⁴ Os museus tentam explicitar como os objetos se transformam em cultura, aguçar a consciência crítica e criar condições para que o público exerça a interação com os objetos. Essa frágil aliança entre conhecimento e ludicidade atrai o grande público. COSTA, Helouise. “Práticas Museológicas em Museus de Arte”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 75.

²³⁵ Depoimento de Maria Bonomi. *Epopéia Paulista: Do MAC à Estação da Luz*, documentário produzido pela TV USP, dezembro de 2004.

reflexão sobre a cidade e suas configurações na esfera da memória coletiva, lembrando que grande parte dessa memória coletiva ainda é dominada pelas instituições, especialmente as museológicas. Na ação do ateliê de Maria Bonomi, o museu serve como espaço da ação criadora, subvertendo a noção de museu como espaço “sagrado” e imutável – algo que altera radicalmente as funções museológicas instituídas que, tradicionalmente, tentam conservar a memória coletiva como algo imutável.

Nesse sentido, retoma-se a concepção artística contemporânea que ensina: a obra de arte é transpassada por diferentes mediações que devem ser explicitadas pelo museu – no caso do ateliê, a obra está em processo e os participantes estão em constante interação. Ao deixar em evidência os critérios e as estratégias da criação do painel, o museu estabelece um contraponto à indústria de entretenimento que se alastra no campo da cultura, demonstrando seu diferencial.²³⁶ O museu como “lugar da memória” transforma-se em guardião e produtor da narrativa (passado, presente e futuro) em *Epopéia Paulista*. Não é somente o representante da tradição inalterada, da ludicidade, do entretenimento, do lugar da “comercialização de memórias”, mas o espaço da reflexão e da partilha delas.

Esse exercício apresenta seus conflitos e negociações. A convivência entre artistas, voluntários, público, alunos e funcionários da USP e, particularmente, do Museu – nem sempre se mostra harmoniosa. A greve de 2004 na USP causa impacto nos trabalhos da Oficina. Maria Bonomi negocia com os grevistas: faz uma paralisação de 15 minutos. Os motivos da não adesão são entendidos pelos funcionários, uma vez que a confecção do painel não implica em relação direta com o funcionamento da Universidade.

Outro detalhe perturbador: a baixa adesão dos alunos, especialmente, os dedicados às artes plásticas na Universidade.²³⁷ O anúncio nos veículos de comunicação da Universidade parece não ter motivado a participação da comunidade USP. A apatia é vencida, gradualmente, alunos de outros cursos aderem ao ateliê em diferentes trabalhos paralelos, tais como o filme produzido pela pós-graduanda Vera Cristina Athayde, da Escola de Comunicações e Artes da USP²³⁸ e a produção do documentário realizado pela TV USP. Na verdade, os maiores entusiastas da obra pertencem a um ambiente externo à

²³⁶ COSTA, Helouise. “Práticas Museológicas em Museus de Arte”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 75 e seguintes.

²³⁷ LAUDANNA, Mayra. “A recepção da Epopéia de Maria Bonomi e seus conceitos de arte pública”. In: SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz...* op. cit., p.74 e seguintes.

²³⁸ Durante a greve, surge o filme *Poética de um processo: Maria Bonomi* de Vera Cristina Athayde com depoimentos de migrantes e imigrantes, artistas e voluntários sobre a experiência no ateliê transitório.

USP. A execução do trabalho estimula “pessoas comuns” – admiradores da arte, mas sem envolvimento ou experiência com o fazer artístico.

Destaca-se, ainda, o projeto de arte-educação que acompanha os trabalhos da Oficina MAC USP. Educadores, artistas e voluntários unem-se para transmitir o processo criativo do painel *Epopéia Paulista* a deficientes visuais, mentais, surdos e portadores de outras necessidades especiais. A própria concepção da obra já traz consigo o conceito tátil da obra como primordial. O relevo das placas gravadas nas pontas dos dedos alimenta a linha do projeto “arqueológico” de descoberta das memórias de São Paulo, organizado por Maria Bonomi.

O painel permite diversas experiências, mas, sobretudo, estimula a inserção de um público, que em geral, está excluído da fruição da obra de arte – a essas pessoas oferece-se o acesso às memórias da cidade e também à memória da execução do painel, uma vez que muitos tocam a madeira em experiência singular. Essa movimentação no ambiente museológico é algo especial: uma experiência única que inaugura uma nova interação entre o fazer artístico, a memória e fruição desses elementos.

Acrescente-se que o contexto propiciado pelas efemérides de 2004 contribui para confluência dos trabalhos na Oficina MAC USP. Os desdobramentos ligados ao painel *Epopéia Paulista* surgem, a partir de 2004. Na data emblemática dos 450 anos da cidade de São Paulo, Maria Bonomi e outros artistas estão completamente envolvidos pelas comemorações – as lembranças da fundação da cidade, da Semana de Arte Moderna de 1922 e, particularmente o IV Centenário de São Paulo, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho, são temas de exposições, seriados de TV, peças teatrais e uma série de movimentações artístico-culturais que tentam resgatar fragmentos da história da cidade.

Entre os eventos programados, surge, por exemplo, *Uma Viagem de 450 Anos* – exposição de 450 malas com obras de arte, no SESC Pompéia, sob organização de Radha Abramo, em janeiro de 2004. Além de Maria Bonomi, estão presentes trabalhos de José Roberto Aguilar e Claudio Tozzi, entre outros. Nessa mostra, a cidade de São Paulo é homenageada por uma série de artistas contemporâneos que inserem na metáfora da “mala” a chegada dos povos que compõem a malha urbana. A mala, também, remete aos guardados – as memórias – dos viajantes (do passado rumo ao futuro). A mala de Maria Bonomi antecipa o tema do imigrante presente em *Epopéia Paulista*.

A exposição *Olhar Impertinente*, realizada no espaço do MAC USP no Parque Ibirapuera, entre os meses de novembro de 2004 e janeiro de 2005, conta com o destaque especial referente ao ateliê-residência de Maria Bonomi. Segundo a curadoria, “a exposição configura-se em convite para a troca de olhares entre o visitante e o artista”²³⁹. A mostra é composta por obras do Acervo do MAC USP e por artistas convidados. Sobressaem obras em processo e artistas que participam de Bienais Internacionais de São Paulo. As memórias do ateliê Maria Bonomi e peças do painel *Epopéia Paulista* representam a “impertinência” do artista que reflete sobre o contexto urbano. Os núcleos dividem-se em obras, ressaltando críticas sócio-políticas e o crivo do subconsciente, através da trama de grandes painéis; leituras lúdicas com pinturas, tridimensionais e penetráveis e, obras em processo, dando oportunidade ao visitante de acompanhar momentos da criação artística.²⁴⁰

Exposição Olhar Impertinente (de setembro a dezembro de 2004)
Museu de Arte Contemporânea – Universidade de São Paulo
Parque Ibirapuera – São Paulo/SP

²³⁹ AJZENBERG, Elza. Apresentação. *Exposição Olhar Impertinente*, MAC UP (de setembro a dezembro de 2004). www.mac.usp.br (acesso em 23 de julho de 2008).

²⁴⁰ No espaço do MAC USP (Parque Ibirapuera), os núcleos da exposição são divididos em Núcleo I (Obra em Processo), com as seguintes obras: Maria Bonomi de *Epopéia Paulista*; Cooperativa dos Artistas Áudios-Visuais, *Painel Atelier*; Projeto Aprendiz, *Painel Atelier e Percival Tirapelli* /Alunos e Professores da UNESP; Núcleo II (Metáforas Urbanas) com as obras: Kenny Schaf, *Cidade Grande*, 1983; Kenny Schaf, *Verde Vermelho*, 1983; Núcleo III (Pulsar das Veias/Cordo), com obras de Svend Wiig Hansen, *Sem Título*, 1983 – 4 painéis; Frida Baranek, *Sem Título*, 1989; Simon Benetton, *O Jardim dos Filósofos e Além*, 1989/90; Ângelo Venosa, *Sem Título*, 1987; Luiz Fernando Pelaez, *Chuva*, 1998; Mattia Moreni, *Festa no Morro*, 1953/54; Hilton Berredo, *Pindorama I*, 1989; Hilton Berredo, *Pindorama II*, 1989; Hilton Berredo, *Pindorama III*, 1989; Fulvia Molina, *Anos de Chumbo*, 2001 e, Sonia V. Brusky, *Toque-me*, 2003.

No exercício organizado pelo MAC USP, em parceria com a Escola de Engenharia de São Carlos, a intenção reside na interação do museu com o público no campus do interior de São Paulo. Segundo texto-apresentação de autoria Maria Bonomi, são 40 “esparsos” colhidos no aleatório rescaldo do painel *Epopéia Paulista*. Esses “esparsos” definem plenamente a fisionomia intimista da obra, revelando a sincronicidade do tema com a execução. Inserem os protagonistas (pessoas, histórias, o cordel e os objetos “achados e perdidos” em 100 anos da Estação da Luz) gravados em MDF e impressos em Tisseline com colher de bambu, à maneira de urgentes estampas únicas antes dos recortes necessários para inserção no conjunto.²⁴¹ As 40 “bandeiras”, que compõem a mostra, registram, assim, o mais genuíno e singular momento dentro do processo de criatividade coletiva que acontece ao longo do ateliê-residência. Nas elaborações das matrizes atuam várias mãos. Na hora da estampagem, pode-se perceber claramente a confluência e convívio de estilos diversificados. Resta dizer que estes “esparsos” possuem a riqueza de simplicidade na poética do sempre.²⁴²

Exposição Olhar Impertinente (janeiro a abril de 2005)
Escola de Engenharia – Universidade de São Paulo
Campus de São Carlos – São Carlos/SP

²⁴¹ Arquivos do MAC USP. Acesso em 28 de maio de 2008.

²⁴² Idem.

E P O P É I A P A U L I S T A
N A E S T A Ç ã O D A L U Z

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Banner),
De 15 de abril a 30 de maio de 2004
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi,
De 15 de abril a 30 de maio de 2004
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Parede de Créditos),
De 15 de abril a 30 de maio de 2004
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (detalhe dos moldes em MDF),
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (detalhe das placas em concreto)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Vista geral)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Objetos)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Objetos)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Literatura de Cordel)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Literatura de Cordel)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Literatura de Cordel)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Detalhes da Montagem do Painel)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Detalhes da Montagem do Painei)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Detalhes da Montagem do Painel)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (marcenaria e mesa de trabalho)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (mesa de trabalho)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP)
De 15 de abril a 30 de maio de 2004.
Anexo do Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo
Fotografia: Percival Tirapeli

Passagens e Passageiros

Na verdade é o espectador que se torna o criador ao passar por este grande quadro que ocupa o entorno subterrâneo e conta a história das adjacências, suas carências e seus excessos (...) Nossa obra torna pública a grande aventura da imaginação dirigida para quem por ali passar, nutrindo eternamente a sociedade e a história da certeza de que nada foi em vão.²⁴³

Maria Bonomi

Um lugar pode ser definido por sua capacidade identitária, relacional e histórica. O contrário, também é provável: um espaço que não possui atribuição identitária, relacional ou histórica é posto como um “não-lugar”.²⁴⁴ Acompanhando, o pensamento a Marc Augé, a contemporaneidade é produtora de não-lugares, ou seja, produz espaços que não são lugares antropológicos e que, contrariamente, à modernidade, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”.²⁴⁵ Como exemplo de não lugares, tem-se cadeias, hospitais, aeroportos, redes de hotéis, favelas e clubes de férias – ou seja, espaços não destinados à perenidade, que afirmam o efêmero, o provisório ou pontos de trânsito.²⁴⁶ Nessa definição, a Estação da Luz (ponto de parada ferroviária) seria um “não lugar” – o corredor de interligação entre a malha ferroviária e a metroviária constitui-se em espaço de transitoriedade absoluta.

Lugar e “não-lugar” são polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. São palimpsestos em que se reinscrevem sem cessar. Neles está sempre presente o jogo embaralhado da identidade e das relações entre memórias e apagamentos.²⁴⁷ A distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. O espaço pode ser tomado como um “lugar prático”, “um cruzamento de forças motrizes”.²⁴⁸ São os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar. A rua seria um “não-lugar” – algo transitório, mas os transeuntes a transformam, uma vez que lhe atribuem memórias.

²⁴³ Depoimento de Maria Bonomi no site: www.mariabonomi.com.br. Acesso em 15 de maio de 2008.

²⁴⁴ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994 (Coleção Travessia do Século), p.p. 75-76.

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Idem.

Diariamente, cerca de 1.936.141 pessoas circulam pelo metrô de São Paulo. Ao longo da linha azul (Tucuruvi-Jabaquara), laranja (Itaquera - Barra Funda), verde (Vila Madalena – Ipiranga), lilás e amarela (ambas em construção) 84 obras de arte contemporânea do acervo permanente do metrô estão em exposição.²⁴⁹ Em um dia útil, o número de pessoas que entra em contato com essas obras supera aos índices de muitos museus importantes na cidade de São Paulo.

Nesse contexto, destacam-se as seguintes indagações: Por que expor obras de arte nos espaços do metrô? Quais são as especificidades dessas obras de arte em meio ao fluxo de usuários do transporte? Segundo a administração do metrô de São Paulo, a exibição de obras de arte nas estações tem como função inserir sensibilidade estética ao dia-a-dia de um público, costumeiramente, afastado dos circuitos dos museus e galerias.²⁵⁰ É notória, no país, a dificuldade de acesso aos museus. Mesmo com intenso trabalho destas instituições, ainda está distante a completa democratização da arte.

A partir de 1980, a administração do metrô de São Paulo decide investir em exposições de arte permanentes em suas estações e espaços de convivência. Nesse ponto, é importante lembrar que a década de 1980 é o momento de maior incentivo da arte pública. As estações recebem obras de mais de 10 artistas diferentes, inovando a concepção de espaço público. Com influências diretas da *art nouveau* em Paris e da *street art explosion*, o metrô de São Paulo aposta na arte contemporânea, em especial, a abstrata como agente de transformação do espaço. A escolha das peças se orienta pela aliança dos condicionantes históricos de cada região e do perfil do usuário do metrô. Além de levar em conta o índice de movimentação em cada área: em estações de menor fluxo, obras contemplativas; em estações de grande movimento, obras abstratas de rápida observação.²⁵¹

As administrações do Metrô e da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) realizam a reforma da Estação da Luz, entre 2001 e 2004, e entendem que a inserção de obra estética agrega valor cultural naquele momento. Além disso, no mesmo período, inaugura-se o Museu da Língua Portuguesa, no espaço da Estação da Luz. O complexo da Luz, marcado por construções históricas – tais como: o Museu de Arte Sacra

²⁴⁹ www.metro.com.br. Acesso em 24 de julho de 2008.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ Idem.

(convento da Luz), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Sala São Paulo (na antiga, estação Júlio Prestes) e a própria Estação da Luz revitalizada – torna-se um pólo cultural da cidade. Em 2004, tem-se a revitalização completa da região.

Os 450 anos da cidade de São Paulo são comemorados com a abertura de novos espaços culturais: a Estação Pinacoteca, que ocupa o desativado prédio do antigo DEOPS (e que originalmente, abriga os escritórios da Sorocabana), no Largo General Osório, e se transforma numa extensão da Pinacoteca do Estado de São Paulo.²⁵² Outro espaço cultural inaugurado é o Museu Afro-Brasil, projeto antigo de Emanuel Araújo. Aberta no Pavilhão Manoel da Nóbrega, no Parque Ibirapuera, a instituição tem como projeto principal ser um espaço de resgate da memória da cultura negra com política de inclusão.

Na região da Luz, as atribuições simbólicas do local ganham significado com os novos equipamentos culturais (o Museu da Língua Portuguesa, a Estação Pinacoteca) e ainda a ascensão da Pinacoteca do Estado – que desde a exposição de obras de August Rodin (1998) é um dos museus mais visitados de São Paulo. O monumento constituído pelo painel *Epopéia Paulista* registra o contexto de revalorização da memória da região, sobretudo, a Luz torna-se passagem obrigatória aos grandes acontecimentos culturais da cidade.

Obras na Estação da Luz
Ambiente externo e Interno, 2004
Sob outra perspectiva, a concepção e execução

²⁵² O local apresenta exposições, tal como a exibição de obras do Stedelijk Museum de Amsterdã. Firma, ainda, parceria com a importante coleção de arte moderna de José e Paulina Nemirovsky, transformando-se em espaço permanente para a exposição desse acervo.

do painel *Epopéia Paulista* inaugura um novo *modus operandi* de Bonomi – uma nova passagem em sua produção artística. Algo que a artista chama de “infecção da memória da imagem” na instalação gráfica. A partir da impressão de algumas fôrmas e elementos que constituem o painel da Luz, antes da concretagem, novas paisagens são propostas a partir de 5 bandeiras verticais para a II Bienal Argentina de Gráfica Latino-Americana e seis outras bandeiras para a Trienal Gráfica de Praga: paredes e pisos são cobertos por placas móveis e por uma plotagem gigante de dez metros, sobre a qual há a projeção de corpos humanos em movimento.

Essas placas são espalhadas em algumas capitais: Buenos Aires, Amsterdã e Berlim. Em cada uma das cidades, uma reação diversa do público: em Buenos Aires, as pessoas levam para si as placas; em Amsterdã, o público, de forma espontânea, carrega o material até três quarteirões de distância do local original e em Berlim, o público somente as observa.²⁵³ Sobre a experiência com as placas de PVC, Bonomi conta:

“Em Praga, as placas sumiram. Não tenho idéia do destino que elas tomaram. Em Buenos Aires, os trabalhos acabaram na mão da polícia, que viram algum sentido político na obra. Em Amsterdã, as placas apareceram espalhadas pela cidade, num raio de 2 Km a partir do lugar onde foram espalhadas. E em Berlim, ninguém sequer tocou nas peças”²⁵⁴

A intervenção dos fruidores torna-se arte pública – uma ação coletiva, esfacelando os conceitos de autoria e, nesse caso, até de territorialidade, uma vez que as placas de *Epopéia Paulista* contaminam a memória de indivíduos com outras nacionalidades e traços culturais diversificados. As memórias guardadas nas placas de *Epopéia Paulista*, apesar de contarem a história de São Paulo e de rememorarem a configuração multiétnica da metrópole, são incorporadas em outros lugares, despertando sensibilidade estética (infectadas e infectando outras memórias). Quando em Buenos Aires, o público leva as placas pode se pensar na verdadeira identificação e apropriação do objeto artístico, além disso, têm-se o sentido político atribuído às placas – marcas da própria história do lugar. Em Amsterdã, quando as pessoas deslocam as placas, “infectam” outras partes da cidade, disseminando e compartilhando as memórias das placas.

²⁵³ NHEDO, Marcela Matos. “Epopéia da Ação Criadora”. In: SOUSA, Marcos de e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz...* op. cit., p.42-43.

²⁵⁴ Idem.

Maria Bonomi, *Infecção da Memória – Frottagens Verticais* (detalhe), 2004.
Impressão manual aleatória em tisseline (estampas únicas), 300 x 90 cada

Maria Bonomi, *Infecção da Memória – Painel com Projecção de Transeuntes* (detalhe), 2004.
Lona vinílica, 150 x 1000 cm

Maria Bonomi, *Infecção da Memória – Painel com Projeção de Transeuntes* (detalhe), 2004.
Lona vinílica, 150 x 1000 cm

Maria Bonomi, *Infecção da Memória*, 2004
Ações realizadas nas cidades de Buenos Aires, Praga, Viena, Amsterdã, Berlim, Ascona e São Paulo

A experiência das placas também é realizada na cidade de São Paulo, a partir da instalação *Frottages Verticais*. Segundo a artista, o sentido da “infecção” está em disseminar pela cidade o longo processo que resulta no painel, estendendo para os lares paulistanos um trabalho executado coletivamente. “É como um vírus. É como uma doença se alastrando por aí. As pessoas passam aqui e carregam o vírus para longe”.²⁵⁵

Frottages Verticais concebidas das matrizes do painel *Epopéia Paulista*, constituem forma e conteúdo infectados pela memória do local. Induzem o usufruidor daquele painel, num descontínuo movimento, a se apropriar de sua autoria, já compartilhada pela artista, com todos os participantes, que, durante 45 dias, a seu lado, no Museu de Arte Contemporânea da USP, infectaram, com seus gestos gráficos e com suas memórias, a finalização do grande projeto idealizado para celebrar os 450 anos de fundação da cidade de São Paulo.

Composto por dois polípticos integrados às imagens e aos sons de dois vídeos simultâneos, o *site specific art infecção da Memória*, independente de uma única autoria ou contaminado por inúmeras autorias, repercute diretamente – por seus aspectos estéticos, vivenciais, históricos, cotidianos e, em especial, por suas múltiplas possibilidades de leituras – no imaginário das pessoas, potencializado pelas “contradições contemporâneas no âmbito ético, estético, territorial, político, cultural, filosófico, etc ... etc”.²⁵⁶

Em *Infecção da Memória*, exposição ocorrida no espaço cultural da BM&F, em maio de 2005, constituída por cerca de 500 placas, “escorregando” da parede para o chão – o público pode retirar as placas e levá-las. Infectada pelo painel *Epopéia Paulista*, a instalação *Infecção da Memória* refaz, indiretamente, em sua gênese, o processo criativo da própria artista: o que é matriz transforma-se em painel/relevo. O relevo converte-se em uma nova matriz primordial para as gravuras/*frottages*. Um ciclo, alcançado pelas transgressões estético-formais de uma artista que subverte os desafios e as provocações plásticas da nova gráfica contemporânea.²⁵⁷

²⁵⁵ Depoimento de Maria Bonomi a Gustavo Fioratti. “Artista leva ao Espaço BM&F Impressões em Placas de PVC concebidas a partir de Fragmentos da Matriz de ‘Epopéia Paulista’”. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada E2, 24 de maio de 2005.

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ SPINELLI, João J. “Infecção da Memória – Transgressões Estéticas de Maria Bonomi”. In: ESPAÇO CULTURAL BM&F. *Infecção da Memória: Maria Bonomi na BM&F*, São Paulo: Espaço Cultural BM&F, de 24 de maio a 22 de julho de 2005, p. 6-7.

Por sua estrutura e integração com a rua, *Infecção da Memória* poderia ser mais uma obra herdada pelo espaço público, desses que habitam praças e estações do metrô. Não fosse por sua efemeridade: quem visita e exposição pode levar pedaços dela para casa. Várias impressões em placas de PVC, concebidas a partir de fragmentos da matriz de *Epopéia Paulista* estão espalhadas pelo chão do espaço. Da matriz surgem outras sete plotagens fixas, executadas em folhas de lã de vidro. E, por fim, uma instalação multimídia inédita projeta sombras humanas em movimento sobre mais reproduções de imagens extraídas do mesmo painel. Quem se coloca entre a obra e o aparelho de retro-projeção modifica a imagem do trabalho com sua própria sombra, tornando-se mais um transeunte a povoar a epopéia de Bonomi.

Epopéia Paulista ainda se transforma em uma série de subprodutos (gravatas, lenços e bolsas) que trazem as estampas do painel. O conjunto de objetos que forma o painel ressignificado pelo fazer artístico transforma-se em novos objetos que são usufruídos por uma diversidade de pessoas. Nesse sentido, a lembrança (ou infecção) do painel perpetua-se nesses utensílios. O painel cumpre estranha sentença: dos objetos se forma e aos objetos retorna transfigurado e ressignificado – agora, carregado de novas lembranças e novas cargas simbólicas.

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista* (detalhe), 2004.
Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Estação da Luz, São Paulo

Em 2006, Maria Bonomi inicia no Memorial da América Latina, em São Paulo, o painel *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil*, obra instalada, em 2008, no corredor subterrâneo de 51 metros da entrada principal do Memorial da América Latina (portão 1), ao lado da estação Barra Funda do metrô. Trata-se de um conjunto de painéis talhados em relevo que relêem a iconografia acumulada em torno da história dos índios. Foram usados argila, bronze e alumínio, dispostos no meio da passagem de nível em forma de painéis e totens. Espelhos nas paredes dos dois lados e a iluminação cenográfica fazem com que as pessoas, ao chegarem ao Memorial, interajam com os primeiros povos do Brasil.

A temática do painel traz o olhar do passante para questões relacionadas à contribuição do indígena na formação da cultura brasileira. Essa contribuição é, ainda, obscura para a maioria da população brasileira. No embate entre as memórias, a reflexão sobre a presença indígena na história do Brasil e, particularmente, em São Paulo, reduz-se aos nomes de bairros, avenidas e ruas. Raros monumentos evocam a memória indígena cercada pelas conotações políticas que envolvem a questão – nos monumentos atribuídos aos indígenas o que predomina é sempre uma idealização do “índio gentil”. Aliada aos painéis de Poty e Caribé, presentes no Salão de Atos do Memorial da América Latina, a instalação de Maria Bonomi não traz a exaltação isolada da carga reflexiva – a narrativa impõe a ver uma nova versão para o encontro entre os nativos da *Terra Brasilis* e os europeus. Talvez, por essa razão, a artista convida para a gravação do painel índios guaranis, representantes de aldeias localizadas na área de proteção ambiental Capivari-Monos, em São Paulo. Mais uma vez, a artista compartilha a co-autoria de sua obra – uma nova etnia é privilegiada.

O painel traz três fases, gravadas em barro e transformadas em cerâmicas, bronze e alumínio. A primeira representa o território e a cultura indígenas antes da ocupação portuguesa, a segunda relaciona elementos europeus e nativos, mostrando como os viajantes enxergaram os naturais americanos e a terceira remete à atualidade, atentando para a questão da destruição dos índios brasileiros. Nas escadas, que levam o passante do interior da instalação ao Memorial, é possível ver as inscrições presentes em outras produções artísticas de Bonomi, mas que nesse caso evocam os principais acontecimentos da história da colonização brasileira.

Maria Bonomi, *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil*, obra instalada, no corredor subterrâneo de 51 metros da entrada principal do Memorial da América Latina, São Paulo, 2008.

Maria Bonomi tem diversas obras públicas em “não-lugares”, como, por exemplo, as fachadas do Clube Sírio e os painéis do Maksoud Plaza Hotel. Para a artista, nesse tipo de exercício artístico, deve se seguir o exemplo de Alexander Calder, famoso por ter inventado os móveis. Para Calder, “os aviões deveriam ser todos pintados de cores vivas, os metrô também, com a participação de crianças armadas de tintas e pincéis”.²⁵⁸ Maria Bonomi vai além: “Vamos enchê-los de colorido, vamos colorir os espigões de São Paulo: esse acúmulo de cinzento mata a imaginação de seus habitantes. Cidades imensas como São Paulo, Tóquio, Nova York são laboratórios em que praticamente todas as experiências são lícitas: por que não vivificar o visual paulistano? As pessoas se sentiriam psiquicamente mais sadias”.²⁵⁹

O empenho da artista em reinventar a paisagem urbana talvez possa ser atribuído, em parte, ao legado do avô construtor, Giuseppe Martinelli, reconhecido pela edificação do primeiro arranha-céu – o prédio Martinelli, na década de 1920. Bonomi tem como proposta sensibilizar o espaço público com painéis e esculturas que resgatam o olhar dos apressados transeuntes da miséria simbólica do cotidiano na metrópole. A arte pública, segundo a artista, pode instaurar a percepção, mesmo o devaneio e/ou a reflexão, despertando o cidadão, ainda que por instantes e como se fossem poemas captados pela visão, de sua alienante rotina. Move a artista a sede, “sempre insaciável”, de formar o olhar do público anônimo, de instigar pela percepção visual grandes massas que nunca ou raramente têm a chance de fruir emoções artísticas.²⁶⁰ O conceito é o de que a arte pública tem de emergir como um referencial dentro do caos, especialmente, numa era em que a “escala do homem foi vertiginosamente alterada”. Não se trata de enfeitar a cidade ou pretender transformá-la num museu aberto. Tampouco de transferir peças concebidas na solidão do ateliê para o espaço público.²⁶¹

“Transpor do micro para o macro, detonando limites intimidados pelos circuitos fechados dos tradicionais redutos da arte, interferindo nos grandes espaços urbanos”.²⁶² Essa, em síntese, é uma das diretrizes do pensamento de Maria Bonomi sobre arte pública, a qual considera a grande possibilidade ética de expressão artística na contemporaneidade.

²⁵⁸ Depoimento de Maria Bonomi a Leo Gilson Ribeiro, *Ícaro – Revista de Bordo da Varig*, 1986, p. 16.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Idem.

²⁶² “A paisagem urbana reinventada”. *O Estado de S. Paulo*, 28 de novembro de 2004.

Um gesto, em suma, do artista engajado no seu tempo face ao caos urbano, o qual vem ao encontro de outras iniciativas na contracorrente da desenfreada especulação imobiliária, como o projeto de revitalização do centro. A produção artística de Maria Bonomi volta-se inteiramente para o conceito público de fruição estética.

A partilha de memórias nas obras públicas de Maria Bonomi podem ser examinadas a partir do painel *Construção de São Paulo*, primeira experiência de Maria Bonomi no espaço de uma estação do metrô, oferece uma visão noturna, interna, introspectiva. Frequentemente, acompanhada pelo barulho da multidão e o ruído dos trens, é visto em trânsito e fragmentado. O observador está em movimento e vê a obra por um determinado ângulo, em trechos, como imagens sucessivas. O trabalho narrativo resiste às visões parciais – um permanente exercício para o olhar – porque não se oferece à primeira visão e não pode ser esgotado nela. A cidade de São Paulo está em perpétua construção. Tanto na questão temática com na percepção do transeunte.

Já a relação do público com o painel *Epopéia Paulista* inicia-se antes mesmo da inauguração. Pessoas permitem que suas histórias sejam incorporadas ao painel, na ânsia de sair do anonimato. Como se vê, outro grupo privilegiado participa da concepção da obra, no Museu de Arte Contemporânea da USP. Outro, ainda, acompanha a obra até sua instalação. Cerca de mil pessoas registram sua escrita no painel em sete idiomas. Contem-se, também, as inúmeras pessoas que interagem com os desdobramentos do painel (exposições, instalações, subprodutos, filmes). O painel se multiplica em infinitas possibilidades e cada uma delas atinge um renovado público.

No corredor da estação da Luz, as pessoas esforçam-se em descobrir o que representa cada uma das imagens. Identificar-se com esse conjunto é um exercício cotidiano dos usuários. O painel propõe uma leitura cinematográfica, em movimento pelos passageiros que passam apressados pelo local. Mas, além dessa fruição fotográfica, o grande painel pode ser “lido com as mãos sensíveis” dos deficientes visuais que utilizam o sistema de transporte. Em ambos os casos, os recortes, texturas e objetos incrustados no concreto propiciam *flashes* sobre a história e a cultura “dos povos” de São Paulo.

Os passageiros de *Epopéia Paulista* mal se dão conta que a leitura da obra pressupõe o levantamento dos aspectos estéticos e educacionais que envolvem a criação e

execução da obra. *Epopéia Paulista* e a Estação da Luz se organizam e intervêm entre si, formando um conjunto dinâmico, que não cessa de acontecer e de modificar na medida do conglomerado de pessoas, da incidência da luz do dia ou da noite, da posição dos passantes, do ir e vir dos trens. Como o painel narrativo de uma identidade coletiva, aplicada diretamente na parede estrutural, *Epopéia Paulista* leva em conta a frequência da Estação da Luz. Hoje, grande parte da população que transita no corredor, reside em regiões periféricas de São Paulo. Ao lembrar Giulio Carlo Argan, Maria Bonomi, coloca que, numericamente, a maioria da população habita os subúrbios periféricos e são esses habitantes os protagonistas mais diretos da chamada função urbana.²⁶³ Nessas regiões longínquas, às margens da cidade, é onde se inicia um trabalho de recuperação visual e social, com a participação de todos e de fora para dentro conduzir à renovação da emoção no cotidiano.²⁶⁴

A materialidade da obra de Maria Bonomi provoca a apreciação estética involuntária dos passantes usuários daquela estação pela dimensão da obra e pela temática. Hoje, o painel, instalado no corredor de ligação entre duas vias de transporte, continua sendo uma sinalização de passagem, uma vez que não se visualiza a obra integralmente – a não ser que se passe por toda a sua extensão. Em território de passagem, indica a permanência imanente do passageiro.

Contudo, esse olhar fragmentado e cotidiano pode ser seletivo, mas rende a não ser reflexivo pela urgência da passagem, ou seja, o transeunte sempre está em ritmo acelerado. A monumentalidade do painel procura reverter esse quadro: estimula o olhar apreciativo, crítico e criador – em alguma passagem pelo painel o fruidor verá algo que prenderá sua atenção – tal como um “esgrimista visual”²⁶⁵. A estética de Maria Bonomi consciente de suas inspirações: conflui erudito e popular; identidade e coletividade; biografia da artista e histórias individuais; memórias da cidade de São Paulo e reflexão política.²⁶⁶ Em uma lógica visual, o painel traz referências à territorialidade, identidade, história e memória – está circundado pela alta densidade cultural da região Luz.

²⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 32 e seguintes.

²⁶⁴ BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento...op. cit.*, p. 117.

²⁶⁵ Termo cunhado por Anna Mae Barbosa para designar o exercício de identificação de obras estéticas em meio a conturbada malha urbana. BARBOSA, Anna Mae “Arte Pública e Arte Educação: expandido as fronteiras da Cidade”. In: AJZENBERG, Elza. *Metáforas Urbanas*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2003, p. 38.

²⁶⁶ BONOMI, Maria. “Metáforas Urbanas”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento...op.cit.*, p. 117.

A retrospectiva sobre a poética de Maria Bonomi mostra a atualidade e coerência estética e política da artista, sua fecundidade e relevância. *Epopéia Paulista* é uma homenagem à população anônima e à metrópole paulistana, já tão globalizada. É um desafio à transcendência do cotidiano das pessoas ditas comuns. É uma prova da potencialidade do indivíduo e do coletivo brasileiro, já que toda a obra se constrói por referenciais sociais e literários essenciais no panorama cultural nacional.

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista*, 2004.
Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm
Estação da Luz, São Paulo

CONCLUSÃO

Os artistas devem ser corajosos, se aventurar por territórios desconhecidos (...). Podemos afirmar que o artista gravador nunca foi um artista encerrado numa torre de marfim nem alheio à realidade. Ele amou a estética sempre como ética (...).²⁶⁷

Maria Bonomi.

A memória na arte contemporânea é reveladora das principais questões que envolvem o mundo atual: a globalização; o declínio das metanarrativas; a identidade mutável e, principalmente, a emergência de narrativas particulares que interagem entre si e recriam novos modos de sensibilização estética nas grandes metrópoles. Os registros e narrativas dessas memórias estão presentes nos monumentos espalhados pela cidade, resgatando as lembranças de passagens significativas.

Os duelos existentes entre memória *versus* esquecimento e memória *versus* história integram a leitura desses monumentos em dinâmica permanente: ora são fatos complementares, ora são completamente opostos. Para evocar certas memórias é necessário o apagamento de outras – os monumentos perpetuam a “memória vencedora”. Há uma íntima ligação entre memória, história e arte, decorrente das interações narrativas, cognitivas e emotivas que envolvem os três elementos. Assim como a história, a arte debate-se entre o romper ou não com os fenômenos mnemônicos, particularmente os involuntários (carregados de subjetividade). Contudo, tanto a arte como a história não têm completo êxito nessa ruptura. Nesse sentido, a arte pode ser vista como o lugar da memória, pois permite a eclosão das lembranças e recordações.

Nesse contexto, a memória escreve e reescreve questões urbanas. Através da arte, torna-se possível reconstruir o lugar contemporâneo – “o sentimento de em casa”²⁶⁸ – isso porque a arte faz emergir metáforas de identificação, além de transmitir conhecimento e despertar à reflexão sobre a realidade vivida. Os artistas dedicados à arte pública, como Maria Bonomi, podem atribuir carga simbólica e histórica aos locais de transitoriedade, como ruas, aeroportos, terminais de passageiros e estações do metrô.

²⁶⁷ Depoimento de Maria Bonomi. In: KIYOMURA, Leila. “Quando Maria Bonomi Faz Arte”. *Jornal da USP*, São Paulo: de 7 a 13 de abril de 2008, p. 20.

²⁶⁸ VILACA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999, p. 32 e seguintes

Na expressão poética de Maria Bonomi a memória-comemoração de Jacques Le Goff se faz presente nas gravuras e, sobretudo, nos murais destinados à arte pública.²⁶⁹ Como registro da memória, o exemplo do painel *Epopéia Paulista* (2004) revigora a tradição dos monumentos dos quais o autor ressalta a função de instrumento de perpetuação da recordação. Já o trânsito entre memória individual e coletiva que interessa à história, como afirma Ulpiano Bezerra de Meneses, é permanente em na criação artística de Bonomi. A artista transita entre as memórias pessoais e coletivas, transformando-as em instrumentais do seu trabalho.²⁷⁰ Contudo é na concepção de lugar da memória que se encontra o respaldo de Pierre Nora, quando se toma, o painel *Epopéia Paulista*, na Estação da Luz, como referencial carregado de sentimento simbólico para a cidade de São Paulo²⁷¹.

Maria Bonomi, em sua poética de memórias, incorpora a postura pública do artista, profundamente envolvida com as pontuações do seu contexto. As gravuras em grandes formatos, na década de 1960, demonstram a intenção da artista em tornar sua obra acessível – uma acessibilidade irrestrita (pública). O aspecto narrativo de sua produção artística está aliado à expressão gráfica, à poética e aos desdobramentos do abstrato (textura e cromatismo). O tema é significativo na constituição de suas obras de arte. Os acontecimentos memoráveis são registrados em cada produção – para ser memorável não é necessária uma ligação com fatos históricos de grandes vultos, basta a remissão ao cotidiano.

A artista tem como intenção partilhar memórias, disseminar a reflexão e, especialmente, sensibilizar para a vida, estabelecendo interações entre arte/vida e memória/vida. Maria Bonomi, assumidamente, é adepta da arte como forma de conhecimento. Acredita que a criação estética pode transformar a realidade social. Por essa razão, a atenção da artista dirige-se aos murais – macro-gravuras capazes de propiciar sensibilidade estética a grande número de espectadores. Quando se tornam referências no contexto urbano estão cumprindo os objetivos traçados pela artista: propiciar a experiência da arte frente ao caos da cidade.

²⁶⁹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória ...* op.cit., p. 17 e seguintes.

²⁷⁰ MENESSES, Ulpiano T. Bezerra. “A História, Cativa da Memória?... op. cit., p 22 e seguintes.

²⁷¹ NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

Nos murais (macro-gravuras) de Bonomi, os procedimentos de seriação, acumulação e repetição são levados às últimas conseqüências. Para se obter um painel se faz necessária uma infinidade de desenhos estudos, peças entalhadas em madeira (matrizes), estampas no concreto, entre outras ações. Esses elementos recombinaos constituem a “memória auxiliar” desses painéis, como por exemplo, a documentação existente nas execuções dos painéis *Triptico da Igreja Mãe do Salvador* (1976) e *Paisagem e Memória* do Maksoud Plaza Hotel. O sulco da gravura surge como elemento basilar nessas produções. Ele remete à memória da gravadora; organiza o pensamento plástico. Nesse ponto, como obras de arte, guardam os fenômenos mnemônicos de diferentes temporalidades: o passado resgatado, o presente documentado e transformam-se em mensagens deixadas ao futuro.

A criação do Painel *Epopéia Paulista* envolve diversos conceitos que surgem, com maior expressividade, na arte brasileira contemporânea, tais como: a pesquisa incessante sobre determinados temas e técnicas (indicando até mesmo a repetição e a seriação destes), o deslocamento e interação do centro criador (apontado na ação conjunta de confecção da obra que incorpora até mesmo elementos que não são comuns à poética da artista, ocasionando uma acumulação de elementos) e o relacionamento da obra com o público fruidor, especial no ateliê desenvolvido no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 2004.

Epopéia Paulista, como monumento, evoca a memória da imigração – fato histórico que relembra a transformação da cidade de São Paulo, em grande metrópole cosmopolita. A constituição da memória da imigração se dá por intermédio do presente. As comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo, em 2004, e a revitalização do Complexo da Luz, no mesmo período, motivam o tema atribuído a esta obra. A efeméride resgata o fato histórico que é reconstituído pelas memórias dos passageiros da Estação da Luz.

O resgate das vivências dos passageiros, esvanecidas pelo tempo, se processa pelo viés do esquecimento: os objetos perdidos ou esquecidos ao longo dos 100 anos da Estação da Luz são recuperados e trazem à tona uma “arqueologia urbana” que relembra a chegada dos migrantes e imigrantes à cidade de São Paulo. Retoma-se que a Luz é ponto de chegada nos séculos XIX e XX de milhares de pessoas vindas de outras partes do país e do mundo.

Esses objetos, configurados em ferramentas, instrumentos musicais e de origem inusitada (cadeiras de rodas e véus de noivas) rememoram antigas profissões, hábitos e modos de vida que, hoje, na contemporaneidade parecem tão distantes e, simultaneamente, familiares, uma vez que trazem as lembranças emotivas de antepassados (mães, pais, avós e amigos) que chegam a São Paulo para uma nova vida.

O acúmulo desses objetos somado ao uso da literatura de cordel, à plasticidade de Maria Bonomi (representando os trilhos da Estação) e as cores (vermelho, branco e amarelo) conflui diferentes tempos (passado, presente e futuro). Retrata a luta da artista, no painel *Epopéia Paulista*, contra o apagamento das memórias da imigração. Em movimento contrário, ao da acumulação cotidiana, esses elementos insistem na presença do passageiro. Essa personagem está no painel e, principalmente, está no entorno da obra. É o passageiro o fruidor em potencial da obra – ela não se constitui sem sua presença e interação. É “a passagem e os passageiros”.

O processo de execução do painel *Epopéia Paulista* é ponto-chave nas ligações entre arte e memória intrínsecas à obra de arte contemporânea. Maria Bonomi, no ateliê instalado no MAC USP (de 15 de abril a 30 de maio de 2004), imprime a criação coletiva do painel, visto como monumento urbano e obra de arte pública. No ateliê, artistas, docentes, alunos e pessoas interessadas interagem em participação coletiva – elas desenham, tocam, entalham, sentem e, principalmente, trazem suas memórias e depositam no material que constitui o painel. Constroem, assim, um lugar de memórias partilhadas. Nessa experiência, o espaço museológico estende-se a uma criação artística coletiva. Visto como espaço da memória, o museu, no ateliê Maria Bonomi, dá oportunidade para uma experiência transformadora da arte. Não está em jogo apenas a contemplação estética, mas, principalmente, a atitude criadora do objeto estético.

A realização do ateliê oferece densa contribuição a todas as partes envolvidas: para a artista que busca realização coletiva; para o museu que tenta superar sua função de “templo intocável” e procura ser o lugar da produção da arte e do conhecimento e, para o público que vivencia e, até mesmo, integra o processo criativo de uma obra de arte. Assinalam-se as atividades ligadas à arte-educação que organizadas, concomitantemente, ao ateliê permitem o acesso desse processo de confecção da obra a deficientes visuais, mentais, surdos e portadores de outras necessidades especiais. Retoma-se, que desde os

primeiros traços, o projeto de *Epopéia Paulista* traz consigo o conceito tátil da obra como primordial. O relevo das placas gravadas é levado às pontas dos dedos permitindo descoberta das memórias vinculadas à cidade de São Paulo.

Os desdobramentos do processo de execução do painel *Epopéia Paulista* (2004) transformam-se em novos expoentes da memória da obra de arte. O Museu de Arte Contemporânea (MAC USP) realiza duas ações importantes vinculadas ao *Ateliê Maria Bonomi* nos anos de 2004 e 2005: a exposição *Olhar Impertinente*, realizada no espaço do MAC USP, no Parque Ibirapuera, entre os meses de novembro de 2004 e janeiro de 2005 e a mostra em parceria com a Escola de Engenharia de São Carlos, que reúne desenhos, gravuras e moldes (segundo a artista, rescaldos) do painel *Epopéia Paulista*.

Maria Bonomi e sua equipe organizam um novo *modus operandi*, na sua poética: *Infecção da Memória*. Matrizes e estampas oriundas do processo de confecção do painel espalham-se por cidades e novos lugares distintos da Estação da Luz (Buenos Aires, Berlim, Amsterdã, Espaço Cultural da BM&F/São Paulo e outros). A memória presente no painel se dissemina por diversas regiões. É uma ação, como assinala Maria Bonomi, efêmera, uma vez que os materiais podem ser levados pelos transeuntes, que espalham ainda mais esses fragmentos pelas cidades.

Nesse ponto, deve se considerar que *Infecção da Memória* dissemina as memórias da cidade de São Paulo e outras regiões distintas e que cabe ao transeunte incorporar essas memórias aos novos lugares. Isto implica a releitura dessas memórias e, mais ainda, na reinvenção da paisagem urbana que, no caso do painel *Epopéia Paulista* é uma paisagem referencial e permanente e, no caso de *Infecção da memória* torna-se transitiva e perene. Nos dois casos, as obras necessitam da interação com o público para que possam ser restituídas como lugares da memória.

Deve se lembrar que a ação e o olhar do transeunte são seletivos, mas tendem a não ser reflexivos pela urgência da passagem, ou seja, o transeunte está sempre em ritmo acelerado. Em *Epopéia Paulista*, a monumentalidade do painel busca a reversão desse quadro: estimula o olhar apreciativo, crítico e criador. Sem o distanciamento necessário para se olhar a totalidade da obra – o olhar é seduzido pelo detalhe – em alguma passagem pelo painel o fruidor verá algo que prenderá sua atenção. Nesse detalhe, está também a

contribuição da estética de Maria Bonomi à memória. Somando erudito e popular; identidade e coletividade; aspectos biográficos e histórias individuais; memórias da cidade de São Paulo e reflexão política, a artista desperta à consciência. O painel traz referências à territorialidade, identidade, história e memória – está circundado pela densidade cultural da região Luz.

O percurso visual de Maria Bonomi é testemunho da atualidade e da coerência estética e do engajamento político-social da artista. *Epopéia Paulista* configura-se em homenagem à população anônima e à metrópole paulistana – uma homenagem carregada de teor reflexivo. É um desafio à transcendência do cotidiano das pessoas ditas comuns. É um rememorar das lembranças mais profundas da cidade. É uma prova da potencialidade do indivíduo e do coletivo brasileiro, já que toda a obra se constrói por referenciais sociais e literários, vinculados à cultura nacional.

Em síntese, a arte, através da “poética de memórias” de Maria Bonomi e, particularmente, por intermédio da concepção, execução, instalação e desdobramentos do painel *Epopéia Paulista*, constrói um novo lugar para o indivíduo e sua subjetividade na metrópole paulistana – um lugar identitário e relacional (o oposto aos não-lugares criados pela modernidade) – um lugar, essencialmente, de memórias.

Maria Bonomi, *Epopéia Paulista*, 2004
7300 x 300 cm, corredor de ligação entre o Metrô e a Companhia Paulista de Trens (CPTM)
Estação da Luz – São Paulo/SP
Fotografia: Percival Tirapeli

Referências Bibliográficas

Gerais

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Edições 70, 1993.
- AJZENBERG, Elza (org.). *Mito e Razão*. São Paulo: ECA USP, 2001.
- AJZENBERG, Elza (org.). *Estética USP 70 Anos*. MAC USP/PGEHA, 2004.
- AJZENBERG, Elza (org.). *Arte Contemporânea e Suas Interfaces*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2006.
- AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2006.
- AJZENBERG, Elza (org.). *América, Américas – Arte e Memória*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007.
- AJZENBERG, Elza (org.). *Arte e Memória*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. “Cidade Ideal e a Cidade Real”. In: *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980.
- AUGÉ, Marc. *Las Formas Del Olvido*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994 (Coleção Travessia do Século)
- BARBALHO, Alexandre. “Políticas de cultura: como poderia o Estado se posicionar diante das novas identidades e diferenças no interior das nações hoje?”. SESCSP, *Painel Cultura e Pensamento – Programação 2006*. São Paulo: SESCSP, 2006, s/p.
- BARBOSA, Anna Mae. *Recorte e colagem: influências de John Dewey no ensino de arte no Brasil*. São Paulo: Autores Associados/Cortez, 1982.
- BARBOSA, A., COUTINHO e SALES. *Artes visuais: da exposição à sala de aula*. São Paulo: EDUSP, 2005.

- BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. *De Dentro para Fora: A Memória do Local no Mundo Global*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (Obras Escolhidas I), São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORBA, Antonio Máximo. *Arte Pública: painéis cerâmicos no metrô de São Paulo*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, 2004.
- BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: TA Queiroz/EDUSP, 1987.
- BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- CANCLINI, Nestor G. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANTON, Katia. *E o Príncipe Dançou: o conto de fadas, da tradição oral a dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- CANTON, Katia. *Trem da História - uma viagem pelo mundo da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARNIER JÚNIOR, Plínio. *A Imigração para São Paulo: A Viagem, o Trabalho, As Contribuições*. São Paulo: P. Carnier Júnior, 1999.
- CIDADE. *Revista do Museu da Cidade de São Paulo* – “Histórias e Memórias da Cidade de São Paulo no IV Centenário”. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, ano I, 1994.
- CRIMP, Douglas. *Nas Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DECCA, Edgar S. de. & VESENTINI, Carlos Alberto. “A revolução do vencedor”. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo: 1977, nº 29, p.p. 25-35.
- DEWEY, John. *Art as experience*. Nova York: Minton, Balch & Company, 1934.

- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60/Transformações da arte no Brasil*. Rio De janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. São Paulo: Record, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- FISHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1959.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JENCKS, Charles. *Post Modernism: the new classicism in art and architecture*. London, Academy, 1987.
- KANDINSKY, W. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- KRUGER, B. Depoimento. *Revista Art in America*. Nova York, EUA, novembro de 1997, p. 97-98.
- LAGE, Beatriz H. G. ; LEITE, Edson. « Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro ». In : AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2006, p.p. 49-56.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- LEÃO, Isabel. “Uma obra a mil mãos”. *Jornal da USP*, 19 a 25 de abr. 2004.
- LEINER, Sheila. *Arte e Seu Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura S.A, 1966.

- LEORI-GOURHAN, A. *Le Geste et la Parole*. Paris: Michel, 1964-1965, 2 vols. (Trad. Lisboa: Edições 70, 1981-1983).
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LOGOS Comunicação & Universidade. Comunicação e Memória. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano. 4, no. 7, 2o. Semestre de 1997.
- LYOTARD, J. F. O Pós-Moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MATUCK, Artur. *Ars Memoria*. Paris: Editora do Autor, 1977.
- MATUCK, Artur. *O olho prisioneiro*. São Paulo: Editora do Autor, 1975. v. 5000. 16 p
- MATUCK, Artur. *O Potencial Dialógico da Televisão*. 2ª. ed. São Paulo: ANNA BLUME, 2000.
- MAUAD, Ana. M. “História, Iconografia e Memória”. In: SIMSON, Olga R. de M. Von (org.). *Os Desafios Contemporâneos da História Oral*. Campinas: UNICAMP/CMU, 1997.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, São Paulo, 1992, nº 34, p.p. 09-34.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *O Eterno Presente*. São Paulo: Serviço de Documentação da USP, 1967.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *São Paulo na Virada do Século: As Imagens da Razão Urbana, A Cidade nos Álbuns Fotográficos de 1887-1919*. São Paulo: USP, 1995.
- MIRANDA, Danilo de (org). *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- MUNANGA, Kabengele. “A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional”. AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Willheim. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIAGET, J. e INHELDDER, B. *Mémoire et Intelligence*. Paris: Press Universitaires de France, 1968.

PIRES, Francisco Murari. “Tucídides: A Retórica do Método, a Figura de Autoridade e os Desvios da Memória”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 104-110.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRIGOGINE, Ilya. “Carta às Futuras Gerações”. Caderno Mais! *Folha de S. Paulo*, 30 de janeiro de 2000.

REGIS, Fátima. “Memória e Esquecimento na Grécia Antiga: Da Complementaridade à Contradição”. *Logos Comunicação e Universidade. (Comunicação e Memória)*. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano 4, nº 7, 2º semestre, 1997, pp. 20-24.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras – Precursor da Arquitetura Moderna na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005,

REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras Cidades: Produção Social e Degradação de Espaços Urbanos*. São Paulo: Hucitec, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Fato, ideologia, utopia*. *Folha de S. Paulo*, 24 de março de 2002, p. 14 e 15.

SCHENBERG, Mario. *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1984.

SECRETARIA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, *O Direito à Memória – Patrimônio Histórico e Cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira, “Comunicação e Memória: das narrativas às Novas Tecnologias”. *Logos Comunicação e Universidade. (Comunicação e Memória)*. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano 4, nº 7, 2º semestre, 1997.

SONTAG, S. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUSA, Marcos de. e OKITA, Hiro. *Epopéia Paulista na Estação da Luz*. São Paulo: Mandarin Editora, 2005.

- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980
- SUBIRATS, Eduardo. *Memória y Exílio: Revisiones de las culturas hispánicas*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. *A Penúltima Visão do Paraíso: Ensaio sobre Memória e Globalização*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, março, 1998.
- TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias*. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 2007.
- TOMAZ, C. Memória e Emoções. *Ciência Hoje*, nº 83, agosto de 1992.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Oliveira, Iluminuras, São Paulo, 1999.
- ZANINI, Mario (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Sites

- IZQUIERDO, Ivan. “Uma questão de memória”. *Cérebro e Aprendizagem*. www.Serprofessoruniversitario.pro.br (Acesso em 15 abril de 2007).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, História, Testemunho”. *ComCiência*. www.comciencia.br. (Acesso em 25 de abril de 2007).
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. “Charles Baudelaire e a Arte da Memória”. *Estudos Neolatinos*. www.scielo.br (Acesso em 09 de janeiro de 2007).
- SANTANA, Leila Navarro de. “Memória: Construção Sangrenta”. *Morpheus* (revista eletrônica em Ciências Humanas – Conhecimento e Sociedade). www.unirio.br (Acesso em 20 de abril de 2007).

Específica sobre Maria Bonomi

Livros

- KLINTOWITZ, Jacob. “Espaço Escavado – Maria Bonomi”. In: *Os Novos Viajantes*. São Paulo: SESC, 1993, p. 142-143.

KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000.

LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública*. São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP, 2008.

Catálogos de Exposições

ARTISTAS BRASILEIROS NA BIENAL DE PARIS (com texto de Jayme Maurício). Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 3 de outubro de 1967.

BONOMI – VENEZUELA BRASIL 1998, III Bienal Barro de América, São Paulo: Memorial da América Latina, setembro de 1998.

BONOMI, Maria. *A Paixão de Maria Bonomi – Xilogravuras*. (com texto de Lívio Abramo e Carol Pulin, além de depoimento de Maria Bonomi a Renato Palumbo – Revista História da Arte e Arqueologia, Unicamp, São Paulo, 1996), São Paulo, sd.

BONOMI, Maria. *Bloco de Processo no. 1 – Painel “Construção de São Paulo”. Estação do Metrô Jardim São Paulo* (com texto de Jacob Kintowitz). São Paulo: Laserprint Editorial, 1998.

BONOMI, Maria. *Epigramas*. São Paulo: Múltipla de Arte Ltda., 1984.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – 7 Horizontes do Homem*. (com texto de Leonor Amarante e Maria Bonomi, 1998). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – A Forma*. (com texto de Renina Katz, 1999). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi - Águia*. (com texto de Clarice Lispector, *Jornal do Brasil*, 1971). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Construção de São Paulo*. (com texto de Maria Bonomi). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Epigramas*. (com texto de Renina Katz). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Gravuras 1957-1959*. (com texto crítico de Geraldo Ferraz). São Paulo: Galeria Ibeu (Instituto Brasil-Estados Unidos), 1959.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Identidade das Musas*. (com texto de Renina Katz, 1996). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Murais*. (com textos de Maria Bonomi, Radha Abramo, Sheila Leirner, Alberto Beuttenmüller e Pierry Restany). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Pente, Tempo*. (com texto de Nilza Procopiak, IX Mostra de Gravura, Curitiba, 1990), São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Residências*. (com texto de Radha Abramo, Folha de S. Paulo, 1979). São Paulo, s/d.

BONOMI, Maria. *Maria Bonomi- Balada do Terror*. (com Depoimento de Maria Bonomi a Oswaldo Mendes, Jornal Última Hora, 1971 e texto de Paulo Herkenhoff, The Art of Contemporary Brazil, Washington, DC, 1993). São Paulo, s/d.

ESPAÇO CULTURAL BM&F. *Infecção da Memória: Maria Bonomi na BM&F*. (com texto de João J. Spinelli). São Paulo, Espaço Cultural BM&F, de 24 de maio a 22 de julho de 2005.

KATZ, Renina. “Para Sentir e Compreender o Tríptico da Igreja Mãe do Salvador”. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Cruz, Torta – Igreja Mãe do Salvador*. São Paulo, s/d.

MARIA BONOMI. (com fragmento de textos de: Paulo Herkenhoff, Geraldo Ferraz, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Maria Bonomi e Seong Moy), São Paulo, 2000.

MARIA BONOMI. *Identikit de Medusa*. São Paulo: Clube Atlético Monte Líbano, 21 de março de 1996

MARIA BONOMI/RENINA KATZ. *Maria Bonomi/Renina Katz Vigência*. (com texto crítico de Olívio Tavares de Araújo), São Paulo: Múltipla de Arte, de 26 de outubro a 16 de novembro de 2000.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Xilografias de Maria Bonomi*. Rio de Janeiro: MAM RJ, 8 de junho de 1971.

MUSEU OSCAR NIEMEYER, *De Viés Maria Bonomi*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, de 26 de outubro a 17 de fevereiro de 2008.

Jornais.

“Gravuras de Bonomi”. Suplemento Literário. *O Estado de S. Paulo*, s.d.

“A Paixão de Maria Bonomi”. *Revista Contemporary Impressions*, vo. 3., Fall Washington, USA, s.d., p.p. 22-24.

“Antologia Pessoal – Maria Bonomi”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, s.d.

“Um ‘Espacevivo’ para a Arte na Construção de um Prédio”. *Diário Popular*. São Paulo, 29 de junho e 1973.

“A Longa Marcha de Maria Bonomi e Alguns Brasileiros ao Ultrapassar as Muralhas da China”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1974.

“As Xilografias de Maria Bonomi, na Cosme Velho.” *Última Hora*. São Paulo, 3 de setembro de 1975.

“Maria Bonomi: Dois Temas na Cosme Velho”. *Cidade de Santos*, 3 de setembro de 1975.

“Xilografias de Maria Bonomi”. *A Gazeta*. São Paulo, 3 de setembro de 1975.

“Bonomi, de Viagem em Viagem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1975.

“Maria Bonomi e seus Processos Criativos”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 4 de setembro de 1975.

“Bonomi: Amazônia via China”. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 4 de setembro de 1975.

“Maria Bonomi, Xilografia”. *Diário de S. Paulo*, 4 de setembro de 1975.

“A Gravura como Laboratório: Elaborar as Variadas Expressões Particulares e Coletivas”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1975.

“Maria Bonomi – ‘Só Posso ir até Certo Ponto. Mas Tenho Minhas Precariedades, Meus Demônios. Se Alguém Pegar Meu Recado e o Levar Adiante. Maravilhoso, Não É?’”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1975.

“Os Problemas da Bienal”. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1975.

“Maria Bonomi – A Volta da Estrela”. *Última Hora*. São Paulo, 3 de outubro de 1975.

“Mau Gosto Desafiado!”. *Jornal de Brasília*. Brasília (DF), 6 de novembro de 1975.

“Xilogravuras de Maria Bonomi”. *Diário de Brasília*, Brasília (DF), 11 de novembro de 1975.

“Maria Bonomi: Abaixo o Colonialismo Cultural”. *Jornal de Brasília*, Brasília, DF, 16 de novembro de 1975, p. 4

“Maria Bonomi: Abaixo o Colonialismo Cultural”. *Jornal de Brasília*, Brasília, DF, 16 de novembro de 1975.

“Depoimento de Maria Bonomi”. Segundo Caderno. *Correio Brasiliense*, Brasília, DF, 16 de novembro de 1975.

“ ‘ Não há Verdades Fundamentais. Sou o dia a dia’ – As Artes de Maria”. *Última Hora*. São Paulo, 9 de maio de 1976.

“Maria Bonomi – Criação e Consumo”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1976.

“A Gravura Deve Atingir Espaços Coletivos, não Ficar Restrita a um Único Espectador”. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18 de junho de 1977.

“Pequeno e Animado Debate com Duas Presenças Fortes das Nossas Artes Plásticas: Renina Katz e Maria Bonomi. Elas Falam de Cultura, Popularização da Arte, Preconceitos Contra ‘Artistas’; e da Opção das Duas pela Gravura, uma Opção não Apenas Técnica, mas Principalmente Política”. *Lux Jornal São Paulo*. São Paulo. 6 de novembro de 1977.

“Dos Pincéis às Pingas – Maria Bonomi, agora, é dona de bar também. Um Atrativo de sua casa será uma pinga especial, familiar”. *Última Hora*. São Paulo, 22 de novembro de 1977.

“Maria Bonomi fala sobre gravura em Santo André”. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 3 de junho de 1978.

“Maria Bonomi grava suas obras em concreto”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 de setembro de 1979.

“Um Espaço Novo que a Arte Brasileira Descobriu e Conquistou”. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 28 de dezembro de 1979.

“Maria Bonomi e as Pesquisas de Espaço Coletivo – Um Pulo de Saltimbanco sem a Segurança da Rede”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1980.

“Os Melhores de 79 na Fundação das Artes – I”. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 25 de maio de 1980.

“Artista Plástica Denuncia Explorações”. *Diário do Grande ABC*. São Paulo, 20 de maio de 1982.

“Bonomi: Prêmio”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 de julho de 1983.

“A Crise (Só Econômica) da Gravura no Brasil”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1983.

“Maria Bonomi – O Enigma de um Alfabeto de Sulcos e Relevos. Com muito Brilho”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22 de novembro de 1984.

“A Arte que não foi Jogada Fora”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 de novembro de 1984.

“Quatro Mãos para Construir a Arte”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 de novembro de 1984.

“Maria Bonomi em Metais e Sedas: Inquieta e Iluminada”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 de dezembro de 1984.

- “Maria Bonomi”. *Ícaro* – Revista de Bordo Varig, São Paulo, 2 de abril de 1986, p.p. 10-26.
- “Nossos Homens (e Mulheres) em Havana”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 de dezembro de 1986.
- “Já fez as Malas para ir à Exposição?”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20 de janeiro de 2004.
- “A Epopéia de Maria Bonomi”. *Revista Go Where?* São Paulo, abril de 2004.
- “MAC USP Recebe Ateliê de Maria Bonomi”. *Jornal da Zona Sul*. São Paulo, de 9 a 15 de abril de 2004.
- “Retrato da Luz”. Colina Cesar Giobbi. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 de abril de 2004.
- “Maria Bonomi Monta Oficina no MAC para Criar Painel Temático”. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 14 de abril de 2004.
- “A Dona da Historia – A Gravurista Maria Bonomi Prepara um Painel de 73 Metros de Comprimento e 3 Metros de Altura para o Novo Corredor que Ligará o Metrô à Estação da Luz a partir de Setembro”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 2004.
- “Bonomi Faz Obra Coletiva”. *Correio Braziliense*. Brasília DF, 16 de abril de 2004.
- “Uma Obra a Mil Mãos”. *Jornal da USP*, São Paulo, de 19 a 25 de abril de 2004.
- “Maria Bonomi faz do MAC um Ateliê Coletivo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, abril de 2004.
- “Fina Estampa – Mostras Celebram Gravuras de Maria Bonomi e de Artistas Inspirados pelo Ateliê Iberê Camargo, no RS”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 de abril de 2004.
- “Maria Bonomi – Artista-Residente no MAC: Entrevista Maria Bonomi”. *Calendário Cultural*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, São Paulo, maio de 2004.
- “Epopéia em Concreto – Maria Bonomi Inaugura na Estação da Luz, em São Paulo, uma das Maiores Obras de Arte do País”. *Época*. São Paulo, 22 de novembro de 2004.
- GOUVÊA, Leila. “A Paisagem Urbana Reinventada”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 de novembro de 2004.
- “Metrô de São Paulo Ganha Painel de Maria Bonomi”. *Agência Estado – Notícias*. São Paulo, 29 de novembro de 2004.
- “Nova Estação da Luz Exibe Mega Obra de Arte da Artista Plástica Maria Bonomi”. *Maxpress*. São Paulo, 29 de novembro de 2004.

“Gravuras Globalizadas”. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 02 de dezembro de 2004.

“Nova Estação da Luz Exibe Mega Obra de Arte da Artista Plástica Maria Bonomi”. *Maxpress*. São Paulo, 03 de dezembro de 2004.

“Maria Bonomi Inaugura sua Maior Obra”. *Revista In*. São Paulo, 15 de dezembro de 2004.

“Estação da Luz Ganha Painel de Maria Bonomi”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17 de dezembro de 2004.

“Novo Clássico – Epopéia Paulista”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 de dezembro de 2004.

“Epopéia Paulista: Novo Clássico”. *Jornal Cruzeiro do Sul*. São Paulo, 24 de dezembro de 2004.

“A Epopéia que Desembarcou na Luz”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 de dezembro de 2004.

“História de Chegadas e Partidas”. *InvestNews*. São Paulo, 26 de dezembro de 2004.

“Projeto Integração Centro Recebe Última Visita do Banco Mundial”. *Webtranspo*. São Paulo, 27 de dezembro de 2004.

“Celebrações dos 450 Anos de São Paulo Inspiraram Mostras na Cidade”. *Jornal Cruzeiro do Sul*. São Paulo, 29 de dezembro de 2004.

“Estação da Luz Ganha Obra”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 05 de janeiro de 2005.

DIMENSTEIN, Gilberto. “Para Sempre”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 05 de janeiro de 2005.

“Artista Leva ao Espaço BM&F Impressões em Placas de PVC Concebidas a partir de Fragmentos da Matriz de ‘Epopéia Paulista’ – Bonomi Testa Interatividade e Efemeridade de Obra”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 de maio de 2005.

KIYOMURA, Leila. “Quando Maria Bonomi Faz Arte”. *Jornal da USP*. São Paulo, de 7 a 13 de abril de 2008, p. 20.

Sites

www.mariabonomi.com.br. Acesso em 15 de maio de 2008.

“Encontros”. www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas. Acesso em 27 de junho de 2007.

BARBOUR, Ângela. “Epopéia Paulista”. *Revista Espaço Belas Artes*. www.belasartes.br/espaco/arte/artel. Acesso em 27 de junho de 2007.

www.mac.usp.br. Acesso em 25 de julho de 2008.

ANEXOS

CRONOLOGIA DE MARIA BONOMI

1935

Nasce em Meina, aldeia localizada às margens do Lago Maggiore, nas proximidades de Milão, em julho de 1935, de mãe brasileira, Georgina Martinelli Bonomi, e pai italiano, Ambrógio Bonomi.

Maria Bonomi, c. de 1945

1942-1943

Sua infância na Itália é marcada pela II Guerra Mundial. Como afirma Maria, seu pai, engenheiro militar, luta na Guerra. Lembra-se também a artista que, por volta de 1942, sua casa na Itália é ocupada pelo exército alemão e utilizada como centro de operações de guerra. Sua mãe, Georgina Bonomi, por ser brasileira e ter o direito de retirar sua família da Itália, decide, cansada daquela situação, seguir para o Brasil. Assim, atravessam a

Ilustração para
Cobra Norato, n.º 1,
c. de 1944

fronteira italiana e chegam à Suíça, onde, em Berna, abrigam-se com Raul Bopp, diplomata brasileiro. Maria não tem mais que seis anos de idade e recebe, do também poeta, seu livro de poesia modernista, intitulado *Cobra Norato*, para o qual faz, descompromissadamente, ilustrações.

1944-1945

Seguem de trem para a França, depois Espanha até chegarem em Portugal, de onde embarcam para o Brasil. No Rio de Janeiro, hospedam-se na casa do avô materno de Maria, o já alameda Giuseppe Martinelli. A família da artista segue para São Paulo, enquanto ela permanece no Morro da Viúva, em casa do avô. Lá, Maria, como nos conta, convive com grupo de artesãos originários de Lucca que moram e

Edifício Martinelli,
c. de 1929

trabalham com o Comendador Martinelli. Rosina, filha do empreiteiro Egisto Bertini, instrui Bonomi na confecção de uma pomba de gesso que figuraria no alto da porta da capela do Morro, como queria o Comendador.

1946-1947

Com a morte de Martinelli, Maria Bonomi é levada para São Paulo, onde passa a estudar no Colégio das Cônegas de Santo Agostinho, o *Des Oiseaux*. No Colégio, Bonomi conclui o colegial clássico.

Maria, como gosta de dizer, sempre teve a obsessão do desenho. Desenhava, até mesmo por

Certificado de
premição, 1947

um problema de surdez que a acompanhava quando criança. Assim, por força de sua obsessão, a futura artista, com apenas doze anos, recebe prêmio de desenho em concurso do Colégio.

1950

Por insistência de Marcela Ascarelli, amiga da família e uma das mais importantes colecionadoras de arte da época, a mãe de Maria, Georgina Martinelli Bonomi, decide levar a adolescente até o ateliê de Lasar Segall. Após analisar a pasta da iniciante, o expressionista telefona para a pintora Yolanda Mohalyi pedindo que esta encaminhe a futura artista.

Maria Bonomi, c. de 1952

1951

Descendente de italianos destacados, quer na Itália quer no Brasil, Maria Bonomi, desde cedo, frequenta importantes círculos culturais de São Paulo e do Rio de Janeiro como, por exemplo, as reuniões em casa dos Magnelli, Ascarelli, Bardi e Matarazzo. Assim, participa de momentos importantes da história das artes da capital paulista, como o da criação da *Bienal Internacional de Arte*, com a qual, aliás, sempre manteve relação, por vez, controversa.

1952

Com Yolanda Mohalyi, continua a desenhar e já dá início ao uso do gouache, do lavís e do óleo. As paisagens que pinta nessa época delineiam-se por manchas de tinta que compõem uma imagem pouco detalhada.

Paisagem, óleo sobre tela, c. de 1952

Destas, uma é reproduzida em artigo de Lina Bo Bardi publicado na revista *Habitat* de 1952, por ocasião da exposição coletiva dos alunos do ateliê de Yolanda Mohalyi no Museu de Arte de São Paulo, o Masp.

Neste mesmo ano de 1952, Maria Bonomi viaja para Europa, permanecendo a maior parte do tempo em Milão, Roma e Paris, hospedada em casas de parentes. Com seu tio Ginetto Luigi Bonomi, arquiteto e colecionador de arte, visita ateliês e coleções de arte da Itália, convivendo com colecionadores, restauradores e, evidentemente, artistas, entre os quais Marino Marini, Mario Sironi e Alberto Magnelli. É também através de seu tio que Maria Bonomi conhece, em Roma, o artista Enrico Prampolini, com quem trabalha a propósito de uma cenografia e estabelece importante relação artística nos anos seguintes.

1953-1954

De volta ao Brasil, Bonomi inicia estudos com Karl Plattner, auxiliando-o, posteriormente, ao lado de Wesley Duke Lee, na execução do *Painel das Folhas*.

Emilio Vedova (esq.), Maria Bonomi, Karl Plattner (dir.), 1955

De sua vivência com Plattner, de relação que estabelece com integrantes do movimento concretista de São Paulo, assim como a partir de sua correspondên-

cia com Prampolini, na qual se lê conceitos artísticos, Bonomi leva sua arte à geometrização. Data deste período uma série de encaústicas, pinturas nas quais Bonomi trabalha a imagem à maneira dos concretistas.

Nesse mesmo ano, participa de uma exposição coletiva intitulada *I Salão de Agosto*, no Instituto Israelita Brasileiro, em São Paulo. Neste Salão, Bonomi recebe Menção Honrosa pelas obras *Porto*, *Retrato* e *Sonhos de Uma Noite de Verão*.

1955

A artista conhece seu futuro mestre: Lívio Abramo. Conta Maria que depois de visitar a exposição do gravador no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ainda localizado na rua Sete de Abril, pede a ele para aceitá-la como aprendiz, o que só acontece, como ela mesmo se lembra, depois de muita insistência.

Maria Bonomi e Lívio Abramo, c. de 1960

Inicia-se lixando madeira, afiando instrumental e imprimindo as matrizes de seu mestre em papel arroz; só após esse conhecimento do material próprio à xilogravura começa a gravar, todavia, em linóleo. Depois desse aprendizado passa a gravar em madeira, de fio e de tampo. Ainda nesse ano, Bonomi participa de duas

importantes exposições. Na *III Bienal de São Paulo*, apresenta as pinturas *Retrato I* e *Catedral*, tornando-se a mais jovem expositora daquela Bienal. Em *Neuchâtel*, na Suíça, participa da exposição *Arts Primitifs et Modernes Brésiliens*, apresentada no *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*. Nessa exposição, sua primeira fora do Brasil, Bonomi expõe gravura ao lado de grandes nomes, como os da Edith Behring, Marcelo Grassmann e o de seu mestre Lívio Abramo.

S/Título, linóleo, 1955

Com obras em lavis, utilizando-se do branco e do preto, a artista ilustra oficialmente seu primeiro livro, *Véspera de Silêncio* de Geraldo Azevedo.

Ainda nesse ano, contribui com a revista *Il 4 Soli*, de Turim, colaborando com o artigo "Letra do Brasil".

1956

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, Maria Bonomi realiza sua primeira exposição individual, na qual exibe trabalhos dos anos de 1955 e 1956. São 58 obras entre monografias e xilogravuras, feitas a partir do período de vivência com Karl Plattner e de estudos com Lívio Abramo. Lourival Gomes Machado apresenta a arista em catálogo da mostra.

Nesse mesmo ano, recebe o 2º Prêmio de Gravura Arte Contemporânea, instituído pelo industrial Isai Leirner, o qual é dividido com Lygia Pape.

Ainda em 1956, escreve artigo publicado na *XXe Siècle*, de Paris, intitulado *Rencontre Avec Sophie Taeuber-Ap*.

S/Título, xilografia, 1956

1956-1957

Em dezembro de 1956, Bonomi viaja para a Europa novamente e, no ano seguinte, passa a frequentar o ateliê de Emilio Vedova, pintor italiano que conhece desde 1953. Em companhia dele, Bonomi visita museus e galerias da Áustria, Bélgica e Holanda. Além disso, como declara em depoimento de 1999, auxilia Vedova, junto com Mário Cravo, nos ateliês de Veneza e de Berlim, assistindo-o em alguns trabalhos que ele desenvolve.

Da Europa vai para os Estados Unidos possivelmente em fins de 1957. Nesse mesmo ano, como afirma Maria, em Nova Iorque, junto com Henri Zerner, começa a frequentar o atelier gráfico de Tânia Grossman, onde costumava encontrar Rauschenberg, Jasper Johns, Lee Bontecou e Lee Krasner, a viúva de Pollock.

1958

Maria Bonomi inicia o *Museum Training I*, com o professor Weinberger, curso oferecido pela *New York University* e desenvolvido quase todo dentro do *Metropolitan*

Museum. Com Hans Müller cursa *Advanced Graphic Arts* na *Columbia University* e com Meyer Schapiro *Fine Arts* na mesma Universidade. No mesmo ano, tem aulas com o mestre chinês Seong Moy e, em junho,

Maria Bonomi e Seong Moy, 1959

recebe bolsa da *Ingram-Memri Foundation* para estudar no *Pratt-Contemporary Graphic Art Centre*, centro de estudos gráficos do *Pratt Institute* de Nova Iorque.

No *Pratt*, Maria Bonomi amplia seu horizonte técnico e artístico, passando a fazer gravuras de grandes dimensões, as quais atingem até noventa centímetros. Os temas, em trabalhos resolvidos com sínteses gráficas, ligam-se à natureza e à paisagem urbana; considere-se ainda que fatos indicam uma das possibilidades de leitura para suas obras. Data desta época a xilogravura *Parade*,

Maria Bonomi
e Salvador Dalí, 1959

obra motivada por um desfile ocorrido na *Fifth Avenue* em Nova Iorque, adquirida posteriormente por Nelson Rockefeller, então governador do estado de Nova Iorque.

Em novembro de 1958, Maria Bonomi abre sua primeira exposição individual nos Estados Unidos, na *Roland de Aerie Gallery*

de Nova Iorque. A exposição é assunto de artigo publicado no jornal *The New York Times* de 21 de novembro de 1958, no qual Dore Ashton, colunista de arte do jornal, faz elogios sobre o trabalho da gravadora. Salvador Dalí, surrealista espanhol, também visita a exposição de Bonomi na *Roland*, fato este documentado pela revista *O Cruzeiro* de 18 de abril de 1959.

1959

Após expor em individuais e coletivas nos Estados Unidos, com destaque para a individual apresentada na *Pan American Union*, em Washington D. C., Maria Bonomi regressa ao Brasil, expondo, a partir do meio do ano, em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, apresentando trabalhos desenvolvidos fora do País. Nesse mesmo ano, vai para o Rio de Janeiro para a oficina de gravura em metal de Johnny Friedländer, instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ainda em 1959, secretário Mário Pedrosa no Congresso Extraordinário Internacional dos Críticos de Arte, por ocasião do lançamento de Brasília.

1960-1962

Em 1960, ao lado de Lívio Abramo, funda ateliê experimental para o ensino de gravura em madeira e metal: o *Estúdio Gravura*. Além dessa atividade de ensino, no Estúdio, são produzidos convites, cartazes e livros;

Convite de inauguração do
Estúdio Gravura, 1960

tanto assim que, em 1961, é publicado o *Album Brasil*: seleção de documentos da história do País, coligidos por Sérgio Buarque de

Hollanda, e seleção de gravuras de Maria Bonomi, Lívio Abramo e João Luís Chaves, artista que, em 1961, passa a dar aulas no Estúdio. No mesmo ano de 1960, a gravadora inicia trabalhos com cenografia e figurinos para espetáculos teatrais. Convidada pela Cia Tontis-Geli-Autran, Maria Bonomi começa desenvolvendo a cenografia e os figurinos para *Hoje Comemos Rosas*, de Walmir Ayala, e *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett; ambas apresentadas, paralelamente, no Teatro Bela Vista, nos meses de junho e julho de 1960. Em dezembro do mesmo ano, faz cenários e figurinos para peça de Arthur Miller intitulada *As Faltas de*

Album Brasil, trecho da carta de Lionello Venturi, 1961

Salém, pela qual recebe, no ano seguinte, seu primeiro prêmio em teatro, *Revelação*, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Ainda em 1961, Bonomi casa-se com o diretor Antunes Filho e, no ano seguinte, tem um filho, chamado Cássio Luis Bonomi Antunes.

Maria Bonomi, além de trabalhar em diversas peças teatrais com o diretor, produz, também com ele, programa de televisão veiculado pela extinta emissora *Excelsior*, chamado *TV Arte*, no qual são entrevistadas personalidades do mundo artístico. No primeiro programa, em dezembro de 1961, a personalidade é a poetisa Hilda Hilst. Nos anos que seguem, Arcângelo Ianelli, Dora Vasconcellos, Viveca Lindfors, entre outros grandes nomes, também participam do programa.

Domingos de Andrade torna-se o primeiro impressor da artista depois de auxiliá-la na pintura de uma cenografia.

Volpi, Tarsila do Amaral, entre outros. As vinte e cinco obras que expõe na Bienal italiana impressionam muitos galeristas europeus, os quais convidam a artista para expor em galerias da França, Áustria, Alemanha e da antiga Iugoslávia.

Nesses anos, junto da editora *Giroflé*, participa de projeto voltado à educação infantil; assim, ilustra *Sindicato dos Burros*, livro de contos infantis de Fernando Silva, publicado em 1963, e *Ou Isto ou Aquilo*, livro de poemas de Cecília Meireles, publicado em 1964.

1965

Críticos de arte, em jornais de 1965, exaltam a gravura de Maria Bonomi, prêmio de Melhor Gravador Nacional da *VIII Bienal*

VIII Bienal de São Paulo. 1965

1963-1964

Na *VII Bienal de São Paulo*, em 1963, Bonomi, além de expor seis xilogravuras e de receber por uma delas, chamada *Espacial*, Prêmio Aquisição, ainda participa da bienal adjunta de teatro, com maquete e figurinos de *Yerma*, de García Lorca, apresentada no Teatro Brasileiro de Comédia em 1962, e com maquete de *Sem Entrada e Sem Mais Nada*, peça de Roberto Freire em cartaz no Teatro Maria Della Costa, em 1961.

Desenho de figurino para *Yerma*, 1962

Desenho de cenário para *Peer Gynt*, 1971

Em 1964, é convidada a integrar o pavilhão brasileiro montado na *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, em Veneza, junto de

Internacional de Arte de São Paulo. Evidenciam, principalmente, as cores e as dimensões das gravuras que a artista faz, atribuindo-lhes beleza e monumentalidade.

Além da arte, exalta-se também a postura política da artista, inquietante. Maria Bonomi, na cerimônia de inauguração da *VIII Bienal*, entrega para o então presidente do Brasil, Castello Branco, uma solicitação, assinada por diversos intelectuais, de revogação das prisões preventivas de Mário Schemberg, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes e Cruz Costa.

1966

Em ano movimentado, Bonomi, mais uma vez, reconhecida pelo seu excelente trabalho em teatro, recebe, por *A Megera Domada*, peça de Shakespeare encenada em 1965, o prêmio *Figurinista* (APCA), dois prêmios *Saci de Teatro* - *Melhor Figurinista* e *Melhor Cenógrafo* e *Prêmio Molière* - *Melhor Cenógrafa* e *Prêmio Governador do Estado* - *Melhor*

Cenógrafo. Ainda em teatro, faz os figurinos para a peça *Júlio César*, também de Shakespeare.

Em artes gráficas, Bonomi realiza individuais na Petite Galeria, no Rio de Janeiro, e na Cosmo Velho, em São Paulo.

Com Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Cândia, elabora texto intitulado *Por uma Reestruturação das Bienais*, no qual aponta problemas e indica soluções para a manutenção das Bienais como importante meio de divulgação de novos valores artísticos.

1967

Nesse ano, integra a seleção de artistas brasileiros convidados por Antônio Bento para expor na *Cinquième Biennale de Paris*, exposição para artistas até 35 anos. Procurando romper limites, Maria Bonomi exige espaço de mais visibilidade para suas gravuras, com até dois metros, do que simples gabinetes, mesmo que para isso venha a desacatar normas da Bienal de Paris. Conta a artista que ela, Antonio

Bandeira, Jacques Lassaigne e a delegação cubana causam grande incidente para que seja permitido expor nas paredes as gravuras de Bonomi. No dia seguinte a artista recebe o *Prix de la Fondation Theodoron*, fundação de Chicago.

Pour la Paix, xilografia, 1967

Ainda em 1967, junto de outros artistas, como Chico Buarque de Holanda, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Lígia Fagundes Teles, assina documento, publicado no jornal *A Tribuna*, Santos, de 15 de janeiro de 1967, denunciando o caráter antidemocrático da Constituição brasileira.

1968-1969

Como membro da *Assessoria de Artes Plásticas da Pré-Bienal*, em 1968, Bonomi participa, de maneira direta, das decisões da Fundação Bienal de São Paulo. No ano

seguinte, todavia, desgastada pelos desentendimentos com a organização da referida *Bienal* e desiludida com os rumos políticos do país, conforme carta à Cicclio Matarazzo datada de 8 de agosto de 1969, Bonomi, além de desvincular-se da assessoria da *Bienal*, ainda recusa convite para expor em sala especial na *X Bienal Internacional de São Paulo*, aderindo assim ao boicote promovido pelos artistas brasileiros. Na Europa, contudo, expõe na *Triennale Internazionale Della Xilografia Contemporanea*, em Carpi, Itália, e na *8th International Exhibition of Graphic Art*, em Liubliana, antiga Iugoslávia, na qual recebe prêmio aquisição *Musée d'Art Moderne à Ljubljana*.

Liberdade Condicional, xilografia, 1965

No Brasil, ainda em 1969, no *XXIII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte*, recebe o

Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte pela xilografia *A Águia*.

1970

Na Europa, realiza individual na *Galerie Buchholz*, em Munique. Mário Pedrosa apresenta a artista em catálogo.

Na recém inaugurada Praça Roosevelt, em São Paulo, Maria Bonomi realiza exposição de posters serigrafados com poemas de Carlos Drummond de Andrade. Indicando sua preocupação com o espaço público, por ocasião dessa exposição, fala a artista no *O Estado de S. Paulo* de 4 de fevereiro de 1970: "Será formidável se conseguirem jogar tudo o que há de arte na praça".

1971

Nesse ano, convidada por Níomar Moniz Sodré Bittencourt, Maria Bonomi e Jayme Maurício organizam uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na inovadora montagem da exposição, projetada por Karl-Heinz Bergmüller, a artista apresenta as diversas fases de suas obras, demonstrando o proces-

so da gravura. Em ateliê aberto, ministra cursos e responde à perguntas, enquanto imprime gravuras junto dos visitantes.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1971

Na abertura dessa exposição, é também lançado *Balada do Terror e Oito Variações*, álbum de litografias que Bonomi começa a fazer em São Paulo, ainda em 1968, com o mestre impressor Octavio Pereira.

Maria Bonomi e Clarice Lispector, c. 1970

Data desse mesmo ano de 1971 uma carta de Clarice Lispector, amiga de Bonomi e madrinha de seu filho, publicada no *Jornal do Brasil* de 2 de outubro de 1971. Nela, Clarice

Lispector escreve, sobretudo, a respeito da matriz de uma gravura de Bonomi intitulada *A Águia*, atentando para o fato de estar na matriz, e não na estampa, o registro das emoções: todo o trabalho dos instrumentos, os sulcos, as reentrâncias e os delineamentos da composição.

1972

Bonomi, atenta às especificidades da matriz, lança peças em poliéster colorido que reproduzem as matrizes de gravuras: *Solombras*, em homenagem à Cecília Meireles. A gravadora, com isso, multiplica a matriz, fazendo dela tiragem.

Cartaz M. S. 2 *Solombras*, 1972

Nesse mesmo ano, a pedido das indústrias Matarazzo, faz desenho para azulejos, junto de

artistas como Emanuel Araújo, Burle Marx, Carlos Scliar, Darcy Penteado, entre outros.

Do mesmo modo, a pedido da Rhodia, faz estampas para tecidos. Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Antônio Maluf, entre outros, também participam da empreitada.

1973

Em parceria com a Construhab, Maria Bonomi intenciona empreendimento artístico inovador, no qual artistas plásticos ocupam o hall de edifícios em construção para ali desenvolverem obras que se integrem à edificação. A esse empreendimento a artista denomina *Espaço Vivo*. Nicolas Vavianos, escultor grego radicado no Brasil, é o primeiro a participar, realizando obra para edifício da rua Caiowaiá, em São Paulo. O *Espaço Vivo* conta ainda com a participação de diversos artistas, como Evandro Carlos Jardim, Maria Helena Chartuni e a própria Maria Bonomi. Todavia, em virtude de dificuldades financeiras, *Espaço Vivo* não ultrapassa a experiência com Vavianos.

Em relação à *XII Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, Bonomi, apesar de aceitar o convite para expor em sala especial dedicada à Tarsila do Amaral, resolve apresentar filme em lugar de gravuras. Na parede da sala escreve a artista: "*Aquilo que poderia estar neste espaço coube melhor em Detritos, filme de 16 mm, realização de Maria Bonomi e Thomas Farkas, em exibição nesta Bienal*". A atitude de Maria, como ela mesmo afirma, vem, mais uma vez, protestar contra os organizadores da mostra e contra a situação política do País.

1973-1975

Nesses anos, a gravadora dedica-se a uma série de gravuras realizadas a partir de viagens à Amazônia, China e Japão e de pesquisas efetuadas nesses lugares. As xilogravuras de Bonomi

Anotações da série *Transamazônica*
Chine: Cabris, 1974

resultam de um enorme acervo de anotações, transformadas, aos poucos, na série *Transamazônica e China*. Desta série, destacam-se *Como se Fossem Palavras*, *Cabis* e *Pedra Robat*, obras nas quais a artista exorbita a dimensão comum das gravuras brasileiras, desenvolvendo-as à escala da natureza.

1975

Das pesquisas que a artista realiza na China e Amazônia, produz palestras, conferidas em museus de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, entre outros locais. Por ocasião de uma palestra sobre arte chinesa, conferida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a artista, como narra em depoimento de 2002, e o crítico de arte Alberto Beuttenmueller são brutalmente presos, encapuzados, amarrados e conduzidos a um lugar ermo. Depois de algumas

Execução do Painel para o Esporte Clube Sírio, 1976

horas, conta Bonomi, foram levados, sempre sob insultos, a um quartel responsável pelo controle de ameaças ao regime militar, acusados de simpatizantes do comunismo. Mesmo não podendo precisar o tempo de permanência no quartel, Maria Bonomi relata que foram momentos intermináveis e terríveis, pois submetida a intensivos interrogatórios.

1976

Partindo de suas experiências em cenografia e de suas pesquisas em artes gráficas, Bonomi inicia trabalhos em arte pública. Desde o decênio de 1960, as obras da artista se caracterizam pela monumentalidade. Expandindo-se, buscam convívio em espaços públicos e privados, publicitários e decorativos. Assim, passando da gravura à arte em concreto, Bonomi coloca em prática seu primeiro projeto, iniciado em 1974 e concluído em 1976: o altar da igreja Mãe do Salvador,

Execução do Painel para o Edifício Jorge Riskalah Jorge, 1976

mais conhecida como igreja da Cruz Torta, localizada no bairro paulistano de Pinheiros. Seguem-se a esse projeto o do edifício Jorge Riskalah Jorge, localizado na esquina da avenida Paulista com a rua Bela Cintra, e os do Esporte Clube Sírio, todos em São Paulo e datados de 1976.

1977-1978

Em 1977, Bonomi integra o Conselho de Arte e Cultura da XIV Bienal Internacional de São Paulo, a primeira após a morte de Cicillo Matarazzo. Nessa Bienal, caracterizada pela reestruturação, o Conselho promove a aproximação da mostra com países da América Latina, abrindo espaço para jovens artistas de todo continente. Aos artistas é dado, pela primeira vez, o direito de se candidatarem e de se autotranscreverem nas novas modalidades propostas, como por exemplo, *Arte Catastrófica*, *Recuperação da Paisagem*, entre outras. A maior inovação, contudo, é que os artistas podem apresentar suas propostas independentemente do suporte utilizado, ingressando na modalidade *Arte não Catalogada*. Ainda, Bonomi afasta-se do Conselho em 1977 em

razão de desentendimentos com outros conselheiros e da indignação com os destinos das verbas da Bienal. No ano seguinte a artista reassume suas funções, participando da organização da I Bienal Latino Americana.

Patrick Goettelen, cineasta suíço, ainda em 1977, produz um curta metragem sobre a obra de Bonomi, intitulado: *Maria Bonomi et la Force de la Nature*.

Em artes gráficas, em parceria com a Glatt Ymagos, Bonomi dedica-se à litografia.

Produz também, nesse ano, algumas obras exclusivas para empresas.

Cortaz de Maria Bonomi et la Force de la Nature, 1977

1979

Tendo como inspiração uma paisagem filipina, arrozais em Benguet, Bonomi cria painéis para o Hotel Maksoud Plaza, em São Paulo. Nesses painéis, *Paisagem e Memória*, a artista reproduz no concreto os sulcos da matriz em madeira. Pelos painéis, Maria Bonomi recebe o Grande Prêmio da Crítica, 1979, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Arrozal de Benguet, *Paisagem e Memória*, 1979

1980-1983

Nesse período, Bonomi participa de diversas exposições no Brasil e no exterior, exibindo principalmente litografias realizadas a partir de 1978. Uma dessas mostras acontece na *Casa Talor Galeria de Arte*, em 1980, no Paraguai, onde Bonomi, correspondendo à convite de Lívio Abramo, apresenta-se em individual.

Em 1983, na *15th International Exhibition of Graphic Art*, em Liubliana, Maria Bonomi recebe Prêmio do Juri Internacional por seu trabalho em litografia. Dois anos depois, na *16th International Exhibition of Graphic Art*, por ocasião do prêmio recebido em 1983, Bonomi apresenta-se em sala especial com retrospectiva de seus trabalhos.

1984

Maria Bonomi cria objetos côncavos ou semi-planos em latão, bronze e alumínio, fundidos a partir de argila sulcada. *Epigramas*, expostos na Galeria Múltipla, junto de *Blombos*, projeto de Haron Cohen, pintura de Maria

Bonomi, são trabalhos que liberam a imaginação do fruidor, pois abertos para a decifração. Trabalhando o relevo e o brilho, Bonomi, em *Epigramas*, aponta para a arte como múltiplo, coe-xistente em espaços residenciais.

Epigrama, 1984

1989

Maria Bonomi organiza sala especial na *XX Bienal Internacional de Arte de São Paulo* em homenagem a Octavio Pereira, mestre-impressor com quem inicia parceria em fins dos anos sessenta. Nessa sala são expostas litografias de diversos artistas que trabalharam com Octavio Pereira até sua morte, em 1988, destacando-se Darel, Renina Katz, Tomie Othake, Nori Figueiredo, entre muitos outros.

1985-1988

Maria Bonomi, nos anos que seguem, entre outras atuações, faz painéis exclusivos em residências de São Paulo e Manaus, assim como para instituições financeiras, a exemplo do Banco Exterior de Espanha, em Santiago do Chile, cujo projeto Bonomi entrega em 1984, e Banco Sudameris, em São Paulo, concluído em 1987.

Nesses anos ainda, Bonomi é convidada para a criação de troféus, como o *Apetesp de Teatro*, o *Eldorado de Música* e o *Vilanova Artigas*, para o Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo.

Futura Memória, solo-cimento, 1989

Em arte-pública, no Memorial da América Latina, ainda em construção, Bonomi é convidada por Oscar Niemeyer a erguer painel em solo-cimento, denominado *Futura Memória*.

Nele, a artista inscreve tradições míticas latino-americanas que se estendem por todo território, do México à Patagônia. Através de signos, ela relaciona crenças e convicções capazes de unir a América Latina em uma única direção, desde seus tempos mais remotos até futuro desconhecido.

1990-1991

Eleita presidente da Comissão Técnica de Arte da XXII *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, em 1990, Bonomi inicia projeto que tem por objetivo nova reestruturação da *Bienal*, privilegiando a arte aos negócios. No ano seguinte, contudo, após denunciar irregularidades na administração da referida *Bienal*, é demitida do Conselho. Jacob Klintowitz, curador da mostra também é demitido. Instaura-se uma crise sem precedentes.

grandes dimensões. Cria assim obras cujas sínteses gráficas explodem em paixão e vitalidade; *Sappho I*, de 1987 e *Apoteose* de 1993, são exemplos disso. Nelas, a cor, impactante, revela jogo de transparências e desvolamentos.

Na série *Tropicália*, de 1994, a partir de incursão na arte fractal, Bonomi cria imagem originada de manipulação de matrizes que compõem uma forma, feita, desfeita e refeita.

A partir de relação com aspecto do vivido, faz *O Pente. Tempo...*, xilogravura de 1,00 m por 2,65 m, de 1993, na qual relativiza a banalidade do cotidiano,

Apoteose, xilogravura, 1993

monumentalizando-o. De modo semelhante, interpretando experiências, a artista cria *Medusas*, xilogravuras iniciadas em 1993 e apresentadas em 1996.

1992

Pensando na arte como inserção social, Maria Bonomi, correspondendo à convite, erige escultura na Praça da Cí, localizada no bairro paulistano de Pinheiros. Esculpido em pedra, e fundido em bronze, o monumento, metáfora da maternidade, homenageia Cecília Périgo Saldiva, mãe dos encomendantes.

Estado atual de Anjo, 2006

Anjo, inaugurado, em 1992, pela então prefeita de São Paulo Luiza Erundina, figura na praça até abril de 2001, ano em que a escultura é destruída por ser, em parte, roubada.

1993-1994

Nesses anos, Bonomi, dedicando-se à xilogravura, imprime formas que condensam energia gráfica em

Matrizes Tropicália, 1993

Em 1993, no 3º *Studio Internacional de Tecnologias de Imagem*, a artista apresenta *Tempo – Vídeo – Pente*, obra feita a partir da xilogravura acima referida.

Em 1994, com o poeta Haroldo de Campos, Maria Bonomi publica *O Elogio de Xilo. Situações Xilográficas*, álbum de xilogravuras impressas manualmente e de impressos em jato de tinta que estabelecem relações visuais e verbais com o poema que o concretista dedica à gravadora.

1995-1997

A partir de 1995 Maria Bonomi passa a ser a representante da delegação brasileira na *International Exhibition of Graphic Art*, em Liubiana.

Em 1996, Bonomi participa do 1º *Brahma Reciclar*, onde expõe, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro,

Metempsicose, manequins recobertos com latas de alumínio enchapelados por garrafas de refrigerantes.

Em 1997, faz escultura móvel para o jardim do Arquivo do Estado de São Paulo, denominada *Páginas*. Nesta, Bonomi sulca a superfície do modelo em argila como se escrevesse através de seus instrumentos. Uma vez em alumínio, fundida para a posteridade, a inscrição eterniza-se, como quer a artista, em memória pública.

Maquete de *Páginas*, 1997

1998

Obra iniciada em 1994, *Construção de São Paulo* é concluída em 1998. Tratam-se de dois cubos em concreto instalados na estação de metrô Jardim São Paulo. Ocupando o alto da estação, suspensos, acima dos trilhos, os cubos vêm celebrar a cidade e aqueles que a construíram. Ilustram, nesse sentido, além de edifícios e personagens, concebidos geometricamente, também

raízes de plantas, árvores e o Pico do Jaraguá, sufocados por uma urbanidade que se impõe.

A Construção de São Paulo, 1998

Nesse mesmo ano, a pedido do Governo do Estado de São Paulo, Maria Bonomi faz dois painéis trabalhados em argila, fundidos em latão e alumínio, que se encontram expostos no Palácio dos Bandeirantes: *Imigração e Substituição*. Neles, a artista, como ela mesmo descreve, torna possível a visualização dos deslocamentos dos povos; imigrantes que, de uma maneira ou de outra, "transformam o lugar onde passam a viver".

Ainda nesse ano de 1998, correspondendo à convite da *Bienal Barro de América Roberto Guevara*, Maracaibo, Maria Bonomi monta instalação em que desfaz a idéia de efêmero que acompanha qualquer obra desta natureza. Em *Sobre a Essência: os Sete Horizontes do Homem*, a artista cria universo no qual

Sobre a Essência: Os Sete Horizontes do Homem, 1998

as camadas sobrepostas de espelho, sal, vidro, carvão, argila, cimento e terra podem ser remontadas em qualquer outro lugar. A partir de *bula*, a artista orienta o processo de feitura da instalação, indicando os caminhos a serem percorridos e os materiais a serem utilizados. Da montagem da instalação participa Carlos Pedreañez, artista venezuelano com quem Maria Bonomi realiza muitos outros projetos, dentre os quais: *Passagem pela Imagem*, 2001, *Tetraz*, 2003, *Pele Humana Pele Urbana*, 2005, *Infeção da Memória*, 2005, e *Epopéia Paulista*, 2005.

1999

Maria Bonomi doutora-se em Poéticas Visuais pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, propondo questões sobre arte pública. Em sua tese, *Arte Pública. Sistema Expressivo/ Anterioridade*, a artista mostra que a arte tem de ser socializada. Para Bonomi, arte pública difere em sua gênese das outras formas de arte, por isso, deve ser pensada para o local de sua implantação, levando-se ainda em consideração o públi-

Defesa da Tese, Memorial da América Latina, 1999

co passante. Como nos mostra a artista, arte pública não deve ser feita apenas para o embelezamento do local de sua implantação, mas antes, para criar referências, que orientam e congregam a população.

Em sua tese, a artista relaciona seis idéias básicas que encaminham um trabalho de arte pública: *visualização*, arte pública tem de ser impactante; *execução*, relação entre visualidade e tecnologia; *localização*, percepção do espaço capaz de criar oportunidades visuais; *frequência*, ligada à localização, arte pública relaciona-se diretamente com transeuntes; *história*, cabe ao artista, ao fazer arte pública, narrar aspectos da memória social; *adequação*, a obra tem de integrar-se ao local.

Outras idéias que percorrem os trabalhos de arte pública de Maria Bonomi são as de arte coletiva e de autoria anônima. Em seus painéis, artistas, arquitetos, engenheiros,

marceneiros, pedreiros, impressores e, até mesmo, cidadãos sem qualquer formação técnica, curiosos da arte, são incorporados à execução. Em sua obra, o passante, desde o começo, é participante.

2000-2002

Em 2000, a artista conclui *Nemeton*, painel para o edifício Faria Lima Premium. *Nemeton*, segundo a artista, palavra de origem céltica, significa, ao mesmo tempo, floresta e santuário. No ano seguinte, Bonomi participa, com sala especial, da *3rd. International Triennial of Graphic Art*, em Praga. Nas Trienais de 1998 e de 2004, é curadora da delegação brasileira e membro do Juri Internacional de premiação.

Em 2002, Bonomi instala, na sede do Serasa, em São Paulo, escultura concebida a partir de troféu que ela cria a pedido da Instituição em 1993. *Ginefe*

Execução do Ginefe Serasa, 2002

Serasa, alumínio gravado medindo mais de 4,50m de altura, simboliza cavalo e cavaleiro, meio e mensagem, juntos, conduzindo a informação. Ainda em 2002, Maria Bonomi expõe *Náíades e Ninfas*, objetos côncavos e convexos, fundidos em bronze, latão e alumínio criados, em 2000, em homenagem a Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi.

Nesses anos, a artista recebe dois grandes prêmios pelo conjunto de sua obra: em 2000, *Prêmio Mário Pedrosa*, concedido pela Associação Brasileira dos Críticos de Arte; em 2002, *Premi Italia nel Mondo*, concedido pela *Fondazione Italia nel Mondo*.

2003

Após ausência em teatros, Bonomi reapresenta-se fazendo cenário para a peça de Maria Adelaide Amaral, denominada *Tarsila*, espetáculo que trata da vida de quatro dos grandes nomes do modernismo brasileiro: Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e, evidentemente, Tarsila do Amaral. Para o cenário, Bonomi elege o cavalette da pintora como foco, em

Cenário para *Tarsila*, 2003

volta do mesmo, três planos, onde se passa a narração. Compõem ainda a cena, telas de Tarsila, que Bonomi, ao lado de outros artistas, reproduz. A partir da peça, nasce *Um Só Coração*, minissérie, também de Maria Adelaide Amaral, veiculada na Rede Globo de televisão. Na novela, Maria Bonomi é interpretada pela atriz Maria Luísa Mendonça.

Ainda nesse ano, cria dois painéis móveis em alumínio e espelho para residência em São Paulo, denominado *As Letícias*.

Em 2003, Maria Bonomi apresenta *Tetraz*, exposição realizada no Centro Brasileiro Britânico, onde faz instalação homônima. Em trabalho coletivo, do qual participam Carlos Pedrañez e Steve Wingrove, responsável pela parte teórica da instalação, Maria Bonomi procura expor a auto-destruição da humanidade aproveitando-se do mito do pássaro Tetraz, que, segundo Wingrove, se autodestrói. Aponta, nesse sentido, para questões relativas à devastação da natureza, à aparente irracionalidade humana e à brevidade da vida. Em caixas com terra, cravam-se facas, nas paredes, imagens de doenças e notícias de jornais e, por sobre eles, uma gravura com três metros de comprimento, apresentando objetos cortantes e seres diversos.

2004

Levando às últimas consequências a idéia de arte coletiva, Maria Bonomi instala, no Anexo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ateliê coletivo para a confecção das matrizes do painel *Epopéia Paulista*, obra criada para a interligação entre metrô e metrô na Estação da Luz.

Execução do *Epopéia Paulista*, MAC/USP, 2004

Nele, artistas, operários, técnicos e estudantes gravam as matrizes do painel, participando da composição de 73 metros de comprimento. Cerca de 180 placas foram gravadas a partir de mais de 700 desenhos de objetos recolhidos, ao longo de cem anos, pela seção de achados e perdidos da Estação.

O *Epopéia Paulista* narra a história da imigração à cidade de São Paulo a partir de objetos, imagens de cordel e de história oral local, utilizados por Maria Bonomi. No painel, na visão da artista, estão inscritos três planos de existência da cidade: o da história do imigrante europeu, chegado à terra do café (passado, representado pela cor vermelha), o da imigração nordestina (presente, representado pela cor amarela) e um último, que ainda não existe, mas vai existir, o devir (futuro, representado pela cor branca). Como nos conta Maria Bonomi: *"Na verdade é o espectador que se torna o criador ao passar por este grande quadro que ocupe o entorno subterrâneo e conta a história das adjacências, suas carências e seus excessos. [...] Nossa obra torna pública a grande aventura da imagi-*

nação dirigida para quem por ali passar, nutrido eternamente a sociedade e a história da certeza de que nada foi em vão".

2005-2006

Além de inúmeras exposições individuais e coletivas de que participa no Brasil e exterior, com destaque para a exposição individual realizada no *Museo de Huelva*, em 2005, e para a *Second Beijing International Art Biennial*, realizada no mesmo ano, Bonomi ainda atua em teatro, faz painéis para residências e desenvolve trabalho em arte pública.

Na Última Viagem de Borges, encenada em 2005, peça escrita por Ignácio de Loyola Brandão e dirigida por Sérgio Ferrara, Maria Bonomi ocupa-se da cenografia e dos figurinos.

Em 2006, reproduz *Eroscopie* em alumínio, painel em concreto concebido, em 1990, como divisória interna para residência em São Paulo.

Índios Guaranis na execução do *painel Etnias: Do Primeiro e Sempre Brasil*, Memorial da América Latina, 2006

Índios guaranis, representantes de aldeias localizadas na Área de Proteção Ambiental Capivari-Monos, em São Paulo.

O painel traz três fases, gravadas em barro e transformadas em cerâmica, bronze e alumínio. A primeira representa o território e cultura indígenas antes da ocupação portuguesa, a segunda relaciona elementos europeus e nativos, mostrando como os viajantes enxergavam os naturais americanos, a terceira remete à atualidade, atentando para a questão da destruição dos índios brasileiros.

Inicia no Memorial da América Latina, em São Paulo, o painel *Etnias: do Primeiro e Sempre Brasil*, obra de arte pública projetada para o túnel principal de acesso ao Memorial. A temática do painel procura trazer o olhar do passante para questões relativas à contribuição do indígena na formação da cultura brasileira; por isso mesmo, participam da gravação do painel

AGIF - UNREGISTERED

REGISTROS E OBRAS

NAVE DOS IN ENSATOS

Amílcar de Castro,
Antônio Henrique Amaral,
Arcângelo Ianelli,
Caciporé Torres,
Cláudio Tozzi,
Cléber Machado,
Guto Lacaz,
Ivald Granato,
José Roberto Aguilar,
Luiz Paulo Baravelli,
Maria Bonomi,
Siron Franco,
Sonia V. Brusky,
Tomie Ohtake,
Tomoshige Kusuno e
Wesley Duke Lee.

Maria Bonomi

Estuda pintura com Yolanda Mohalyi (1950), Karl Plattner (1953) e gravura com Lívio Abramo (1954). O encontro com a escultura surge a partir dos anos 70, realizando altos e baixos relevos de grandes proporções, em concreto, para espaços públicos. Em 2004, essa experiência estende-se ao ateliê expositivo do MAC USP - Sede, onde prepara o grande painel *Epopéia Paulista*, inserido na passagem do metrô Estação da Luz. Adjacente está a especialista em Arte Pública (tese de doutorado, *Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade*, defendida em 1999, na ECA USP).

A produção da artista está associada, especialmente, à xilogravura: a raciocinar pelo avesso, a tratar a empena, a retirar matéria, à trama de texturas. Bonomi atua, ainda, como figurinista, cenógrafa e curadora de importantes exposições nacionais e internacionais. É conhecida como artista que exerce forte influência no cenário artístico e no campo político-social.

A obra *Rosácea* (1984) soma-se a conquistas de texturas lançadas no espaço. *La Mama* (1985), pertencente ao MAC USP, expressa o caráter monumental da sua produção gráfica. Essas características estão presentes, também, nas obras *Sappho I, P/E* (1987) e *Tropicália (Partitura)*, de 1994.

Maria Bonomi
"La Mama", 1985
xilografia em cores s/ papel
153,5 x 102 cm
gravura 110 x 72 cm
Doação artista

Mostra Maria Bonomi – Epopéia Paulista na Estação da Luz, 2004.
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – São Paulo

OBRA EM PROCESSO

OLHAR IMPERTINENTE

Adriana Aranha
Alex Orsetti
Ana Aly
Ana Nitzan
Anne Cartault d'Olive
Antonio Peticov
Bubby Costa
Cacau
Caciporé Torres
Cary Wasserman
Claudio Tozzi
Claude
Dácio Bicudo
Edna Prometeu
Elaine Gomes
Fábio Moreira Leite
Fang
Fausto Chermont
Fernanda Talavera
Fernanda Telles
Fonthor
Gabriela Pires da Costa
Gustavo Freiberg
Isabelle Ribot
Ismael de Oliveira
José Roberto Aguiar
José Roberto L. Barreto
Joyce Camargo
Ju Córte Real
Luciana Maas
Maazo
Marcia Azevedo
Monique Allain
Neno Ramos
Paryat
Patricia Kaufmann
Patricia MB Gotthilf
Paula Dip
Paulo Eduardo Balsini
Penna Prearo
Regina de Barros
Rosa Moncaio
Sergio Marques
Walter Salani
Zenaide Smith

abertura dia 02 de outubro de 2004, às 20h00

De 02 a 17 de outubro de 2004 de terça a domingo das 10h00 às 19h00

co perativa
o artistas
o visuais
o brasil

Temos o prazer de convidar para o evento de abertura do Painel "Olhares Impertinentes", onde 45 artistas da Cooperativa dos Artistas Visuais do Brasil, aceitaram o desafio proposto pela Diretoria do MAC de participar do projeto "obra em processo". Durante dez dias os artistas trabalharam no ateliê do MAC USP com visitação pública, para a construção desta obra, que integrará a exposição "Olhar Impertinente".

apoio cultural:

projeto gráfico: Adriano Aranha

Olhar Impertinente, 2004/2005
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo

OBRAS DO ACERVO MAC USP

LOCALIZAÇÕES

Maria BONOMI

Meina Itália 1935

1963.1.256

Paisagem Conquistada, 1956

xilografia s/ papel

48,2 x 27 x cm gravura: 32,9 x 16,6 cm

Cromo: S

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

RESERVA TÉCNICA:

1963.1.256 M-03/D pasta: 1

1963.3.413

Xilogravura I, 1955

xilografia s/ papel

31,5 x 26 x cm gravura: 23,8 x 18,8 cm

Cromo: S

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.413 M-14/E pasta:

1963.3.414

Xilogravura IV, 1956

xilografia s/ papel

43,5 x 16,7 x cm gravura: 30 x 11,3 cm

Cromo:

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.414 M-14/E pasta:

1963.3.415

Xilogravura VI, 1955

xilografia s/ papel

29,9 x 24,2 x cm gravura: 21,3 x 20,3 cm

Cromo: S

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.415 M-03/D pasta: 1

1963.3.416

São Paulo, 1956

xilografia s/ papel

44 x 40 x cm gravura: 30,9 x 30,5 cm

Cromo:

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.416 M-14/E pasta:

1963.3.417

Xilogravura III, 1956

xilografia s/ papel

39,4 x 30,2 x cm gravura: 30,7 x 10 cm

Cromo: S

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.417 M-14/E pasta:

1963.3.418

Xilogravura V, 1956

xilografia s/ papel

28,7 x 38,8 x cm gravura: 17,1 x 29,6 cm

Cromo: S

Doação MAMSP Doada ao MAMSP pela artista

RESERVA TÉCNICA:

1963.3.418 M-03/D pasta: 1

1966.15.4

Escada, 1966

xilografia s/ papel

121,5 x 98,5 x cm gravura: 79,5 x 80 cm

Cromo:

Aquisição MAC USP

RESERVA TÉCNICA:

1966.15.4 M-34 pasta: restauro papel

1966.15.5

Anti-Projeto, 1966

xilografia em cores s/ papel s/ madeira

70 x 60 x cm gravura: 48 x 41 cm

Cromo:

Aquisição MAC USP

RESERVA TÉCNICA:

1966.15.5 P-109/B pasta:

1979.29.1

S. Noite, 1970

xilografia em cores s/ papel

188,5 x 98 x cm gravura: 159,5 x 63 cm

Cromo:

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

1979.29.1 M-34 pasta:

1979.29.2

Beiras Altas, 1975

xilografia em cores s/ papel

195 x 97,5 x cm gravura: 179 x 61 cm

Cromo:

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

1979.29.2 M-34 pasta:

1986.20.1

Como se fossem Palavras (Versão B), 1975

xilografia em cores s/ papel

228 x 88 x cm gravura: 178 x 60 cm

Cromo: S

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

1986.20.1 M-35 pasta:

1986.20.2

"La Mamma", 1985

xilografia em cores s/ papel

153,5 x 102 x cm gravura: 110 x 72 cm

Cromo: S

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

1986.20.2 M-34 pasta: restauro papel

1987.6

Isabel até o Fim, 1965

xilografia s/ papel

132,5 x 100,1 x cm gravura: 99 x 67,5 cm

Cromo: S

Doação artista Prêmio Regulamentar Gravura Nacional VIII Bienal de São Paulo, 1965

RESERVA TÉCNICA:

1987.6 M-20/A pasta:

1996.6

Tropicália, 1994

xilografia em cores s/ papel

203 x 101 x cm gravura: 159 x 85,5 cm

Cromo:

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

1996.6 P-106/B pasta:

1999.7.98

Florestel, 1982

água-forte s/ papel (verniz mole)

59 x 40 x cm gravura: 30 x 22,5 cm

Cromo:

Doação Renina Katz

RESERVA TÉCNICA:

1999.7.98 M-03/D pasta: 1

2000.6.1

Ritual, 1999

xilografia s/ papel

x x cm gravura: x cm

Cromo: S

Doação ECA USP

RESERVA TÉCNICA:

2000.6.1 M- pasta: M-32/E

2001.9

Pente, Tempo..., 1993

xilografia em cores s/ papel

100 x 260 x cm gravura: 100 x 260 cm

Cromo:

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

2001.9 P-110/A pasta:

2005.2.1.1/16

Rosácea, 1984

alúminio, bronze e latão s/ vidro e espelho encaixados em estrutura de metal pintado

79 x 176 x 136 cm gravura: x cm

Cromo:

Doação artista

RESERVA TÉCNICA:

2005.2.1.1/16 E-chão pasta: