UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte

LUIS FERNANDO SPAZIANI

O artista contemporâneo e o *site specific* numa
instituição cultural: Tunga e Regina Silveira no
Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo

São Paulo

2011

LUIS FERNANDO SPAZIANI

**O artista contemporâneo e o *site specific* numa instituição
cultural: Tunga e Regina Silveira no
Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Estética e História da
Arte

Área de concentração: Teoria e Crítica da Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Cristina Freire

São Paulo

2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Spaziani, Luis Fernando

O artista contemporâneo e o *site specific* numa instituição cultural:
Tunga e Regina Silveira no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo /
Luis Fernando Spaziani; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São
Paulo, 2011.

143 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2011.

1. Arte Contemporânea – Brasil. 2. Site Specific. 3. Instalação (Artes
Plásticas). 4. Tunga, 1952-. 5. Silveira, Regina, 1939-. 6. Centro Cultural
Banco do Brasil. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 709.81

Nome: Luis Fernando Spaziani

Título: O artista contemporâneo e o *site specific* numa instituição cultural: Tunga e Regina Silveira no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof^(a) Dr^(a) _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof^(a) Dr^(a) _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof^(a) Dr^(a) _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradeço a todos aqueles que colaboraram para que esta dissertação fosse desenvolvida, particularmente aos meus professores e em especial à minha orientadora, que não pouparam esforços para que este momento especial se tornasse realidade.

“Na hora de odiar, ou de matar, ou de morrer, ou simplesmente de pensar os homens se aglomeram. (...) A opinião unânime está a um milímetro do erro, do equívoco, da iniquidade. (...) Toda unanimidade é burra. Quem pensa com a unanimidade não precisa pensar.”

Nelson Rodrigues

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo analisar artística e historicamente as exposições dos artistas Tunga e Regina Silveira concebidas especialmente para o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo. Buscamos confrontar/comparar duas obras de Tunga e de Regina Silveira analisando-as criticamente a partir de documentos e projetos pertencentes aos arquivos do CCBB, que permitiram uma avaliação dos resultados pretendidos e alcançados pelos artistas. De maneira mais ampla, buscamos contribuir para o debate e a reflexão acerca da produção artística atual nas artes visuais brasileiras, especialmente no caso do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo com as exposições de Tunga e Regina Silveira, de forma a provocar a discussão do papel do artista e da atuação das instituições culturais na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: CCBB São Paulo, instituição cultural, lugar, instalação, *site specific*, Tunga, Regina Silveira.

Abstract

This dissertation aims to examine artistically and historically the exhibitions of artists Tunga and Regina Silveira designed specifically for the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) in São Paulo. We seek to confront/compare two art works of Tunga and Regina Silveira critically analyzing them from project documents and files belonging to the CCBB, which allowed an evaluation of the results intended and achieved by the artists. More broadly, we seek to contribute to the debate and reflection on the current artistic production in the visual arts in Brazil, especially in the case of Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo with the exhibitions of Tunga and Regina Silveira, in order to provoke discussions about the artist's role and the activities of cultural institutions in contemporary society.

Keywords: CCBB São Paulo, cultural institution, place, installation art, site-specific, Tunga, Regina Silveira.

Sumário

Introdução: considerações pertinentes.....	2
I – Breves apontamentos sobre os conceitos de Instalação e de <i>site specific</i>	12
Capítulo 1 - O edifício do CCBB São Paulo: um lugar singular.....	46
1.1 – O CCBB e seu entorno.....	47
1.2 – A implantação do CCBB no Centro Histórico de São Paulo.....	57
Capítulo 2 – As Instalações <i>site specific</i> de Tunga e Regina Silveira no CCBB de São Paulo.....	72
2.1 – A experimentação de Tunga.....	73
2.1.1 – Uma trajetória de ousadia.....	74
2.1.2 – Exposição “Resgate”.....	80
2.1.3 – A poética subversiva de Tunga.....	85
2.1.4 – Um balanço de “Resgate”.....	97
2.2 – A experimentação de Regina Silveira.....	100
2.2.1 – Percursos, caminhos, trilhas, pegadas.....	100
2.2.2 – Exposição “Claraluz”.....	103
2.2.3 – Um banho de luz por Regina Silveira.....	114
2.2.4 – Um balanço de “Claraluz”.....	116
2.3 – Tunga e Regina Silveira – Projeto: aproximações e dissonâncias.....	122
Considerações finais.....	130
Referências.....	137

Introdução: considerações pertinentes

Localizado no Centro Histórico da Capital paulista, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) ¹ conta em seu corpo técnico e administrativo com funcionários do Banco do Brasil ², em sua maioria com formação ou atuação na área cultural ou na de comunicação e *marketing*. Atualmente existem três sedes do Centro Cultural Banco do Brasil em funcionamento nas cidades do Rio de Janeiro ³, Brasília ⁴ e de São Paulo.

Como funcionário do Banco do Brasil desde 1987, desempenhei funções em agência bancária, em central de processamento de dados, bem como atuei na criação e produção de vídeos institucionais. Já no CCBB, fui analista de projetos culturais nas suas diversas áreas artísticas de atuação e desenvolvi o projeto “Centro Cultural Banco do Brasil Itinerante” ⁵. Atualmente, em 2011, coordeno a gerência de programação.

¹ O CCBB São Paulo foi inaugurado em 21 de abril de 2001 com atuação nas áreas de artes cênicas, exposições, mostras de cinema, séries musicais, programa educativo e palestras, debates e cursos, e conta com aproximadamente quatro mil m² de área.

² Sociedade de economia mista e de direito privado, com atuação na área financeira e sede em Brasília (DF). Por meio da Diretoria de *Marketing* e Comunicação (DIMAC), criou o seu primeiro Centro Cultural no Rio de Janeiro, iniciativa continuada com as sedes de Brasília e de São Paulo. Para o ano de 2012 está prevista a inauguração do CCBB Belo Horizonte (MG).

³ O CCBB Rio foi instalado no nº 66 da Rua Primeiro de Março, num prédio de linhas neoclássicas que, no passado, esteve ligado às finanças e aos negócios. Sua pedra fundamental foi lançada em 1880, materializando projeto de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1912), arquiteto da Casa Imperial, fundador da Sociedade Propagadora das Belas-Artes e do Liceu de Artes e Ofícios. Inaugurado como sede da Associação Comercial, em 1906, a sua rotunda abrigava o pregão da Bolsa de Fundos Públicos. Na década de 1920, passou a ser a sede do Banco do Brasil. Esta função tornou o edifício emblemático do mundo financeiro nacional e duraria até 1960, quando cedeu lugar à Agência Centro do Rio de Janeiro e depois à Agência Primeiro de Março, ainda em atividade. No final da década de 1980, resgatando o valor simbólico e arquitetônico do prédio, o Banco do Brasil decidiu pela preservação do edifício ao transformá-lo em um centro cultural. O projeto de adaptação manteve o requinte das colunas, dos ornamentos, escadarias e a cúpula sobre a rotunda. Inaugurado em 1989, conta com dezessete mil m². Fonte: www.bb.com.br/cultura.

⁴ Inaugurado em 12 de outubro de 2000, o CCBB Brasília ocupou um prédio projetado por Oscar Niemeyer. Originalmente utilizado para a área de funcionalismo do Banco do Brasil e para a formação de seus funcionários, a construção possui cerca de dez mil m² de área.

⁵ Iniciativa que tem como objetivo realizar projetos culturais em cidades brasileiras que não possuem uma sede do CCBB, estrategicamente selecionadas pela Diretoria de *Marketing* e Comunicação, dentro de critérios mercadológicos e de interesse negocial e institucional para o Banco do Brasil.

Uma vez que estive à frente da área de exposições desde a inauguração do CCBB de São Paulo, em 2001, permanecendo nesta função até o ano de 2007, interessou-me investigar as questões que nortearam a escolha e a realização de determinados projetos de artes plásticas na instituição.

Agora na condição de pesquisador, ao cursar este mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, pretendo desenvolver uma visão crítica da atuação em cultura do Banco do Brasil por intermédio de seu Centro Cultural em São Paulo, tendo como metodologia de trabalho a análise comparativa de dois casos de exposições realizadas pela instituição, utilizando para isso conceitos e embasamentos teóricos de pensadores e críticos de arte, entrevistas e depoimentos dos artistas envolvidos, bem como materiais gerados pelos projetos dessas exposições.

O fato de fazer parte da equipe de programação do CCBB propiciou um acesso privilegiado a dados e ferramentas que fundamentaram as análises aqui contidas e possibilitaram investigar o pensamento que permeou a criação e a manutenção de uma instituição cultural ligada a um Banco, cuja atividade *a priori* é financeira, além de proporcionar a publicação de material inédito sobre as exposições retratadas neste estudo.

A programação cultural do CCBB é definida anualmente e composta de projetos nas suas áreas de atuação inscritos por meio de edital público, aberto a todos os interessados através da *internet* ⁶, podendo ser complementada também com projetos prospectados pela instituição diretamente junto a produtores, artistas e curadores. As propostas são avaliadas pelas equipes técnicas de programação dos Centros Culturais sob o aspecto da relevância cultural e temática, inovação, capacidade técnica dos envolvidos, adequação física aos espaços pleiteados, além de uma análise do orçamento necessário à viabilização do projeto.

A partir do ano de 2009, o CCBB passou a realizar um seminário voltado para os funcionários de suas três sedes (Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília), com a presença de estudiosos, artistas, jornalistas, formadores de opinião, entre

⁶ Fonte: Portal do Banco do Brasil. Disponível em www.bb.com.br/cultura. Acessado em março de 2008.

outros, intitulado “Painel de Tendências”. O objetivo deste encontro é propiciar uma análise das tendências nas diversas áreas culturais na atualidade, além de reflexão e discussões de cunho mais estratégico sobre a economia da cultura, as políticas culturais no Brasil e no mundo, suas relações com a sustentabilidade e as mudanças no comportamento e consumo cultural da sociedade contemporânea. A partir deste encontro, a Diretoria de *Marketing* do Banco e seus Centros Culturais definiram o que se convencionou chamar de “eixo curatorial”, que serviria como mais um balizador para a escolha dos projetos a serem realizados.

Para o ano de 2012, pelo eixo estabelecido, os projetos deverão estimular a reflexão e a experiência do público e o compromisso com a sustentabilidade e com a inclusão social por meio de projetos que valorizem a memória da cultura brasileira; apresentem temas relevantes da sociedade contemporânea; a experimentação por meio de novas linguagens e suportes; a nova produção cultural brasileira; a transversalidade das artes; o intercâmbio da cultura brasileira com outras culturas; a educação e a democratização da cultura.

Em uma tentativa de tornar o processo de seleção de projetos mais transparente, também a partir de 2009, o CCBB passou a convidar profissionais especializados nas suas diversas áreas de atuação, que avaliaram as propostas pré-selecionadas segundo critérios semelhantes aos utilizados pelos analistas da instituição, conforme apontado, com foco na relevância conceitual e temática. Esta avaliação, que atribuía notas aos projetos, também seria levada em conta quando da configuração final da grade de programação para o ano.

Ao final deste processo, o projeto selecionado segue para negociações orçamentárias, adequação às agendas dos Centros e o cumprimento de contrapartidas de imagem. Se as negociações lograrem êxito, o proponente do projeto receberá o aporte de verba, por meio de patrocínio do Banco do Brasil e do Governo Federal, por meio das leis de incentivo à cultura, a exemplo da Lei Rouanet. Quando o valor destinado para a realização do projeto for insuficiente, o proponente poderá, ainda, captar a verba complementar necessária junto a outras empresas e possíveis apoiadores, através de parcerias.

A partir dessa seleção, negociação e contratação, o projeto passa a compor a programação cultural da instituição. Considerando que o CCBB tem entre suas diretrizes fomentar a criação artística e valorizar a produção cultural e seus agentes, um determinado projeto de exposição, por exemplo, ao ser selecionado, contará com o patrocínio para todas as etapas de pré-produção como a criação e confecção das obras a serem expostas, para a criação de ensaios e textos críticos, além de material gráfico e todas as demais necessidades técnicas e artísticas que envolvem a produção de uma exposição de arte, inclusive a sua divulgação, por meio da contratação de assessoria de imprensa específica para o evento.

Institucionalmente o Centro Cultural Banco do Brasil adotou quatro pilares de atuação: a regularidade, a credibilidade, a acessibilidade e a diversidade.

A regularidade diz respeito à ação continuada com que os projetos são realizados, de terça-feira a domingo, durante todo o ano, enquanto que a credibilidade se refere à forma como os projetos são executados, com a almejada transparência nos processos de seleção e contratação.

A acessibilidade como característica de atuação engloba três formas. Primeiramente, contempla a acessibilidade física, uma vez que o prédio é aberto ao público em geral e adaptado, inclusive, para portadores de deficiências; em segundo, está a acessibilidade intelectual, pois o CCBB possui serviço de visita orientada por educadores, distribuição de material gráfico gratuito com informações sobre os diversos projetos, disponibilização de conteúdos na *internet*, catálogos a preços de custo, entre outros meios de difusão de conhecimento e, por último, a acessibilidade financeira, alcançada por meio da adoção de uma política de preços populares ou, na maioria das vezes, da gratuidade dos eventos. O uso do termo diversidade como característica de atuação foi o modo encontrado pelo CCBB para justificar, de certa forma, o patrocínio a projetos tão diversos entre si que revelam a ineficiência de um “eixo curatorial” mais objetivo e focado e o patrocínio às manifestações artísticas que supostamente interessariam à população de todas as idades, crenças, etnias, sexo e origem ou condição social.

Assim, essa abrangência permeia também a vocação dos projetos que ora são populares, ora são herméticos. Mesmo com um setor de programas educativos ativo, o espaço vivencia em seu cotidiano a ausência da população das classes D e E em sua programação e constantemente sofre críticas até mesmo de sua diretoria de *marketing* que verifica esse fato e insiste na questão da identificação especialmente junto à população de baixa renda e também junto à classe C, o público jovem e ou universitários, vistos como futuros correntistas e investidores em potencial da instituição financeira.

De fato, este discurso institucional está confortavelmente apoiado no patrocínio a um grupo seleto de artistas, estudiosos, curadores e produtores culturais que estão circunscritos num universo privilegiado cultural e socialmente. Além disso, o Centro Cultural conta com a presença maciça em suas instalações de seguranças, bombeiros, porteiros e recepcionistas que, juntamente com a arquitetura luxuosa e sua limpeza irretocável, inibem a entrada e ou a permanência de um público pouco afeito a este universo cultural. O prédio e suas regras de perfeito funcionamento não coadunam com o comportamento e o anseio popular e o espaço acaba inserido em um círculo vicioso, onde o discurso tem pouca relação com a prática.

Nesse contexto estavam inseridas as exposições “Resgate” de Tunga e “Claraluz”, de Regina Silveira, ambas convidadas para compor a grade de exposições de artes plásticas em dois momentos especiais para o CCBB. A primeira, em sua inauguração e a última como parte integrante das comemorações de dois anos da instituição na cidade de São Paulo.

O convite a esses artistas partiu da proposta da instituição de abrigar projetos inovadores e, ainda, da necessidade de amenizar as difíceis condições espaciais das salas de exposição, com áreas recortadas, de dimensões modestas e de pé-direito inadequadamente baixo quando considerados os atuais padrões de museografia. Para otimizar o investimento e o impacto visual das exposições, os artistas também deveriam incorporar aos projetos os corredores e o vão livre central do edifício, de utilização igualmente complexa devido à presença de muitos ornamentos decorativos dourados e do grande e colorido vitral no alto do vão.

Por meio dessas duas experimentações, pretendo analisar e confrontar artística e historicamente as duas diferentes formas de apropriação dos espaços expositivos e as especificidades e paradoxos de cada uma delas, ao considerarmos que ambos os projetos partiram de um mesmo conceito artístico de Instalação *site specific* ⁷. Embora diferentes em sua apropriação, cujo viés simbólico, sociológico e antropológico do lugar, explorado por Tunga, contrasta com a questão espacial, arquitetônica e lógica de Regina Silveira, as exposições utilizaram como suporte o edifício do Centro Cultural Banco do Brasil que já guardava em si relevante carga simbólica, localizado no Centro da capital paulista, local que também é gerador de identidade histórica.

Esses artistas e seus curadores reconheceram na arquitetura eclética do começo do século XX presente no edifício, bem como em sua localização na região central da cidade, uma possibilidade de investigação do lugar, como bem define o antropólogo francês Marc Augé. Em oposição ao conceito de não-lugar, um espaço sem referências, sem passado e incapaz de gerar identidade, a exemplo de aeroportos e auto-estradas, surge o lugar antropológico, criador de identidade, relacional e histórico, fomentador de relações interpessoais que envolvem um tempo e um espaço definido e “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”.⁸

O Banco do Brasil, ao transformar uma antiga agência bancária em um centro cultural, gera um espaço circunscrito em uma atmosfera que o coloca em posição de “lugar” na sociedade atual, agregando um sentido simbólico ao edifício e à imagem de banco que investe em cultura. Como cita Augé, “a hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de *não-lugares*, isto é, de espaços que não são em si espaços antropológicos, e que, contrariamente à

⁷ O termo *site specific* (em língua inglesa) ou lugar específico (em tradução literal para o português) é utilizado para designar uma modalidade de instalação de obra artística concebida especialmente para um determinado local. Esta definição será amplamente abordada no próximo tópico desta introdução.

⁸ AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Edit. Papirus, 1994, p. 51.

modernidade *baudelairiana* não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a lugares de memória, ocupam aí um lugar circunscrito e específico”.⁹

As características arquitetônicas peculiares do espaço do CCBB, bem como sua localização, preocupavam Regina Silveira tanto quanto a garantia dos recursos financeiros necessários à viabilização de seu projeto, ao afirmar que ao longo de seu percurso profissional já havia feito “muitíssimas obras que demandavam tanto quanto as de ‘Claraluz’, em espaços institucionais com equipamentos inadequados e sem verba”. Declara ainda, que nestes casos “a realização precisa se cercar de estratégias e levar a cabo um projeto. É quase uma missão. Penso que em ambos os casos, também conta a questão da afinidade de propósitos, a provocação do lugar e mais do que nada a paixão por uma ideia.”¹⁰

Em um seminário realizado logo após a abertura da exposição, Tunga afirmou que “o que preocupa no trabalho do Centro Cultural Banco do Brasil é a anamorfose da presença das coisas.” O artista se referia à presença dos elementos da arquitetura eclética do prédio e a maneira como os ornamentos, móveis de época, marcenaria escura e metais dourados influenciaram a concepção do projeto. Assim, Tunga pareceu ter aglutinado tais elementos que ficaram incorporados à sua Instalação. Estes elementos interferiram de tal maneira, que o artista afirmou que as “formas presentes no filme e nas transparências dos vidros (apresentados em uma das salas da exposição) – que se casam e tentam se organizar como um quebra-cabeça impossível – estão presentes nas grandes formas barrocamente monstruosas. A luz de um sobre o outro cria a totalidade que é o barroco. Muito mais coisa e muito menos tempo.”¹¹

Com estas propostas de Instalação, o CCBB transferiu para estes artistas e seus produtores e curadores a responsabilidade de pensar sobre o lugar e

⁹ AUGÉ, op.cit., p. 73.

¹⁰ Entrevista concedida por Regina Silveira ao autor, por ocasião desta dissertação de mestrado, em e-mail de 27 de dezembro de 2008.

¹¹ Seminário realizado no CCBB São Paulo, em maio de 2001.

adequar os espaços para abrigarem uma exposição de arte contemporânea. Miwon Kwon, em seu artigo “Um lugar após o outro: anotações sobre *Site specificity*” já alertava para tais demandas institucionais ao afirmar que “tipicamente, um artista (não mais afixado ao ateliê como um fazedor de objetos, trabalhando principalmente sob encomenda) é convidado por uma instituição de arte para executar um trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar a instituição com tal proposta). Subsequentemente, o artista entra em um acordo contratual com a instituição referente à encomenda. A seguir, o artista faz inúmeras visitas ou longas estadias no *site*; pesquisa as particularidades da instituição e/ou a cidade dentro da qual ela está localizada [sua história, constituição do público de arte, o espaço de exposição]; e muitos encontros com curadores, educadores, e *staff* administrativo, que podem terminar ‘colaborando’ com o artista para produzir o trabalho. O projeto será provavelmente demorado e no final terá envolvido o *site* de múltiplas formas, e a documentação do projeto terá uma outra vida dentro do sistema de publicação do circuito artístico, que por sua vez irá alertar uma outra instituição para a próxima encomenda.”¹²

Em um contexto cultural como o da cidade de São Paulo, com centenas de espaços dedicados às artes plásticas, mas muitos deles com poucos recursos, aquele seria o momento ideal para as exposições *site specific* de nossos artistas. “Na medida em que as cidades tornam-se cada vez mais equivalentes e as identidades urbanas cada vez mais ‘finas’, torna-se necessário empregar as agências de publicidade e o *marketing* para manufaturar tais distinções. É uma questão de distinção num mundo além da diferença”¹³, afirmaria Kevin Robins.

Além de gerar reconhecimento e ganho de imagem positiva ao CCBB e ao Banco do Brasil, a aceitação do desafio para criar o *site specific*, proporcionou aos artistas a possibilidade de investigar, pesquisar e criar livremente um projeto de

¹² KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Trad. Port. Jorge M. Barreto. **Revista October 80**, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1997, p. 177.

¹³ ROBINS, Kevin. **Prisoners of the City: Whatever Could a Postmodern City Be?** Erica Carter, James Donald e Judith Squires (ed.). Space and Place: Theories of Identity and Location. London: Lawrence and Wishart, 1993, p. 306.

exposição, conforme pode ser verificado no histórico dos projetos, com intervenções conceituais praticamente nulas por parte da equipe técnica do CCBB. No entanto, por menores ou mais sutis que elas sejam, estas intervenções sempre operam nas instituições, por vezes pela comunicação externa na mídia e a forma como o patrocinador se apresenta ou pelo enxoval de material gráfico produzido, a exemplo de cartazes, convites, folhetos e catálogos, com as devidas aplicações de logomarca e a assinatura em textos institucionais, ou ainda, pela “expectativa institucional” envolvida, o que acaba por influenciar toda a produção do projeto, inclusive, conscientemente ou não, o próprio artista. Novamente segundo Miwon Kwon, “de um modo geral, o artista era um fazedor de objetos estéticos; hoje, ele/ela é um facilitador, educador, coordenador e burocrata. Além disto, na medida em que os artistas adotaram funções administrativas em instituições de arte (curatoriais, educacionais, arquivísticas) como parte integrante de seu processo criativo, administradores de instituições culturais (curadores, educadores, diretores de programas públicos), que geralmente pegam a deixa dos artistas, hoje operam como figuras autorais”.¹⁴

Por esta lógica, todas as iniciativas dos curadores e produtores eram respaldadas pela “confiança institucional” de que estes artistas, amplamente capacitados e cientes da importância do patrocínio cultural, fariam um bom projeto. Esta confiança se reflete no resultado positivo alcançado por este tipo de patrocínio, tanto para o artista que tem seu processo de trabalho valorizado, quanto para o público que tem à sua disposição mais um local destinado às manifestações artísticas, e ainda, para a instituição cultural, que desfruta do prestígio outorgado por artistas, curadores, críticos, pela imprensa e pelo meio cultural em geral, que o reconhece.

A título de ilustração, a exposição “Claraluz” foi eleita pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como a melhor exposição nacional de artes visuais no ano de 2003. Votaram: Ana Weiss, Antonio Santoro Jr, Dalva de Abrantes, Enock Sacramento, Ivo Zanini, Jorge Anthonio, Luiz Ernesto Kawall, José Henrique Fabre Rolin, Maria Hirszman e Radhá Abramo. Ativa desde o ano

¹⁴ KWON, op. cit, p. 178.

de 1972, a premiação abrange ainda, as categorias cinema, literatura, música popular e erudita, televisão, dança, teatro e rádio.

I – BREVES APONTAMENTOS SOBRE OS CONCEITOS DE INSTALAÇÃO E DE SITE SPECIFIC

O termo Instalação, comumente associado nos dias de hoje às propostas artísticas não convencionais realizadas dentro e fora de espaços culturais, é bastante amplo e de complexa definição uma vez que se refere a ações híbridas, que envolvem artes plásticas, *performance*, vídeo, arquitetura, moda, gastronomia, e transcendem as fronteiras entre estas e muitas outras disciplinas. Assim, a arte não se limitaria a um único objeto, mas às relações entre um grande número de elementos, matérias do conhecimento e a interação entre o espectador, as coisas e os seus contextos, num ambiente construído em espaços de galerias, museus, centros culturais, entre outros.

As Instalações realizadas em espaços que não são habitualmente destinados às artes visuais procuram cada vez mais estarem inseridas na sociedade gerando uma espécie de fusão entre arte e vida, expandindo os limites das galerias e museus e tomando espaços públicos e o cotidiano das pessoas.¹⁵

Em *Installation Art*¹⁶ seus autores estabeleceram quatro categorias nas quais as Instalações podem ser agrupadas: lugar, mídia, museu e arquitetura. Lugar se refere às Instalações realizadas num espaço tradicional de arte ou não; mídia trata das Instalações que utilizam linguagens híbridas envolvendo novas tecnologias e realidades virtuais; museu é o espaço institucional que abriga as Instalações e as organiza segundo critérios próprios e/ou dos artistas. E finalmente, aparece a arquitetura como o elemento norteador para artistas que a usam como referência e/ou simplesmente como local para a realização de suas

¹⁵ Como exemplo é possível citar a inclusão do *chef* de cozinha catalão Ferran Adrià como um dos “artistas” participantes da 12ª Edição da Documenta de Kassel, na Alemanha, realizada de 16 de junho a 23 de setembro de 2007. Escolhido pelo curador Roger Buegel, Adrià foi o primeiro da sua profissão a ser convidado para expor na Documenta de Kassel, a mais importante mostra de arte contemporânea do mundo, realizada a cada cinco anos. E o local da exposição era o próprio Restaurante *El Bulli*, no litoral espanhol, a quilômetros de distância da sede da mostra principal, na cidade de Kassel.

¹⁶ OLIVEIRA, Nicolas de. OXLEY, Nicola. PETRY, Michael. **Installation Art**. Textos de Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

Instalações. No entanto, os autores pontuam que muitos artistas criam obras que transitam entre estas mesmas categorias, incorporando duas ou mais delas.

O conceito de Instalação remonta a um passado recente, mais precisamente com as experimentações do gênero que surgiram nos anos 1960, tanto no Brasil quanto no exterior. Contudo, as origens desta expressão artística são bem mais remotas e, naturalmente, esta dissertação terá de discorrer, ainda que brevemente, sobre alguns dos movimentos artísticos mais relevantes do século XX, que antecederam e conviveram com as manifestações culturais que vão desencadear no conceito de Instalação como conhecemos atualmente, relevantes para a compreensão das investidas de Tunga e de Regina Silveira no CCBB de São Paulo.

No ano de 1909 o escritor, poeta e jornalista egípcio-italiano Filippo Tommaso Marinetti, que também foi um ativista político e adepto do fascismo, publicou o Manifesto Futurista, no jornal “*Le Figaro*”, de Paris ¹⁷, no qual defendia a necessidade de criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da modernidade da sociedade industrial. Este foi o único movimento italiano de vanguarda e o mais radical de todos ao pregar a antitradição, celebrando a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo e a guerra. Fizeram parte do movimento Umberto Boccioni, Luigi Russolo e Carlo Carrà, autores do Manifesto dos Pintores Futuristas (1910), no mesmo ano em que Boccioni redigiria o Manifesto Técnico da Pintura Futurista.

O movimento futurista pregava uma arte a ser libertada do suporte tradicional da pintura (ainda que a tela continuasse a ser utilizada), e propagava a ideia da dinâmica, da deformação e da materialização das mudanças que as ações geram nos objetos e espaços representados. Assim, não cabia mais uma arte tradicional mas valorizava-se a busca da beleza nos objetos do cotidiano do mundo moderno. No Manifesto publicado em 1909, seu autor citava que “um carro

¹⁷ Publicado originalmente no *Le Figaro*, Paris, 20 de fevereiro de 1909. Primeira tradução inglesa feita sob a supervisão de Marinetti, de *Poesia*, abril-junho de 1909. Reeditado no catálogo para a exposição na Sackville Gallery, Londres, março de 1912. As citações a seguir foram retiradas da tradução brasileira feita por Antonio de Pádua Danesi, a partir do texto italiano de *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, em *I Manifesti del Futurismo*, Florença, Lacerba, 1914, constantes do livro *Teorias da Arte Moderna*, de H.B. Chipp.

de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo...um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*" ¹⁸, instituindo, portanto, a beleza da velocidade, do maquinário e do bem fabricado em detrimento da beleza clássica.

Ao propor uma nova estética, que desprezava os contornos aparentes dos motivos representados em pinturas e esculturas, os futuristas propunham uma arte que ganharia as ruas, desprezando a arte tradicional e as instituições, afirmando que os museus seriam como cemitérios e "idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros de pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes!" ¹⁹

Neste sentido, o Movimento Futurista antecipava a pesquisa do espaço tridimensional ao expressar o movimento real, a velocidade descrita pelas figuras em movimento pelo espaço físico. O artista, uma vez libertado da representação realista de uma locomotiva, por exemplo, buscava representar a significação do conceito de locomotiva. E este conceito estava ligado à ideia de que a imagem estaria desprendida de representação, que não daria mais conta de registrar o mundo real e seus movimentos contínuos.

Tratava-se, pois, de uma das primeiras manifestações que rompia com os limites impostos pela bidimensionalidade e pelo suporte tradicional, sendo, portanto, de extrema importância para os rumos que a arte tomaria, especialmente no tocante ao conceito de Instalação *site specific*, que nos interessa neste estudo, e que mais tarde seria entendida como escultura ampliada no espaço, como o rompimento com o espaço museológico convencional ou como possibilidade de exploração das características físicas espaciais, temporárias e em constante mutação do local onde inserida a obra de arte.

¹⁸ CHIPP, Herschel Browning, com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor. **Teorias da Arte Moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999, p. 290.

¹⁹ Idem, Ibidem, p. 291-292.

Inspirado na revolução industrial e na era das máquinas e da velocidade, o italiano Luigi Russolo, que além de pintor foi compositor, criou por volta de 1914 suas primeiras experimentações nas cidades de Londres e Milão. O autor do “Manifesto dos Ruídos” sentia a necessidade de inventar novos instrumentos musicais que dessem resposta aos anseios dos compositores, visto que, segundo ele, a revolução industrial teria dado ao homem a capacidade de apreciar sons mais complexos.

Os futuristas viam com entusiasmo as ações de Russolo, que combinavam ruídos como os dos carros, das máquinas, das multidões e dos motores trabalhando. Seus instrumentos, chamados de *intonarumori* teriam a qualidade de transpor os ruídos do cotidiano para a música.

Fig 1 - Russolo e seus “instrumentos musicais”. Fonte: Blog Laboratório de Criação Dança e Novas Mídias – Universidade Federal da Bahia. Acessado em maio de 2009.

Russolo pode ser considerado um precursor das *performances* associadas à música e às artes visuais. Este termo, original da língua inglesa, é uma forma de expressão artística que além de trabalhar com conceitos de artes visuais mescla disciplinas como o teatro, a música e a poesia, entre outras.

Em contraposição ao Futurismo, em 1918 o poeta Tristan Tzara publicou o Manifesto Dadaísta, um movimento literário com a finalidade de expressar suas decepções em relação à incapacidade das ciências, religião e filosofia, que se revelaram pouco eficazes em evitar a destruição da Europa durante a Primeira

Guerra Mundial. Sendo a negação total da cultura, o Dadaísmo defendia o absurdo, a incoerência, a desordem e o caos. Com a deflagração da primeira Grande Guerra e em decorrência das incertezas políticas geradas por ela, criou-se um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura europeia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo.

Neste contexto, nas décadas de 1920 e 1930, surgiu a obra do artista alemão Kurt Schwitters. Comumente associado ao movimento Dadaísta, o artista pode ser considerado um precursor da Instalação como linguagem artística, ainda que não conceituada como tal à época. Em suas obras, o artista costumava incorporar colagens, *assemblages*, esculturas e o uso de materiais nada convencionais a exemplo de bilhetes, recortes de jornal, pedras, pedaços de madeira e conchas, revelando um processo de criação muito inovador para aquele momento. Schwitters também mantinha interesse pelo rigor do construtivismo russo, além da experimentação proposta pelo dadaísmo. No entanto, devido ao caráter de sua produção de vanguarda, e que aglutinava essas referências, sendo mais ligada ao caráter estético e espiritual, o artista não se restringiu aos preceitos dadaístas, especialmente com relação ao pessimismo e o viés político, e construiu um caminho único, diferenciando-se de seus contemporâneos.

Dentre suas criações estava “*Die Kathedrale des Erotischen Elends*” ou “Catedral da Miséria Erótica”, chamada posteriormente de “*Merzbau*” ou “Casa Merz”. Sobre a origem do nome da obra, que não tem relação com nenhuma língua conhecida, especula-se que a palavra “*merz*” foi extraída de um fragmento de jornal com a palavra “*kommerz*”, que significa ironia, em alemão. Acredita-se que se tratava de uma propaganda do Banco de Comércio (*Kommerzbank*), apropriada pelo artista por acaso. Mas qualquer afirmação sobre a origem do nome é questionável tendo em vista que o próprio artista não revelou a origem do termo “*merz*”, embora tenha justificado seu uso ao dizer que sentiu “necessidade de encontrar um nome genérico para essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, futurismo, cubismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros,

considerados como uma espécie, quadros *MERZ* (...). Mais tarde estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo *Merz*.”²⁰

A Instalação, iniciada em 1923, transformou primeiramente um canto do estúdio do artista, que ficou com suas paredes totalmente cobertas por esculturas, colagens e objetos diversos unidos por fios de arame, cordas e gesso. Num segundo momento, o artista foi ampliando estas intervenções pelo estúdio e elas foram literalmente descendo as escadas, tomando todos os oito cômodos da casa de Schwitters. Além disso, o artista foi incorporando aleatoriamente objetos encontrados nas ruas, madeiras e diversos presentes de amigos e obras desprezadas por outros artistas, seguramente criando a primeira Instalação *site specific* ou escultura expandida de que temos notícia. Na verdade, Schwitters construiu um universo para seu próprio usufruto, numa negação explícita de que a obra de arte estivesse dissociada da vida, criando assim, uma espécie de obra autobiográfica. Embora tenha suas origens no Dadaísmo e na casualidade, o artista criou uma obra baseada no racionalismo. Em 1936, Schwitters foi considerado “degenerado” e sua obra foi destruída pelos nazistas em 1943, durante a 2ª Guerra Mundial, no processo de ascensão de Adolf Hitler ao poder.

Fig. 2 - Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, Alemanha, 1923-1943.

²⁰ CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaios**. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 36.

De fato, este artista antecipou o conceito de Instalação e de *site specific*, que mais tarde seria objeto de estudo e de trabalho de artistas contemporâneos como Tony Gragg e Robert Rauschenberg, sendo que este último, nos anos 1960 também utilizaria elementos e materiais ordinários, como latarias de carro, placas de sinalização, eletrodomésticos etc, que retirados de seu uso e ambiente originais conquistavam novas significações ao serem incorporados às suas pinturas, também chamadas pelo próprio artista de *combine paintings*.

Esta incorporação de elementos banais e do cotidiano, embasada em um discurso racional, também esteve presente nas Instalações de arte de Tunga para o CCBB de São Paulo, especialmente na utilização de cobertores de lã semelhantes aos utilizados por moradores de rua e pratinhos e talheres ordinários de alumínio, entre outros objetos, além da incorporação da estética de caos urbano presente no Centro da metrópole paulistana, naquele ano de 2001.

Ainda na década de 30 do século XX mereceu destaque um projeto do pintor Piet Mondrian, que em 1926, criou o Salão de Madame B, em Dresden, executado apenas em 1970, após sua morte. Nesta montagem, o artista revestiu um ambiente inteiro utilizando cores primárias, características de suas pinturas, explorando a relação da obra com o espaço e inserindo o espectador no interior do trabalho, o que passaria a ser recorrente em algumas futuras Instalações de arte.

Fig. 3 – Piet Mondrian, Salão de Madame B, Dresden, Alemanha, 1926.

Esta preocupação em criar um projeto estético, mas com profundas ligações matemáticas e racionais vistas na montagem de Mondrian, vai encontrar ressonância em diversas investidas contemporâneas, bem como nas questões construtivas e racionalmente elaboradas presentes nas obras que Regina Silveira instalou no CCBB São Paulo, embasadas em cálculos e medições precisas.

Iniciada com Russolo e suas experimentações, ficava cada vez mais comum o uso da *performance* como expressão artística, especialmente pelo francês Yves Klein. Ainda no final dos anos 1950, o artista era considerado figura chave na arte europeia do período, após a Segunda Guerra, quando diversos críticos o classificavam como Neodadaísta ou ainda Neorealista, embora tenha representado o espírito contemporâneo como poucos artistas naquele momento.

Paralelamente às suas conhecidas pinturas monocromáticas, Klein utilizou modelos nuas cobertas com tinta azul, que se movimentavam sobre as telas, imprimindo imagens geradas pelos seus corpos. Este tipo de trabalho, inicialmente chamado de “Pincéis Vivos”, foi denominado posteriormente, pelo próprio artista, de “Antropometria”. Algumas vezes, a própria criação dessas pinturas se transformava em um tipo de *performance*, como em um evento em 1960, quando uma plateia vestida a rigor assistia às modelos realizando as impressões nas telas, enquanto um grupo de músicos executava “A Sinfonia Monotônica” de Klein, de 1949, que consistia de uma única nota.

O próprio artista também cultivou uma personalidade assumidamente performática ao criar obras com métodos bem alternativos, como as produzidas a partir de telas atadas no teto de seu carro dirigido sob a chuva ou as telas que adquiriam novas formas provocadas por sua queima com jatos de fogo. Yves Klein também ficou conhecido por oferecer e coordenar a venda de espaços vazios na cidade em troca de ouro, numa espécie de Instalação conceitual urbana. Ele desejava que os compradores experimentassem “o vazio” vendendo-lhes espaços vazios. De seu ponto de vista, esta experiência somente poderia ser paga com o mais nobre material: o ouro. Para restabelecer a “ordem natural” que ele desequilibrou pela venda dos espaços vazios (que agora não eram mais “vazios”),

Klein jogou o ouro que recebeu no Rio Sena, em Paris, num ato claramente performático.

As *performances* também foram a expressão artística do grupo Fluxus, na década de 1960 e também do alemão Joseph Beuys, artista controverso que iniciou sua carreira como escultor, utilizando materiais insólitos, como gordura, feltro, elementos naturais e materiais industriais.

Autor de frases como "todo homem é um artista" (que também foi tema para uma *performance* registrada em vídeo em que o artista cozinhava para sua família), Beuys discutia questões como a desmistificação do artista e da arte/não-arte, o que o tornou o mais importante criador alemão após a Segunda Guerra Mundial. O artista também realizou instigantes *performances* a exemplo de "Como Explicar Imagens para uma Lebre Morta", realizada em 1965. Neste evento, Beuys estava sentado, com a cabeça coberta de mel e folhas de ouro (elemento também presente como vimos em Klein), e durante três horas "explicava" a uma lebre morta, em seu colo, seus desenhos expostos na galeria. Com esta ação o artista chamava atenção para a incompreensão no universo da arte e talvez mais que isso, mostrava o quão inútil seria tentar interpretar ou explicar o sentido de obras de arte, que deveriam comunicar-se simplesmente pelo caráter estético, sem rotulações ou bulas.

Sobre Joseph Beuys escreveu Gillo Dorfles, refletindo que "a própria personalidade física do artista faz parte da obra (ou da encenação). Beuys serve-se habilmente do corpo com ações públicas onde os seus gestos, as suas inclinações, a sua participação com comportamentos diversos ajudam à compreensão do espectador. Nos últimos tempos, porém, o aspecto mais singular da sua atividade consistiu numa deliberada missão 'deprédica'. Beuys procede como um sacerdote laico que, com as suas palavras, visa convencer o auditório de alguns princípios ético-estéticos e político-espirituais".²¹

Na Instalação "Resgate", além de utilizar materiais tão diversos e ambíguos para a composição de suas Instalações, Tunga comandou um grupo de atores e

²¹ DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 1992, p. 160.

modelos, que juntos evocavam um cântico repetido durante todo o dia da abertura da exposição. Na *performance* o artista contou com a participação de quatro mulheres, que nuas, utilizavam seus corpos para a aplicação de grossas camadas de uma pasta vermelha, proveniente de grandes barras industriais de batom, nos objetos que compunham a Instalação no saguão do CCBB de São Paulo. Com esta proposta Tunga pretendia mostrar que a arte não se limitava ao plano dos objetos, painéis e Instalações, mas movimentava-se e tomava corpo, numa fusão entre vida e arte. Esta ação voltou a se repetir após a abertura da exposição quando uma nova *performance* de Tunga foi realizada no espaço cultural, e desta vez envolvia aranhas e pequenos sapos, que eram colocados sobre os corpos de modelos nuas deitadas sobre os grandes sinos de ferro. A partir delas, os animais saiam em meio às esculturas e cobertores da Instalação e a ação era registrada em vídeo e em fotografia. Estes animais já haviam sido explorados pelo artista em outros momentos, uma vez que Tunga se interessava não somente pela disparidade dos elementos que compunham seus trabalhos, mas também pelos antagonismos presentes nos seres vivos, que causariam repulsa e atração. Em sua carreira, por diversas vezes, Tunga explorou as *performances* como elemento adicional para a criação de suas Instalações, objeto de análise em capítulo próximo.

Figs. 4 e 5 - Exposição “Resgate” de Tunga, CCBB SP, 2001. Fotografia Silvestre Campe.

Diante das transformações sociais e de questionamentos na criação artística, as atenções de todo o mundo voltaram-se para os Estados Unidos, onde o francês Marcel Duchamp colocava uma questão: “Pode alguém fazer obras que não sejam de ‘arte’?”.²² O artista, que até então era pintor, mudou radicalmente sua maneira de ver o mundo e assumiu uma postura contestadora em relação às ideias tradicionais e do que é tido como obra de arte ou não, tornando-o reconhecidamente o artista mais influente do século XX e também do século XXI. Uma de suas criações, a escultura “Roda de Bicicleta” era composta basicamente de uma roda atada a um banco de madeira e ficou conhecida como seu primeiro *ready made*, assim chamados os seus objetos que eram retirados de seu contexto original e elevados ao patamar de obra de arte quando introduzidos dentro de um museu ou local de exposição.

Além dos *ready mades*, Duchamp inovou, ainda, ao criar duas obras que antecipavam a noção de ocupação do espaço de exposição de maneira singular e comprometida com o conceito atual de Instalação, objeto deste estudo.

A primeira delas foi realizada em 1938, para o Salão Internacional do Surrealismo, em Paris. Para esta exposição o artista criou a obra “1.200 Sacos de

²² Frase de Marcel Duchamp, em 1913, e reproduzida em folder por ocasião da exposição “Marcel Duchamp: Uma obra que não é uma obra ‘de arte’” em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 de julho a 21 de setembro de 2008. São Paulo: Copypress, 2008. Folder.

Carvão”. Nesta intervenção foram utilizados (supostamente) um mil e duzentos sacos que continham (supostamente) carvão em seu interior, instalados em todo o teto do espaço onde acontecia a mostra. No chão havia um tonel cilíndrico em cujo interior brilhava uma lâmpada simulando a queima do carvão (pois os bombeiros à época impediram que houvesse fogo de verdade no equipamento).

Fig. 6 – Marcel Duchamp, “1.200 Sacos de Carvão”, Instalação, Exposição Internacional do Surrealismo, 1938, Nova York.

Com esta obra, o artista chamava a atenção para o teto do espaço cultural, até então ignorado pelos artistas modernos e pelo público, e colocava a fonte de luz/calor no chão, como uma luminária, causando uma inversão da noção de teto e piso na galeria de arte. Como observa Brian O’Doherty em seu livro “No Interior do Cubo Branco”, “ninguém olha para o teto; não é um lugar que se escolha – na verdade nem era (até então) um lugar”.²³

Tunga e Regina Silveira, ao criarem suas Instalações *site specific* para o Centro Cultural Banco do Brasil, vislumbraram no vão central do edifício uma

²³ O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A Ideologia do Espaço de Arte. Introdução Thomas McEvelley, Trad. Port. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 2002, p. 73.

possibilidade de exploração espacial peculiar. Regina Silveira utilizou a claraboia em forma de vitral, no alto ou teto do vão central, como matéria prima de sua principal obra na exposição, refletindo pelas paredes do prédio os fragmentos do vitral. E isso foi possível graças a um sofisticado projetor instalado no meio do saguão do prédio. Não havia, de forma alguma, a intenção de “esconder” o maquinário, mas sim revelar de maneira franca a origem da projeção. A luz partia do chão e assim como em “1.200 Sacos de Carvão”, observava-se a inversão de teto como origem da luz. A claraboia estava tampada, sem penetração da luz natural, alterando a sua função original de iluminar o prédio. Com esta inversão de funcionalidade, Regina chamava a atenção do espectador para o teto do CCBB, e a claraboia que poderia interferir negativamente na Instalação, que necessitava de ambiente escuro, passava a ser percebida e incorporada ao trabalho da artista.

Fig. 7 – “Claraluz”, obra central de exposição homônima de Regina Silveira para o CCBB SP, 2003.
Fotografia João Musa

Em seus trabalhos de Instalação, bem como nas gravuras, desenhos e objetos, comumente é possível observar como a obra de Duchamp dialoga

diretamente com as questões que interessam e que norteiam o trabalho de Regina Silveira. Como observa Angélica de Moraes em seu artigo para a coletânea “*Por que Duchamp?*”, “a óptica de precisão de Marcel Duchamp é o principal (mas não único) ponto de contato da obra de Regina Silveira – cheia de armadilhas visuais vertiginosas – com a do grande arquiteto do olhar contemporâneo. ‘Ao verificar a parte da obra de Duchamp que Jean Claire denomina de *optisserie*, pude descobrir o que ele propunha: uma perspectiva inventada, como a dos desenhos preparatórios de O Grande Vidro’, frisa Regina”.²⁴

Moraes ainda pontuou que a influência de Duchamp na obra de Regina Silveira ocorreria por via indireta, considerando a presença do artista no cenário cultural americano, na *pop art*, e depois na arte conceitual. Vai ser o viés do “humor duchampiano e a apropriação de elementos não artísticos para compor um discurso plástico permeado de metáforas”, um dos pontos de maior contato entre os dois artistas. Desde obras da década de 1970 e até os dias atuais, Regina faz do diálogo com Duchamp uma fonte de pesquisa. A artista se apropria dos *ready mades* e, por meio de um foco de luz imaginário, produz sombras artificiais e distorções planejadas desses objetos. Além disso, “Regina atualiza e adensa conteúdos metafóricos. O principal deles é a sombra como índice de ausência”.²⁵ Essa referência vai aparecer claramente em diversas obras e Instalações de Regina Silveira, muitas vezes nominalmente, como na obra “*In Absentia* (M.D.)”, estampada mais à frente, em capítulo que trata da obra da artista.

Tunga é um criador que descende dos pensamentos Dadaístas e Surrealistas e, desta forma, acaba sendo influenciado pelo artista francês assim como aconteceu com Regina Silveira. O artista utilizou grandes balões de gás em forma de sinos e caldeirões, que subiam em direção à claraboia, passando furtivamente por entre pesados objetos de ferro e aço que compunham a sua exposição, bem como por tranças de tecido que pendiam dos gradis, instalados no

²⁴ INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. R.S: Óptica de Precisão, de Angélica de Moraes. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 116.

²⁵ Idem, Ibidem, p. 123.

vão do CCBB São Paulo. Essa ideia de transmutação de objetos por vezes banais como fios de cabelo, urina e recipientes de vidro, em objetos de arte e que não estejam vitimados à forma, vai ser comum em sua produção. Assim, a intenção do artista parece estar ligada à possibilidade de criar no público um sentimento perturbador e que tende a questionar o contexto, a validade das ideias e a compreensão de que um fio de cabelo ou uma trança de tecido não estão incorporados a um ambiente aleatoriamente, mas como elementos de uma realidade que transcende a simples representação.

Fig. 8 - Exposição “Resgate” de Tunga, CCBB SP, 2001. Fotografia Silvestre Campe.

Ainda em meio aos cobertores e tranças, entre as pesadas estruturas e objetos, havia uma profusão de caldeirões que continham sopas estranhas, avermelhadas e alaranjadas, que por meio de aquecedores elétricos emanavam aromas e uma fumaça branca que também subia em direção ao vitral. Espalhados em meio à Instalação lembravam um laboratório alquímico. Alquimia, aliás, é uma palavra que sempre fascinou o artista, que quando criança ouvia histórias de místicos e santos contadas por seu pai, Gerardo Mello Mourão. Interessado pelos mitos greco-romanos de transformação da matéria Tunga repetiu no CCBB a transformação da realidade das ruas do Centro da cidade em arte, criando esculturas dinâmicas.

Em 1942 Duchamp criou sua segunda obra que dialogava com o conceito de Instalação como ainda hoje encontra ressonância, intitulada “Milha de Fio”,

para a exposição “Primeiros Documentos do Surrealismo”, na Mansão Reid, em Nova York. Essa nova intervenção consistia na colocação de 1.610 metros de barbante esticados entre as obras e painéis da exposição, por todo o ambiente. Segundo cita Brian O’Doherty ²⁶, Duchamp não compareceu ao evento. Tomkins, no entanto, relata que o artista, apesar de não estar presente, combinou “em segredo com o filho de onze anos de Sidney Janis, Carroll, para ir à mansão Reid na noite de abertura com um bando de amigos. Quando os convidados, em seus trajes de noite chegaram para a exposição beneficente, encontraram os lugares já ocupados por uma dúzia de meninos e meninas em uniformes esportivos, chutando bola, pulando corda, correndo um atrás do outro, passando em volta de barbantes ou entre eles. Se alguém reclamasse, as crianças foram instruídas para dizer que ‘o Sr. Duchamp disse que a gente podia brincar aqui’ ” ²⁷

Fig. 9 – Marcel Duchamp, “Milha de Fio”, Instalação, Primeiros Documentos do Surrealismo, 1942, Nova York. Fotografia de John D. Schiff

É curioso notar que, em ambos os casos, as Instalações de Duchamp interferiam diretamente nas outras obras, não havendo, no entanto, qualquer

²⁶ O’DOHERTY, op. cit., p. 79.

²⁷ TOMKINS, Calvin. **Duchamp, Uma Biografia**. São Paulo: Edit. Cosac & Naify, 2004, p.369-370.

registro ou relato de incômodo e reclamação por parte dos demais artistas participantes dessas exposições.

A partir do movimento Dadaísta, Surrealista, das obras de Duchamp e de Schwitters, cada vez mais são criadas obras de arte tridimensionais executadas com o uso de diferentes materiais, como detritos e produtos industriais, sucata e material reciclado retirado de seu contexto original, em verdadeiras ambientações. Naquele momento, surgiram as primeiras conceituações do termo Instalação, que na mesma linha, expunham objetos tidos como “não-artísticos” e que muitas vezes refletiam um contexto com preocupações de ordem social, política, estética, etc.

Uma vez criados esses ambientes artísticos, abriu-se o caminho para as experimentações cênicas destes espaços, chamadas *happenings* ou acontecimentos. O termo, conceituado pelo americano Allan Kaprow, no final dos anos 1950, designava um acontecimento que se desenvolvia perante o público, centrando a sua atenção no comportamento humano e no meio circundante. Era quase uma ligação entre as artes plásticas e o teatro, mas que não privilegiava nenhum dos meios expressivos tradicionais, como a palavra, a música ou a cor. Outro termo comumente verificado neste período é a *Body Art* ou Arte do Corpo, que se caracterizava pela utilização do corpo, do próprio artista ou de outros, como forma de expressão artística, transgressão ou manifestação. Também neste panorama, o Novo Dadaísmo Europeu pretendia retomar de forma atualizada o espírito dadaísta de Marcel Duchamp, Man Ray e de Kurt Schwitters, através da fotomontagem e da colagem de materiais.

Nos 1960 surgiram as primeiras manifestações da arte conceitual, a partir dos *happenings*, também com grande influência dos *ready mades* de Marcel Duchamp. Na arte conceitual, uma vez que a criação artística não estaria mais ligada aos aspectos formais e sim ao pensamento, tendo mais importância a formulação mental que o produto artístico, o artista ficou livre para pensar o espaço e questionar a sua utilização. Os objetos dispostos no espaço da galeria ou do museu e as relações que estes objetos estabeleciam com o espectador criavam novas áreas espaciais, evidenciando aspectos arquitetônicos do local. Neste sentido, muitos críticos e artistas entenderam a arte conceitual como um

refinamento do conceito de *site specific*, que acabou influenciando muitas das ações artísticas realizadas a partir de então. Exemplar é Carl Andre e suas obras compostas de placas retangulares que ele colocou no chão da galeria, chamada “*Steel Magnesium Plain*” (1969), bem como em “*Lever*” (1966), formada por uma fileira de tijolos cortando o espaço, ou no seu projeto “*Stone Field Sculpture*” (1977), composto de pedras expostas ao ar livre.

As obras de Robert Morris caminharam em direção semelhante ao fixar a escultura no campo real do mundo. A partir de então, a percepção da obra no espaço foi alterada, gerando uma experiência no espectador, produzindo novas realidades e vivências. Ainda no programa minimalista, surgiu em 1967, a obra *Series A*, em que o artista Sol Lewitt construiu labirintos de alumínio dentro de uma galeria de arte.

Para Michael Archer, nessa época, ainda “era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura (...).No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a esse sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades”.²⁸

Mesmo com muitas experimentações já iniciadas com o cubismo ou a colagem, a *performance* e a fotografia, entre outras, a arte ainda era vista como o resultado de um esforço criativo, onde o artista seria um ser iluminado, dotado de imaginação e tomado mais pela emoção do que por um processo intelectual. Mas foi ainda naquela década que a impraticabilidade do sistema pintura/escultura diante das novas manifestações foi se tornando mais claro, demandando o estabelecimento de novos conceitos.

Também nos anos 1960 desenvolveu-se nos Estados Unidos a *Land Art* ou Arte da Terra, que intervinha nos espaços naturais, com Instalações, deixando

²⁸ ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.1.

sinais ou marcas ecológicas, cujos principais representantes foram Denis Openheim, Robert Smithson, Carl Andre, Richard Serra, Richard Long, Walter de Maria e Heizer.

Por influência da noção de que a obra de arte poderia ser como um “ambiente” e que o espectador mais do que observá-la seria capaz de vivenciá-la, mereceu destaque a obra de Hélio Oiticica no Brasil, especialmente suas Instalações penetráveis e as questões abordadas em seu Programa Ambiental. Oiticica transitou entre os morros do Rio de Janeiro e os Estados Unidos da América, onde morou no final dos anos 1940. A partir de 1970, vivendo em Nova York, o artista iniciou sua trajetória artística ligada às experiências concretas e neoconcretas. O artista rompeu com a pintura tradicional e por meio de guaches sobre cartão, saturadas de cor e sem perspectivas, elaborou os “Monocromáticos” ou “Invenções” (1958-1959), que eram placas de madeira cobertas com várias camadas de tintas, dispostas aleatoriamente nas paredes. Cada vez mais desejoso de integrar a arte à experiência cotidiana, passou a propor a participação do espectador pela vivência visual, em obras como os “Bilaterais” e os “Relevos Espaciais” (1959), compostos de placas de madeira pintadas e suspensas por fios presos no teto. Também criou os “Núcleos” (1960-1963), que eram placas de madeiras pintadas em sua dupla face e penduradas no teto por um suporte de madeira.

Os primeiros “Parangolés” foram construções em madeira a serem penetradas pelo espectador, que caminhava sobre areia, tocava em objetos, escutava ruídos etc. Outros objetos criados eram recipientes de diversos materiais como madeira, vidro, lata e plástico que continham elementos como areia, pedra e carvão colorido em seu interior e que deveriam ser manipulados. Em seguida, os “Parangolés” viraram capas, estandartes ou bandeiras coloridas de algodão ou náilon com poemas em tinta sobre o tecido, para serem vestidas ou carregadas pelo ator/espectador, que passaria a perceber seu corpo transformado em dança. Assim, a obra de arte poderia se revelar também ao ser manuseada e movimentada. Como bem definiu o poeta brasileiro Haroldo de Campos, o “Parangolé” era uma “asa-delta para o êxtase”.

Segundo Oiticica, a palavra "Parangolé" foi descoberta literalmente na rua. "Na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara botou as paredes feitas de fio de barbante de cima para baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia 'aqui é...' e a única coisa que eu entendi do que estava escrito era a palavra "Parangolé". Aí eu disse 'é essa a palavra'".²⁹

Segundo Paola Berenstein Jacques, "a favelização é como o mato, que cresce pelas bordas e preenche os vazios. O processo de favelização escapa à ideia de projeto e cresce onde não se espera"³⁰. Inspirado em suas andanças pela Favela da Mangueira, no Rio de Janeiro, e pela liberdade das manifestações estéticas nela presentes, o artista idealizou seu Programa Ambiental, afirmando que "na arquitetura da 'favela', por exemplo, está implícito um caráter do 'Parangolé', tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga a outra continuidade. Em 'tabiques' de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo em outro plano e assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, tivemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc".³¹

O Programa Ambiental era composto por procedimentos que envolviam a participação do espectador, implicando no deslocamento de sentido de antigas proposições. Mas Oiticica trabalhava também com imagens da realidade. Nessa

²⁹ FIGUEIREDO, L. (org.) **Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008, p. 264-265

³⁰ JACQUES, Paola Berenstein. **A Estética da Ginga**. A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 137.

³¹ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, p. 87.

pesquisa, surgiram diversas obras em um verdadeiro *program in progress*³², como o próprio artista as definia. O Programa referendou uma mudança geral ocorrida na arte do século XX. De fato, Oiticica trocou as categorias artísticas tradicionais pela contextualização da obra, seja no tocante aos seus efeitos visuais, táteis ou semânticos. O crítico de arte Mário Pedrosa escreveu que a "Arte Ambiental é como Oiticica chamou a sua arte. Não é, com efeito, outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto sensorial domina. Nesse conjunto, criou o artista uma 'hierarquia de ordens' - Relevos, Núcleos, Bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (Parangolés) – todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental." ³³

Mário Pedrosa utilizou o termo pós-moderno, talvez pela primeira vez no mundo, ao referir-se à obra de Oiticica como introdutória de novos parâmetros estéticos dominados por experiências sensoriais, citando que "agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de arte pós-moderna, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser subordinados na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas." ³⁴

Dentro dessa estética, em 1966, Oiticica criou o "Penetrável Tropicália". Essa obra, apesar de conter a mesma proposta estética dos "Parangolés", parecia uma reprodução das casas pobres da Favela da Mangueira com suas divisórias coloridas, bananeiras, chitas de toda ordem, papagaio, televisão ligada, pedra e até um "poema-objeto". Segundo o próprio artista, "O penetrável principal que compõe o Projeto Ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isso, criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas". ³⁵

³² Programa em progresso, em livre tradução para o português. Com este termo o artista referia-se à obra que estaria em constante mutação e desenvolvimento dependendo da interação do público e de fatores externos, ambientais.

³³ PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26/06/1966. Artigo.

³⁴ Idem, Ibidem.

³⁵ OITICICA, Hélio. Tropicália 4 de março de 1968 in **Catálogo Hélio Oiticica**. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1996, p 124.

Com afirmações como essas, Oiticica contrastou as imagens da favela com a classe média e alta, e criticou os conceitos de arte e elitismo cultural, vigentes nos anos 1960. Tunga também investigou essa relação. O público que foi à abertura de sua exposição, que coincidia com a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, no prédio de arquitetura eclética que acabava de ser restaurado, se viu atônito com o que encontrou. Os convidados para a ocasião, pertencentes em sua maioria a segmentos sociais privilegiados, de capital cultural elevado, bem como críticos e estudiosos de arte e artistas, se viram imersos na imundície e na pobreza da rua, na gritaria caoticamente programada dos atores e atrizes que participavam da *performance* proposta pelo artista. Ao invés de canapés e vinho espumante foram servidas sopas sem gosto, em pratinhos de alumínio barato, amassados, e todos os convidados se tornaram participantes do penetrável ambiente do CCBB de São Paulo.

Certa vez, Oiticica escreveu: "A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: um sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais".³⁶

Tratava-se da mesma direção investigada por Artur Barrio, artista português que vive no Rio de Janeiro desde 1955. Barrio foi um dos primeiros artistas a realizar Instalações com composições caóticas, onde misturava múltiplos elementos, que ele chamava de "ambientes" e "situações". Suas obras são comumente compostas com materiais efêmeros e precários, como sal, terra, sangue e alimentos como pó de café, pão e carne, valorizando a experiência e a *performance* e não a imagem ou o objeto de arte. Uma de suas obras mais conhecidas é justamente a intitulada "Livro-carne", que se putrefazia diante do público nas exposições. Para a crítica de arte Ligia Canongia, as obras de Barrio tem mesmo essa característica de transformação, numa dinâmica de precariedade e desorganização "confundindo conscientemente conceitos pré-estabelecidos"³⁷

³⁶ Texto de 6 de setembro de 1960. In: *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996, p. 32.

³⁷ CANONGIA, Ligia (org). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 197.

numa crítica ao circuito comercial da arte pois suas obras não podem compor acervos de museus ou coleções. Mesmo registros fotográficos ou em vídeo, que seriam uma forma de perpetuação das ações, são negadas pelo artista.

Para Canongia, o artista “sempre demandou que esses registros tivessem a mesma precariedade ‘técnica’ das ações, precariedade que ele diz ser ‘riquíssima’, pois, ao mesmo tempo em que persegue o clima do trabalho realizado *in loco* e em ato, reforça mais ainda o aspecto da sua não-recuperação posterior no circuito comercial.”³⁸ Esta característica de Barrio difere de Tunga, que embora tenha tratado do efêmero e do caos em sua exposição *site specific* “Resgate”, teve a preocupação com o registro das ações. E mais, as obras da exposição, ainda que de grandes proporções e por vezes frágeis, foram imediatamente parar nas coleções de arte e no circuito das galerias comerciais, assim que finalizado o projeto no CCBB.

Regina Silveira, ao contrário de Tunga, mas também diferentemente do operado por Barrio, cedeu os direitos de sua Instalação *site specific* para o CCBB São Paulo. Mas de qualquer forma, os registros de sua Instalação foram de valia para o fechamento de um projeto junto ao Palácio de Cristal do Museu de Arte Reina Sofia, na Espanha, que igualmente utilizava as questões da luz, intitulado “Lúmen”, em 2005. Segundo a artista, havia uma “condição da instituição: respeitar na íntegra as normas locais, cerceadoras, para prédios históricos e tombados”, e segue afirmando que “foi muito estimulante o desafio de criar uma exposição dentro dessas condições, especialmente porque já tinha ‘na manga’ o trunfo e a experiência de Claraluz.”³⁹

O que demonstrou ser convergente às questões investigadas por Barrio, é que Silveira tinha o registro fotográfico e em vídeo, mas no momento de propor ao Museu como seria sua Instalação “*Memoriazul* que (...) implicava em revestir com uma imagem adesiva uma área imensa dos vidros do Palácio, por uma equipe de escaladores”, a artista fez isso pessoalmente, acima de tudo para informar à

³⁸ CANONGIA, op. cit, p. 202.

³⁹ Entrevista concedida por Regina Silveira ao autor por ocasião desta dissertação de mestrado, em e-mail de 27 de dezembro de 2008.

instituição possíveis riscos da realização. E segue dizendo que preferiu “investir numa viagem a Fortaleza onde estava ocasionalmente o curador Kevin Power, para poder explicar o novo projeto da obra, muito mais radical, olhando ‘olho no olho’ e ‘ponto a ponto’, e na frente de muitos papéis e desenhos. Era mais do que importante que ele entendesse plenamente meus motivos - poéticos e estéticos - e fizesse suas as minhas decisões, para poder, em sua volta a Espanha, intermediar a mudança com o Setor de Exposições do museu.” Ainda que essa iniciativa da artista tenha sido motivada mais por questões práticas, revela-nos que a arte tem uma dinâmica própria e ilustra que o registro, em outra linguagem, pode não ser eficiente.

Foi a partir de tantas experiências nos espaços públicos e também nos institucionais, que Robert Smithson formulou a diferença entre o *site*, lugar particular ou uma localização em qualquer lugar do mundo e o *nonsite* ou não-lugar, representado pelas galerias, pelos museus e pelos lugares “adequados” para mostras de arte. Smithson postulou as dez diferenças entre *site* e *nonsite*:⁴⁰

<i>SITE</i>	<i>NONSITE</i>
1. Sem limites	Limitado
2. Uma série de lugares	Não importa o lugar
3. Coordenadas exteriores	Coordenadas interiores
4. Subtração	Adição
5. Certeza indeterminada	Incerteza determinada
6. Informação disseminada	Informação contida
7. Reflexo	Espelho
8. Margem	Centro
9. Algum lugar (físico)	Nenhum lugar (abstração)
10. Muitos	Único

O que define o *site* é que o trabalho de arte, mais que ocupar um determinado lugar, torna-se parte indissociável dele. Smithson falava de seu

⁴⁰ OLIVEIRA, Nicolas de. OXLEY Nicola. PETRY, Michael. **Installation Art**. With texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

interesse pelo retorno às origens do material. O que há na galeria de arte (pinturas e esculturas) são feitas com material refinado, ou seja, trabalhado pelas mãos dos homens. O artista defendia a volta para o material em estado bruto, saindo da esfera sofisticada da galeria para conquistar o mundo. Isso significava que uma obra de arte mais do que ser encontrada num determinado lugar ela passaria a pertencer àquele lugar em que foi realizada. Ou seja, a sua significação e sua configuração dependiam do espaço onde ela estava inserida, numa contestação ao conceito de “cubo branco”, local neutro onde são exibidas obras de arte.

Assim sendo, se a obra fosse montada em outro local que não aquele, seria um novo trabalho, com novas significações. Vale ressaltar que nos dias atuais há artistas que também utilizam a galeria como *site*, ou seja, fazem das características arquitetônicas e ou estruturais destes espaços matéria para a criação e Instalação de suas obras. Um alargamento da noção de *site* pode ser visto no termo *site specific* nas últimas décadas do século XX e início do XXI, sendo também utilizado o termo *in situ*, expressão de origem latina que significa “no lugar”.

Dentro deste conceito, emblemática é a obra "*Lightning Field*" (1977), de Walter de Maria. Trata-se de um *site specific* composto de 400 vigas de aço inoxidável com pontas afiadas instaladas em uma área do deserto do Novo México (EUA) com grande incidência de relâmpagos em época de tempestades.

Fig. 10 – Instalação “Lightning Field” (1977), de Walter de Maria. Fonte: www.artsjournal.com. Acessado em junho de 2009.

A Instalação pode ser visitada e percorrida pelos turistas especialmente no nascer e no pôr-do-sol e apreciada independentemente da ocorrência dos relâmpagos atraídos pelas estruturas metálicas, que guarda esta especificidade.

Em seguida, foi com o artigo "A Escultura no Campo Expandido" (1978), da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, que surgiu o instrumental teórico para entender a *land art* como uma extrapolação do campo tradicional da arte, como fez Walter de Maria.

A autora descreveu que "coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma destas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito desta categoria possa se tornar infinitamente maleável." ⁴¹

Assim sendo, em seu artigo, Rosalind Krauss alargou esse caminho ao transportar para o campo da crítica de arte uma reflexão pós-moderna de espaço aproximando do universo artístico, mesmo que por oposição, duas dimensões até então vetadas a ele: a paisagem e a arquitetura. A noção de "campo ampliado" surgiu principalmente da problematização gerada por um "conjunto de oposições, entre as quais se revelava suspensa a categoria modernista escultura". ⁴²

A leitura feita por Krauss "tem sua origem na difusa crítica norte-americana do pós-guerra, incapaz de lidar com a abrangência das mudanças em curso, e foi pautada pela reação à ideia de que categorias como escultura e pintura – apesar de continuamente moldadas e esticadas – pudessem permanecer justificadas por um viés historicista. Com o término da segunda guerra mundial, as grandes cidades começaram a sofrer acelerada transformação, marcadas principalmente pelo significativo aumento do número de edifícios e arranha-céus. As transformações ocorridas desde então disseminaram a noção de *site specific* e

⁴¹ KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Trad. Port. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica - PUC. Rio de Janeiro, Vol. 1, 1984. p. 87-93.

⁴² Idem, Ibidem, p. 87-93.

trouxeram o rompimento da relação formal estabelecida entre a ação artística e o lugar para o qual estava sendo projetada, facilitando o redescobrimento do tecido urbano e o surgimento de uma prática cultural mista.”⁴³

E essa nova paisagem das grandes cidades, repletas de edifícios e de espaços privados que se tornavam públicos, a exemplo de praças dentro de prédios, foram se tornando também espaços de arte, onde artistas muralistas e escultores criavam suas obras. A respeito de algumas esculturas realizadas no início dos anos 1960, Rosalind Krauss nos informa que seria mais apropriado colocá-las “na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem.”⁴⁴

Num segundo momento, além da escultura e do muralismo, começaram a ocorrer manifestações de *happenings* e *performances*, também com a finalidade de exploração do espaço urbano pelos artistas. Esta noção de tomada do espaço urbano onde a obra se apresentaria iria influenciar a escolha do tema por Tunga, bem como a *performance* realizada na abertura da exposição, que mostrava a realidade das ruas, a violência, a pobreza e o caos dentro do prédio do CCBB.

Os trabalhos “meio-ambientais” de Smithson, por exemplo, realizados em áreas destinadas ao depósito de detritos industriais, já traziam a intenção de se buscar uma solução para os problemas vinculados à devastação da paisagem, mostrando que ele “não estava simplesmente interessado pelo terreno como outro material escultórico, senão que este era o meio através do qual expressaria seu interesse em estabelecer novos conceitos de espaço. Para Smithson, o possível deslocamento estava no terreno, não sobre ele”.⁴⁵

⁴³ MANO, Rubens. **Intervalo Transitivo**. Dissertação - Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 2003.

⁴⁴ KRAUSS, op. cit, p.87-93.

⁴⁵ HOLT, Nancy (Ed.). **The Writings of Robert Smithson**. Nova York: New York University Press, 1979, p. 95.

No entanto, mesmo sendo uma grande referência nas práticas artísticas contemporâneas, o conceito de “especificidade espacial” passou a ser relativizado por boa parte dessa produção, principalmente ao se instalar nos espaços públicos das cidades. Assim, muitas obras passaram a ser instaladas em locais ignorando as suas especificidades e ignorando o habitante do local, gerando incômodos na população uma vez que a “permanência física das relações entre a obra de arte e seu *site* poderiam se ater ao reconhecimento de suas inconstantes impermanências, experimentadas como uma situação ‘irrepetível’ e passageira”.⁴⁶

Um bom exemplo foi a Instalação da obra “*Tilted Arc*” ou “Arco Inclinado”, que consistia em uma placa de metal com certa curvatura e de 3,6 metros de altura, cujo aspecto variava segundo as condições meteorológicas, idealizada pelo artista norte-americano Richard Serra. Em 1981, ao ser instalada no meio da Federal Plaza, em Nova York, houve protestos de trabalhadores das redondezas que a viam como um obstáculo à passagem. E o caso chegou aos tribunais, suscitando uma viva polêmica até ser finalmente retirada do local.

Para Cristina Freire, “não pretendendo representar nada, bem à maneira dos escultores minimalistas, a escultura de Richard Serra afirma-se apenas por sua presença. Qualquer elucubração que vá além de sua materialidade, de suas formas e de sua presença sensível soaria falsa.”⁴⁷ Neste caso, tratava-se de uma presença indesejada, talvez justamente por não conseguir criar qualquer diálogo ou vínculo afetivo com o seu entorno, e assim ter incomodado os transeuntes.

E Cristina continua afirmando que “no entanto, a relação com essa presença sensível é uma possibilidade aberta pela arte de rever as coisas. A ordem é voltar os olhos para o próprio corpo, que, em seus trajetos habituais, é capaz apenas de repetir gostos amortecidos e tentar reconhecer a mesma praça, porém, sempre de novos ângulos. O peso da peça inverte o sentido da gravidade que faz com que os cidadãos olhem apenas para o chão. Retira-o na inércia

⁴⁶ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Trad. Port. J.M. Barreto. **Revista October 80**, Massachussets : Massachussets Institute of Tecnology, spring, 1997, p. 178.

⁴⁷ FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas**. Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo. São Paulo: SESC/Annablume, 1997, p. 263.

cotidiana, obrigando-o a reinventar seus caminhos, pelo menos para ultrapassar a imensa escultura que se estende no meio da praça, fazendo do novo percurso uma metáfora, para o alargamento do campo das experiências sensíveis”.⁴⁸

Fig. 11 - Richard Serra. Intervenção *Tilted Arc*, 1987. *Federal Plaza*, Nova York, EUA.

Fonte: Google Images. Acessado em junho de 2009.

No entorno do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil, na Rua Álvares Penteado, quando de sua inauguração, em 21 de abril de 2001, foi instalada a escultura pública intitulada “Por Trás da Linha”, da artista Renata Pedrosa. A obra consistia em uma placa em aço córtex de 6mm, com dimensões aproximadas de 80 cm de altura por 900 cm de extensão, semelhante a uma serpente. Em poucos dias depois de colocada no local, a obra foi vista como um objeto estranho e não desejado pela população, que começou a usar a estrutura feita de ferro para estampar cartazes, depositar lixo de toda espécie, culminando com o pedido formal do Banco Bradesco, que ficava situado em um edifício ao lado do CCBB e em frente à peça, para que ela fosse retirada do local.

⁴⁸ FREIRE, op. cit., p. 264.

Fig. 12 - Renata Pedrosa. Escultura *Por Trás da Linha*, 2001. Rua Álvares Penteado - Centro - São Paulo SP. Fonte: www.renatapedrosa.com.br. Acessado em junho de 2009

A empresa produtora da exposição e a curadora Katia Canton imediatamente acataram o pedido do CCBP para que a obra fosse removida e comunicaram à artista, que embora tenha ficado desapontada com o resultado, entendeu que a obra não tinha conseguido seu objetivo e que não cabia insistir na permanência dela no local. A artista citava no projeto que “a obra não deveria ser uma barreira à passagem das pessoas nem competir com o visual caótico da região”. Citava ainda “que a obra deveria ser uma ‘gentileza urbana’ e funcionar como ponto de encontro e de referência”. Ainda que talvez inconscientemente, ou em decorrência de seu desapontamento, a artista não quis remontar a obra em outro local, a exemplo do ocorrido com Richard Serra, tendo sido desmanchada e sucateada.

Assim como Renata Pedrosa, vários outros artistas brasileiros enfrentaram situações semelhantes, uma vez que o espaço público tem sua dinâmica baseada na imprevisibilidade. O documentário “História da Arte – Regina Silveira”, dirigido por Sérgio Roizenblit e realizado pela TV Cultura (Série Grandes Personagens Brasileiros), exibiu imagens de uma intervenção feita em uma praça da periferia de

São Paulo. A obra, um grande cubo de concreto com sua sombra em simulacro projetada no chão, estava completamente alterada, com desenhos, cartazes e pichações de toda ordem. Igualmente a Pedrosa, Regina ficou perplexa diante do que viu, mas afirmou às câmeras que entendia o que havia acontecido. De certa forma, juntamente com o descaso da Prefeitura da cidade, a obra não pertencia àquele local, à realidade da população e foi gradativamente sendo depredada, a ponto de não mais ser um monumento estranho ao local. Ao ser utilizado como suporte para as pichações e depredações, o objeto finalmente conseguiu “inserir-se” à realidade local.

A etimologia de monumento provém do latim *monuméntum*, *moniméntum* e *moliméntum* cujo significando é o que traz à memória, lembrança e penhor de amor, o que faz lembrar um morto, túmulo, estátua. Havia esta vinculação a um propósito eminentemente afetivo.

Com o passar do tempo o uso do termo monumento foi se generalizando e no final do século XIX já era entendido como toda obra, de preferência arquitetônica, que possuísse valor artístico, histórico ou social e não era mais visto simplesmente como qualquer estrutura que se erguia em memória de um personagem ou de um acontecimento importante. A partir da primeira metade do século XX os países ocidentais passariam a criar leis de defesa e conservação de seus patrimônios históricos, entendidos como monumentos. A partir de então, o conceito de monumento estendeu-se a construções históricas instaladas em espaços urbanos e rurais ou fatos naturais de especial valor e a obras de interesse científico, técnico ou social. Os monumentos seriam, assim, testemunhos atuais das tradições seculares de um povo, o que passava a ser motivo de preocupação quanto à sua conservação. Neste sentido, atualmente, o conceito de monumento pode ser também associado à proteção da natureza, existindo assim, os monumentos naturais.

Vale ressaltar que um determinado monumento, construído pela mão do homem, tem o propósito fundamental de manter sempre viva na memória das futuras gerações a lembrança do fato ou acontecimento que o gerou. Mas, segundo o teórico austríaco Aloïs Riegl, “não é a destinação original que confere a

essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que as atribuímos a eles”.⁴⁹

Talvez por conta desta abrangência o termo atualmente seja empregado de forma incorreta ao designar qualquer interferência no espaço público e que possua grandes dimensões. De fato, o monumento passará a ser corretamente designado como tal, independente de suas dimensões, se guardar em si essa afetividade e rememoração de fato relevante para a população e não evidentemente somente para o artista enquanto criador da obra. Por este viés é possível compreender porque obras tidas como monumentais como o *Arco Inclinado* de Richard Serra foi removido da Federal Plaza em Nova York, nos anos 1980, após protestos da população e do governo local, e a recusa do artista em remover a obra para outro local. O mesmo vale para a Instalação em praça pública, de Regina Silveira, que conforme vimos anteriormente foi “naturalmente incorporada” à paisagem por meio das grafitagens e depredações.

A historiadora inglesa Amy Dempsey argumenta que “as Instalações podem ser *site specific*, isto é, concebidas para um lugar específico ou idealizadas para diferentes locais. A ‘Nona Hora’ (1999), de Maurizio Catellan, foi criada originalmente para uma exposição em Basileia, mas mostrou-se igualmente eficaz ao ser reconstituída na *Royal Academy of Art*, em Londres, na mostra ‘Apocalypse’, no ano seguinte.”⁵⁰

No entanto, como podemos comprovar com os exemplos anteriormente citados, muitas vezes esta dinâmica não é possível. Certamente, em casos como o de Catellan as obras já foram criadas dentro de uma viabilidade técnica, operacional e estética que lhes permitiram a remontagem.

Projetos empreendidos em grandes escalas e em ocupações absolutamente improváveis não coadunam com esta possibilidade. Um exemplo foi *Sorrounded Islands*, criada em 1983, pelos artistas Christo e Jeanne-Claude em *Biscayne Bay*, Flórida, Estados Unidos.

⁴⁹ RIEGL, Aloïs. **Le Culte Moderne des Monuments**: son essence et sa genèse. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 43.

⁵⁰ DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. Trad. Port. C.E.M. de Moura. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003, p. 249.

Biscayne Bay, situada próxima à cidade de Miami, é composta por várias ilhas. O projeto de Christo e Jeanne-Claude consistia em cercar onze dessas ilhas com mais de quinhentos mil metros quadrados de tecido de polipropileno rosa cobrindo a superfície da água, flutuantes, seguindo o contorno de cada ilha numa extensão de cerca de sessenta e um metros.

Figs. 13 e 14 – Instalação “*Surrounded Islands*” (1983), de Christo e Jeanne-Claude.
Fonte: www.christojeanneclaude.net. Acessado em junho de 2009.

O projeto envolveu diversos profissionais como advogados, biólogos marinhos, veterinários, engenheiros navais, engenheiros construtores, além de voluntários da população local. Inicialmente foram retiradas cerca de quarenta mil toneladas de lixo variado: geladeiras, portas, pneus, armários de cozinha, colchões e um barco abandonado. Daí os artistas obtiveram a liberação dos órgãos governamentais Norte-americanos e concluíram a Instalação. Contudo, tratava-se de uma proposta bem diferente dos exemplos anteriores, pois já teria sido criada com um caráter temporário e o envolvimento e consentimento da população passava também por uma aproximação por um viés ecológico, que muito contribuiu para a tal afetividade e permissividade.

Com tantas iniciativas desse tipo, o fato é que a partir das últimas décadas do século XX a Instalação passou de uma arte de prática marginal e coadjuvante

para uma poética corrente e de papel principal e estabelecido na arte contemporânea, como nos chama a atenção a crítica de arte norte-americana Roberta Smith, em 1993, ao afirmar que “nos dias de hoje a Instalação parece ter-se tornado o meio de expressão favorito de todo mundo”.⁵¹

Além dos projetos de Instalação de Tunga e Regina Silveira, o CCBB São Paulo apresentou, ainda, as seguintes exposições apoiadas no conceito de *site specific*:

- “Estados”, de Laura Vinci, para o aniversário de um ano do CCBB São Paulo, em 2002;
- “Paisagens no Espaço”, de Eduardo Frola, em 2003;
- “Morte das Casas”, de Nuno Ramos, para o aniversário de três anos, em 2004;
- “Sob Neblina [em segredo]”, de Marilá Dardot, em 2007;
- “Lençol Freático”, de Sônia Guggisberg, em 2008.

Além dessas exposições, várias outras mostras coletivas contaram com obras de artistas plásticos criadas especificamente para a ocasião e para um determinado espaço do CCBB. Por fim, algumas exposições individuais, embora não contassem com todo o conjunto de obras dentro do conceito de *site specific*, uma ou mais obras foram criadas especialmente para os espaços do CCBB de São Paulo.

⁵¹ SMITH, Roberta. Installation Art: A Bit of the Spoiled Brat. **The New York Times**, Nova Iorque, Seção B, Página 31, 3 de janeiro 1993.

Capítulo 1 - O edifício do CCBB São Paulo: um lugar singular

Fig. 15 - Fachada do CCBB SP em ilustração de K.Lil. Fonte: <http://blogdoklil.blogspot.com>.
Acessado em agosto de 2009.

1.1 – O CCBB E SEU ENTORNO

A iniciativa de criar o CCBB paulistano surgiu em 1992. No entanto, devido a dificuldades de aprovação do projeto de reforma e adaptação pelos órgãos de tombamento, a obra só foi iniciada em 1999, ano em que o Banco do Brasil designou uma equipe técnica de seu corpo funcional para o desenvolvimento do projeto e implantação do espaço, no chamado “Centro Histórico” da capital paulista. O espaço escolhido ficava situado na Rua Álvares Penteado, 112, esquina com a Rua da Quitanda, em edifício construído em 1901, pertencente ao Banco e que estava abandonado havia cerca de dez anos.

Localizado em área próxima ao *Pateo do Collegio*, tido como berço da fundação da cidade, o prédio é ainda circundado pelas Ruas São Bento e XV de Novembro, que formavam um importante ponto de referência para a vida social e econômica da cidade. Isso fica evidente no estudo de Marcos Fernandes Calixto Rios intitulado “Breve Histórico da Rua XV de Novembro”, quando cita que esta “teria sido uma das principais ruas da cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do XX, abrigando diversas lojas, serviços, bancos, assim como as Ruas Direita e São Bento, com as quais constituiu o chamado ‘triângulo’, referência histórica do crescimento da cidade presente até hoje no tecido urbano da colina central paulistana. Chamada de Rua do Rosário no século XVIII e Rua da Imperatriz de 1846 a 1889, a historiografia sobre São Paulo permite qualificá-la como rua extremamente significativa, saindo da Praça da Sé, margeando a região do *Pateo do Collegio*, e desembocando na Praça Antônio Prado, localidade que tornou-se referência na cidade no início do século XX. Essa praça, até 1904, chamava-se Largo do Rosário, onde fora erguida a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos por volta de 1710, a qual deu nome ao Largo e à atual Rua XV de Novembro, que rumava na direção de seu frontispício. Antes da

Igreja, a rua teria se chamado Manoel Paes Linhares, em homenagem a um suposto bandeirante que ali teria terras”.⁵²

A região central da cidade de São Paulo e o prédio que outrora abrigara uma agência bancária foram escolhidos tendo em vista o exemplo da bem sucedida implantação do CCBB no Rio de Janeiro, também no Centro Histórico. O Banco do Brasil, em seu portal na *Internet*, afirma que “a escolha do prédio, no Centro Histórico de São Paulo, reflete a preocupação [...] com a revitalização da área, que abriga um inestimável patrimônio arquitetônico. Hoje, mais de um milhão de pessoas circulam diariamente pelo local, e o Centro Cultural Banco do Brasil funciona como um ponto de convergência não apenas para a observação, mas também para a popularização, a disseminação e o debate sobre as principais questões culturais no mundo contemporâneo.”⁵³

Adquirida pelo Banco do Brasil em 1923 e reformada pelo *Escriptório Técnico Hippolyto Gustavo Pujol Jr.*, a imponente construção tornou-se a sua primeira agência bancária em São Paulo, a partir de 1927. Considerado um exemplo da arquitetura do início do século XX, misturando o estilo neoclássico e o *art nouveau*, o edifício foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo - Condephaat e pelo Departamento do Patrimônio Histórico - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – DPH/Conpresp.

Nascido em 7 de maio de 1880 na cidade de Mendes, Rio de Janeiro, Hippolyto Gustavo Pujol Junior, filho de pai francês e mãe brasileira, cumpriu sua formação escolar na Europa. No final da Revolução Constitucionalista de 1932

⁵² Rios foi estudante de graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e realizou uma pesquisa de iniciação científica durante o ano de 2005, com o título “Uma rua em três tempos: o caso da XV de Novembro em São Paulo”, com orientação da Profª Drª Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo dentro do projeto denominado “Urbanização dispersa e mudanças no tecido urbano”, coordenado pelo Prof. Dr. Nestor Goulart Reis.

⁵³ Portal do Banco do Brasil na Internet. Disponibiliza informações do histórico do Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em www.bb.com.br/cultura. Acessado em outubro de 2008.

Pujol instalou-se em São Paulo e ingressou na Escola Politécnica, onde colaborou para a fundação da Revista Politécnica e destacou-se pela pesquisa sobre materiais de construção que resultou no Manual de Resistência dos Materiais.

Ainda recém formado, Pujol foi convidado por Antonio Francisco de Paula Souza, fundador da Escola Politécnica, para a chefia do Gabinete de Resistência dos Materiais e para o cargo de professor da Escola, que ocupou até 1922. Para formar os profissionais engenheiros e arquitetos adequadamente, Pujol foi enviado à Europa por Paula Souza, para estudar os métodos de análise das estruturas dos metais e o impacto do fator térmico sobre os materiais, cujo intuito era trazer ao país conhecimentos condizentes com a demanda que se mostrava iminente.

Neste início do século XX, a cidade de São Paulo passava por uma grande transformação social e física, impulsionada pelo desenvolvimento cada vez mais crescente da economia cafeeira paulista, e assim sendo, segundo Nestor Goulart Reis ⁵⁴ “o novo urbanismo se caracterizou pela modernização de infra-estrutura e dos serviços, pela europeização da aparência de alguns bairros e a completa reconstrução do novo Centro”. ⁵⁵

Antes da República, as obras de construção civil em São Paulo atendiam basicamente a implantação de ferrovias e os negócios agrícolas. Embora tenha sido muito pouco representada iconograficamente nos tempos mais remotos, sabe-se que com a expansão da indústria cafeeira, a cidade presenciou um grande crescimento econômico, que propiciou a industrialização e a vinda dos cafeicultores para a cidade, resultando na ampliação de alguns e na criação de novos bairros, com grande demanda por residências e prédios comerciais.

Goulart Reis também aponta que o crescimento foi gerado por um aumento significativo da população em um curto espaço de tempo. Eram exatos 7.922 habitantes em 1854. Já “em 1890, São Paulo tinha 65 mil habitantes; em 1893,

⁵⁴ Reis é professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde se formou em 1955. Foi pró-reitor de cultura e extensão universitária da FAU/USP e vice-presidente da Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo – EMURB.

⁵⁵ REIS, Nestor Goulart. **São Paulo: Vila, Cidade, Metrópole**. Livro editado por ocasião das comemorações de 450 anos da fundação da cidade de São Paulo. São Paulo: Takano Edit. Gráfica, 2004, p. 142.

tinha 130 mil habitantes. A população havia dobrado em apenas três anos. Em 1915 a cidade teria cerca de 500 mil habitantes. Em 25 anos havia crescido cerca de 800%. Em 1930, teria aproximadamente 900 mil habitantes. Era uma dimensão comparável à de muitas das principais cidades europeias”.⁵⁶

Este expressivo crescimento populacional da cidade nos primeiros anos do regime republicano “trouxe o mercado imobiliário para a primeira linha de interesse dos empresários. Com a população crescendo rapidamente e de modo contínuo, os lucros do mercado já não eram uma probabilidade, mas uma certeza, decorrente das pressões da demanda, em busca de espaços para edificações”.⁵⁷

De 1899 a 1917 o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica formou apenas vinte profissionais, contra duzentos e vinte engenheiros civis, tamanha era a necessidade destes homens no crescimento da cidade. Em 1917 foi fundado o curso de engenheiro arquiteto na Escola de Engenharia do *Mackenzie College*. Um destes vinte primeiros engenheiros arquitetos formados pela Politécnica foi Hippolyto Pujol, que simultaneamente fez também o curso de engenheiro civil, formando-se em ambos, no ano de 1905. Neste mesmo ano, o Manual de Resistência dos Materiais foi finalizado pelo Grêmio Politécnico e contava com 320 páginas, repleto de tabelas e coeficientes dos materiais estudados: cimentos, cales, concretos, pedras, tijolos, telhas, madeiras e metais.

Segundo Nestor Goulart, “no início dos anos 1920 começaram a ser construídas estruturas de concreto armado, processo que se tornaria comum depois de 1930. Os exemplos mais antigos datavam das duas primeiras décadas do século, quando se iniciaram as pesquisas sobre o uso do novo material no Laboratório de Resistência dos Materiais da Escola Politécnica sob instigação do engenheiro Paula Souza e liderança do engenheiro arquiteto e civil Hippolyto Pujol.”⁵⁸. E o autor registra, ainda, que “a modernidade dos critérios de projetos arquitetônicos tinha uma clara relação com a modernização dos projetos estruturais e tecnológicos e correspondiam a preocupações de racionalidade no

⁵⁶ REIS, op. cit., p. 141.

⁵⁷ Idem, Ibidem, p. 165.

⁵⁸ Idem, Ibidem, p. 154.

uso dos processos construtivos em geral e dos critérios urbanísticos, que foram aplicados de forma crescente à cidade, ao longo do período.”⁵⁹.

Nesse contexto de efervescência desenvolvimentista, em 1910, Pujol pôs em prática seus conhecimentos e projetou o Edifício Guinle, na Rua Direita, no Centro de São Paulo, já na técnica do concreto armado. Este prédio, projetado e construído entre 1911 e 1914 pelo arquiteto e por Augusto de Toledo, foi o primeiro erguido na nova técnica no Brasil. No campo do urbanismo, Pujol também se destacou com o planejamento para a cidade de Lambari e para o plano da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo e de seus equipamentos. A família de Pujol era proprietária da Empresa Imobiliária São Bernardo e dona de muita terra. A posição tipicamente aristocrática da formação do arquiteto foi determinante, portanto, para a adoção de uma estética guiada pelo urbanismo europeu, em uma cidade que crescia rapidamente e cuja classe emergente tinha a pretensão de se tornar cosmopolita.

O novo projeto de modernização do edifício do CCBB em São Paulo, de autoria da LT Arquitetura, tinha como coordenador geral o arquiteto paulista Luiz Telles⁶⁰, assessorado ainda, pelos arquitetos Miriam S. Macul, Paulo Gambini, Silvana Simões e Renato Riani. Os 4.183 metros quadrados do edifício necessitaram de um ano para serem reformados e a obra consumiu um investimento de 7,5 milhões de reais, sendo entregue no ano de 2001.

A implantação técnica era formada ainda por Rosangela Martinelli Biasoli, Francisco Zorzzete e Gil Junqueira Filho, equipe especializada em restauração, da Companhia de Restauro; projeto de estruturação da França e Associados e investigação estrutural do Grupo Falcão Bauer. A parte de equipamentos contou com a instalação de sistema de ar condicionado da Thermoplan; adaptações de elétrica, hidráulica, telefonia e lógica da Sermon; consultoria de áudio, vídeo e

⁵⁹ REIS, op. cit., p. 157.

⁶⁰ Luiz Telles é arquiteto e urbanista (FAUMack, 1966), Mestre em Arquitetura e Urbanismo (FAUMack, 2002), professor de projeto e de metodologia pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie e titular do Escritório LT Arquitetura, que apresentou projeto e venceu o processo de licitação efetuado pelo Banco do Brasil para a adaptação e transformação do edifício em centro de cultura

elétrica por Ricardo Itabashi; acústica da Daltrini Granado, arquiteto Milton Vilhena Granado; sistema de automação e segurança pela Bettoni; projeto de espaço cênico de J. C. Serroni; projeto luminotécnico da Espaço Luz; impermeabilizações da Proasp; restauração dos vitrais da claraboia pela equipe de Conrado Vitrais; paisagismo de Toni Dias e por fim, análise e verificação dos projetos pela Addor Engenharia. Estes profissionais, conduzidos por Luiz Telles e equipe, tinham como desafio adaptar o edifício ao seu novo uso e conservar as características estéticas originais de Hippolyto Pujol.

Fig. 16 – Projeto do escritório LT Arquitetura para o CCBB São Paulo, 1999. Fonte: www.arqbrasil.com.br/_arq/lt_arquitetura/lt_arq_ccbb.htm. Acessado em agosto de 2009.

Na porta principal do CCBB existe um símbolo “BB” e logo abaixo dele há um rosto portando um chapéu com asas, observando todos os que entram no prédio: é o deus grego Hermes. Segundo a lenda, um dia, Hermes, ainda bebê, com suas asas e rapidez fugiu pelo buraco da fechadura e roubou o rebanho de gado de seu irmão, o deus Apolo. Para não deixar pistas, amarrou um galho com folhas no rabo dos bois, de forma que à medida que estes andavam, apagavam seus passos. Hermes escondeu todo o rebanho em uma caverna, mas uma pessoa assistiu a tudo e contou a Apolo. Furioso, Apolo levou seu irmão até Zeus, pai deles, que não encontrava castigo possível, afinal ambos eram seus filhos. Apolo, inconformado, queria uma reparação. Para fazer as pazes com o irmão Hermes deu a ele uma lira, feita com as cordas das tripas de um boi e um casco

de tartaruga que ele havia encontrado pelo caminho. Apolo, como deus da música, ficou tão encantado, que aceitou. A partir deste dia, Zeus tornou Hermes o deus do comércio e da comunicação. Também o presenteou com um caduceu (cajado pequeno) que permitia que ele transitasse por todos os mundos, seja dos deuses, seja dos humanos.

No *hall* de entrada do prédio encontramos outros deuses da mitologia Greco-romana, comuns no estilo neoclássico, assim como a clareza, a simetria e o equilíbrio. O mármore, presente nas colunas, também é uma das características desse estilo por ser considerado um material nobre. No prédio ainda há ornamentos e características do *Art Nouveau*, como nos gradis que vão se ramificando em curvas e florais, e do *Art Déco*, como nas luminárias e no grande lustre da entrada do prédio. Além desses estilos, no CCBB também estão presentes arcos romanos e colunas gregas caracterizando a Arquitetura Eclética, em voga na época, mesclando os estilos do passado aplicando-os ao presente, a fim de criar uma linguagem para o futuro, inovadora.

Ainda na entrada, há também um relógio e dois afrescos, que ilustram o deus dos metais e do fogo Hefesto, incansável trabalhador, sempre moldando os minérios. Foi ele quem criou o escudo usado por seu pai, Zeus, na batalha contra os Titãs, assim como o trono com correntes invisíveis com as quais sua mãe, a deusa Hera, foi presa e castigada. No afresco se vê ao fundo fábricas que fazem alusão ao processo de industrialização de São Paulo e a representação da linha do trem cujo objetivo era escoar a produção de café do interior e do Vale do Paraíba até o porto de Santos. Ao lado de Hefesto está a deusa Nike, a Vitória, representada com asas e o coroando com um arco de louros, sempre dado aos vencedores. A coroa de louros também figura ao redor do relógio o que pode significar a vitória do tempo e do progresso na cidade. O ponteiro do relógio traz como adorno a lira, referência ao deus da música, Apolo, diretor do coro das Nove Musas que inspiram a criação artística.

A modernização do edifício manteve, ainda, o piso em mosaico veneziano que forma um tapete no chão. Apolo era o deus da música e também da beleza,

perfeição, harmonia, equilíbrio. Música e mosaico derivam da mesma origem: o grego *mouseîn*. Para a criação de ambas é necessária muita atenção e foco na composição, de forma a criar belos sons e imagens. Ainda é possível ver detalhes espalhados pelo prédio que fazem alusões a abacaxis e folhas de fumo, que eram os ícones da aristocracia pré-industrial paulista e acima de tudo ramos de café na claraboia e gradis, chamado de “ouro negro”, a maior riqueza nacional na virada para o século XX. Este fruto foi o responsável pela transformação de São Paulo na mais populosa e influente cidade brasileira.

A transformação mais radical no conjunto arquitetônico ficou por conta do vitral de estrutura de ferro forjado e vidros com desenhos de pétalas, folhas e flores, que originalmente ficava logo acima do primeiro andar e que na reforma foi içado para o alto do terceiro andar, com a finalidade de ampliar o espaço interno da edificação, criando o atual vão central do edifício. As demais alterações foram efetuadas em áreas internas e estruturais com a finalidade de adaptar o prédio à sua nova função como centro de arte e cultura. O terceiro e o quarto andares eram originalmente destinados ao aluguel de escritórios, enquanto que o subsolo, térreo, o primeiro e o segundo pavimentos eram agência bancária. O antigo *solarium* abriga hoje a área administrativa do CCBB.

Figs. 17 e 18 - Reforma do Edifício do CCBB São Paulo, 2000. Fotografias de Jonathan Nóbrega.

A iniciativa do Banco do Brasil ao eleger o Centro Histórico de São Paulo como local de instalação de seu Centro Cultural surgiu, fundamentalmente, a partir

da arquitetura e da memória afetiva que este prédio e o seu entorno, cercado de outros exemplares que formaram o conjunto arquitetônico onde a cidade de São Paulo começou a se desenvolver, despertavam na população.

Assim, parecia adequada a ideia de investir na recuperação de um prédio histórico que pudesse dialogar com a região e com a população, que poderia então, a partir da reforma deste edifício, usufruir das instalações criando suas histórias, suas conexões, sua arquitetura pessoal e sua cidade particular dentro da cidade de São Paulo. Num contexto situacionista, “enquanto os modernos acreditavam que arquitetura e urbanismo poderiam mudar a sociedade, os Situacionistas estavam convictos de que a sociedade é que deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. Eles queriam provocar a revolução e pretendiam usar a arquitetura e o ambiente urbano para induzir à participação e contribuir nessa revolução da vida cotidiana contra a alienação e passividade da sociedade”.⁶¹

Da mesma maneira como os Situacionistas criticavam as “Cidades Funcionais”, como pretendia a Carta de Atenas (manifesto que pregava a separação das áreas residenciais, de lazer e trabalho), o CCBB também contou, em muitas de suas investidas e sua localização, com a cumplicidade da população, que percebia o Centro de São Paulo como um local exclusivamente de trabalho. Esta população tenderia a tornar-se público frequentador, aliando-se à instituição para gerar a ideia e a compreensão de que o Centro poderia ser também lugar de lazer, de cultura e de reflexão em prol de um coletivo social moderno, numa cidade recriada e sem hierarquias.

De fato, o que se percebe hoje é um investimento voltado para o Centro da cidade e sua recuperação. Seja pelo Poder Público ou privado, as iniciativas têm tomado um rumo em direção à revitalização da área que um dia foi o epicentro da vida urbana de uma cidade que em apenas um século transformou-se de uma pequena vila numa das maiores metrópoles do mundo contemporâneo.

A grade de programação cultural do CCBB busca privilegiar a população que vive cotidianamente no Centro da capital e oferece grande parte de seus

⁶¹ JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da Deriva**: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 19.

eventos a preços populares ou gratuitos, no intuito de contribuir para a requalificação da área central da cidade. Neste momento o Centro Cultural Banco do Brasil passa por estudos que visam à ampliação de seus espaços, bem como a possível criação de uma nova sede, prioritariamente no Centro de São Paulo. Mesmo que este projeto venha a ser concretizado, a atual sede da Rua Álvares Penteado será mantida com projetos educacionais, com a criação de uma biblioteca e atividades culturais.

A metrópole que não para de crescer terá de se voltar ao seu útero, que é o Centro, e renascer revigorada, porque como diz o poeta, “o tempo não para”⁶² e a cidade segue seu ritmo.

⁶² CAZUZA. **Cazuza ao Vivo - O Tempo Não Pára**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. Canção em parceria com Arnaldo Brandão.

1.2 – A IMPLANTAÇÃO DO CCBB NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO PAULO

A implantação do CCBB no Centro Histórico da maior cidade brasileira não foi casual. O Banco do Brasil procurava por um prédio que tivesse ligação singular e simbólica com a população, e que fosse um monumento arquitetônico, lembrança viva do passado próspero da cidade de São Paulo. E esse local tinha endereço certo: um prédio há anos abandonado, no entroncamento da Rua Álvares Penteado, nº 112, com a Rua da Quitanda, próximo ao endereço mais popular do Brasil, a Rua 25 de Março.

Em um artigo publicado na Revista Veredas, então editada pelo CCBB Rio de Janeiro, o jornalista Rodrigo Alves afirma que “a pesquisa para se encontrar o endereço ideal durou cerca de três anos, até chegar a um lugar que unisse o popular e o tradicional”⁶³, sendo esta uma questão importante para um Banco que à época já evocava o discurso de acessibilidade, de tradição aliada à modernidade e da ideia de que o Banco era do Brasil e dos brasileiros.

Na apresentação de “Pujol – Concreto e Arte”⁶⁴, o Banco do Brasil pontua que “o prédio que recebe o Centro Cultural é um signo de época, um verdadeiro monumento que evoca tanto a história de São Paulo quanto a do Banco do Brasil. Nesse sentido, a obra de Pujol mantém viva a memória de um período da relativa normalidade econômica, de prosperidade pós-guerra, na qual as forças de produção se diversificam para dar vazão ao desenvolvimento industrial do país.”⁶⁵

O edifício que abrigaria a futura sede do Centro Cultural Banco do Brasil foi originalmente construído para uso comercial, de escritórios, no início do século XX. Logo em seguida, em 1923, foi comprado e remodelado pelo Banco do Brasil

⁶³ ALVES, Rodrigo. A Arte da Ilusão. **Revista Veredas**, Rio de Janeiro, ano 8, nº 87, 2003, p.33.

⁶⁴ A direção do Banco do Brasil identificou este trabalho no ano de 2000 junto à professora e diretora da FAU USP, Sra. Maria Ruth Amaral de Sampaio, e por intermédio dela, convidou o pesquisador a publicar seu trabalho.

⁶⁵ CARAM, André Luis Balsante. **Pujol: Concreto e Arte**. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Banco do Brasil, 2001, p. 5.

para abrigar sua primeira agência bancária na capital paulista (1927), prioritariamente para atendimento dos cafeicultores do estado, financiando o plantio, a produção e exportação do café. Com uma arquitetura e implantação tipicamente francesas, o espaço contava com a entrada no entroncamento das duas ruas, a fim de aumentar seus espaços internos e tem um grande vão central com cinco andares, encimado por um torreão. Toda a construção foi feita em estrutura de concreto armado e alvenaria de tijolos, materiais que transmitiam “à edificação solidez e segurança, fundamentais numa obra cuja função era abrigar um estabelecimento bancário”.⁶⁶

Com o passar dos anos e a decadência que assolou a região central da cidade, a Avenida Paulista, localizada em área considerada nobre na geografia da cidade de São Paulo e com características de centro financeiro e de negócios, passou a concentrar principalmente as sedes dos diversos bancos nacionais e estrangeiros. Também nesta avenida estão concentrados cinco estabelecimentos do Banco do Brasil, sendo uma central destinada exclusivamente ao atendimento de empresas de grande porte e empresários, duas agências voltadas ao atendimento de clientes de alta renda, além de diversos postos em *shoppings* e prédios de escritórios e governamentais. Também está situada na esquina da Avenida Paulista com a Rua Augusta, a Superintendência Regional do Banco no Estado de São Paulo, que abriga em seu edifício de dezenove andares, agência bancária, área administrativa e a sede paulista da presidência do Banco do Brasil.

Desta forma, pode-se constatar que o Banco do Brasil tem uma vocação comercial, cuja função primordial é ser uma instituição financeira e, portanto, considera fundamental fornecer visibilidade às suas agências bancárias, que são a porta de entrada de seus negócios e geradoras de lucros para a instituição e seus acionistas. Na direção contrária está o seu Centro Cultural, que patrocina projetos culturais que geram ganho de imagem para si próprio e para a instituição bancária, mas não são geradores diretos de lucro. Este ganho de imagem está intimamente associado ao motivo do prédio destinado à cultura estar localizado em uma região que carece de investimentos privados e acima de tudo, públicos. O Banco do

⁶⁶ CARAM, op. cit., p. 150.

Brasil, sociedade de economia mista, cujo principal acionista é o Governo Federal, desejava construir uma imagem de Banco que investe em cultura e que apoia regiões da cidade desfavorecidas culturalmente e desqualificadas sob a ótica urbanística. Este desejo de ganho de imagem positiva está associado à necessidade dos bancos, em geral, de minimizar a sua imagem negativa gerada pela cobrança de altas taxas de juros e tarifas bancárias junto à população, e também da necessidade de neutralizar o efeito causado pelas notícias de assaltos, vítimas fatais e violência que comumente rondam os noticiários quando o assunto é banco.

Em boa medida o Banco do Brasil desejava agregar valor simbólico a seu edifício, reunindo no espaço cultural, atrações para o gosto de uma classe tradicionalista e para a classe popular, que seria reconhecida e inserida neste universo cultural recentemente incorporado à sua realidade cotidiana de centro popular de cidade. Como atesta Bourdieu, “cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto na preferência em matéria de pintura ou de música.” E segue o autor pontuando que “o mais importante das diferenças na ordem do estilo de vida e, mais ainda, da ‘estilização da vida’, reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais – distância que depende, ao mesmo tempo, da urgência objetiva da situação no momento considerado e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação.”⁶⁷

Assim, o que definiria os elementos que compõem o conjunto simbólico a que se chama de estilo de vida é, basicamente, sua distância (dos elementos) em relação às necessidades básicas dos indivíduos ou grupos. Desta forma, existiria um espaço simbólico onde agentes determinariam, validariam e legitimariam representações sociais. No caso das artes, especificamente, estes agentes determinariam o que seria considerado erudito ou o que estaria no campo da indústria cultural.

⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. **Gostos de Classe e Estilos de Vida**. In: ORTIZ, Renato (org.), **Bourdieu - Coleção Grandes Cientistas Sociais**. Edição nº 39. São Paulo: Ática, 1983, p. 84-85.

Contudo, o imponente prédio projetado por Pujol e reformado para abrigar a sede do CCBB paulistano surgiu, no ano de 2001, em contraste com a realidade do local em que estava inserido, predominantemente ocupado por construções abandonadas à própria sorte, praças devastadas e ruas repletas de vendedores ambulantes. Havia, pois, uma busca para agregar valor cultural e consequentemente também econômico à região e às atividades do novo Centro Cultural por meio de patrocínios a projetos culturais que uma grande instituição como o Banco do Brasil poderia proporcionar.

Com a preocupação inerente à iniciativa de inaugurar um Centro Cultural numa cidade já tão suprida de casas de cultura, o Banco do Brasil realizou três pesquisas de opinião. A primeira delas com o intuito de criar um plano de *marketing* cultural e refletir à luz da teoria sobre conceito de cultura, a segunda junto a personalidades do meio cultural e a terceira delas após a inauguração, com o público frequentador.

A primeira pesquisa foi encomendada para a consultora Dorothy Heimbecher, que criou um grupo de estudos e elaborou um relatório intitulado “Projeto de Implantação do CCBB SP”, finalizado em julho de 2000 e baseado, acima de tudo, nas reflexões e teorias de Alvin Toffler ⁶⁸, Domenico de Masi ⁶⁹ e Pierre Lévy ⁷⁰.

Este estudo foi dividido em três partes. Na sua primeira parte chamada de “Reflexões”, a consultora trabalhou com abordagens sobre o ser humano, economia, tecnologia e sociedade e apontou linhas de atuação, principais

⁶⁸ Alvin Toffler (1929), norte-americano, é autor, pensador e consultor de chefes de Estado. Dentre seus livros, dois são clássicos: O Choque do Futuro, de 1970 e A Terceira Onda, de 1980.

⁶⁹ Domenico De Masi (1938), italiano. Professor de Sociologia do Trabalho na Universidade de La Sapienza de Roma. Escreveu diversos livros, alguns deles tidos como revolucionários. Entre eles se destacam: "Desenvolvimento Sem Trabalho", "A Emoção e a Regra", "O Futuro do Trabalho" e "O Ócio Criativo", utilizado no trabalho de consultoria para o CCBB.

⁷⁰ Pierre Lévy (1956) é um filósofo francês e leciona na Universidade de Ottawa, Canadá. É um dos maiores estudiosos sobre a *Internet* como meio de informação e suas aplicações na sociedade atual. Tem formação em História das Ciências, Sociologia e Filosofia, com experiência técnica na concepção de sistemas de informação inteligentes. Seu livro, Cibercultura, utilizado pela consultoria prestada ao CCBB, relata diversas experiências realizadas por meio da *Internet*.

preocupações a serem consideradas quando da escolha de programação e mudanças necessárias no prédio e no entorno dele, sob a ótica do *marketing* de relacionamento e do *marketing* cultural. Na segunda parte intitulada “Objeto e Valores”, a consultoria estabeleceu objetos, valores e premissas que permeariam o prédio e sua localização, o público a ser trabalhado e sugestões de formato para projetos culturais, dentre outros assuntos. Por fim, na terceira e última parte chamada de “Orientação para os Planos de Ação”, a consultoria contratada sugeriu que o CCBB São Paulo deveria ter como missão ser um centro cultural capaz de sintetizar a inspiração, inovação, explicação e a difusão da cultura. Seria, ainda, fonte de criatividade.

Ainda em julho de 2000, concomitantemente à pesquisa com foco em *marketing*, o Banco do Brasil realizou uma segunda, com a finalidade de colher subsídios para definir o perfil da programação e considerações relevantes acerca da localização de seu futuro Centro Cultural. Foram selecionados vinte profissionais das diversas áreas culturais, escolhidos sob o critério de serem formadores de opinião em suas áreas de atuação e de estarem inseridos no ambiente cultural de São Paulo. Estavam representadas as áreas de teatro, dança, cinema e vídeo, artes plásticas, fotografia, novas mídias, música e urbanismo.⁷¹

Uma das questões levantadas relacionava-se diretamente à localização do CCBB no Centro de São Paulo, estimulando a reflexão sobre as características da

⁷¹ As entrevistas foram realizadas individualmente e contaram com o suporte técnico e operacional da A. Franceschini Consultores Associados – empresa especializada em pesquisa – para realização, gravação, transcrição e compilação dos encontros. As entrevistas foram conduzidas pela então gerente do CCBB SP, Sra. Jussara S. de Andrade Guedes e as Sras. Elizabeth Machado e Mariana Lanari, da PAC Projetos de Arte e Cultura, além de entrevistadores da equipe da A. Franceschini. Os entrevistados receberam, previamente ao encontro, um folder com informações sobre o projeto do CCBB SP, um caderno com as plantas do edifício já adaptado e uma relação de áreas disponíveis para projetos, com suas respectivas características técnicas, bem como uma carta que explicitava o motivo da entrevista. Havia um roteiro de entrevistas já estabelecido, mas procurou-se dar liberdade para que o entrevistado discorresse sobre questões que eles considerassem relevantes na análise de um perfil de programação. Foram preservadas as identidades de todos os entrevistados e suas citações foram incluídas anonimamente no relatório entregue posteriormente ao Banco do Brasil. Os entrevistados foram Adhemar de Oliveira, Ana Amélia Bueno Buoro, Ana Francisca Ponzio, Ana Maria Beluzzo, Angélica de Moraes, Celso Curi, Claudinei Ferreira, Diana Domingues, Eduardo Brandão, Francisco César Filho, Helena Katz, Ivo Mesquita, Jefferson Del Rios, Jorge Vasconcellos, José Miguel Wisnik, Marcello Dantas, Marta Grostein, Pelão, Regina Meyer e Rodrigo Naves.

cidade e os hábitos dos cidadãos. Um dos entrevistados pontuou que “a cara de São Paulo é a cara do Brasil. O Mario de Andrade já falava: aqui é o grande caldeirão cultural. Se você fizer coisas até pra gente do Acre, lota, é sucesso. São Paulo é a grande caixa de ressonância.”

Assim, já nesta parte inicial, pôde-se constatar que os entrevistados admiravam a vocação cultural de São Paulo e entendiam que a revitalização da região central era importante e interessante, mas reclamavam da falta de tempo, do *stress*, de uma desatenção com a memória da cidade. Pontuaram, também, que os moradores não têm uma boa relação com a cidade, que os transportes públicos são ineficientes e que o Centro da cidade estava repleto de mendigos, deteriorado e inseguro. Muitos entendiam que “o Centro da cidade é uma coisa maravilhosa, mas que não é percebido como potencialmente rico. É preciso muita elaboração. O projeto de discutir o Centro como patrimônio não está pronto e deveria se tornar uma atividade permanente.” Em muitas das entrevistas prevalecia a ideia de que os investimentos ainda eram pequenos e insuficientes em São Paulo se comparado a outras cidades no mundo que “estão se voltando para o Centro”. Um entrevistado pontuou que “não dá mais para expandir, tem que recuperar o Centro. Londres fez isso.”

E não somente em Londres isso foi possível graças à revitalização no distrito de *Covent Garden*, que passou a oferecer diversas opções de compras, entretenimento e manifestações artísticas de rua. Em diversas partes do mundo foram adotados procedimentos semelhantes com a instalação de equipamentos culturais em áreas que necessitavam de revitalização. O bairro parisiense de *Marais*, no final da década de 70 do século XX, foi palco de uma grande transformação urbana. Na área ocupada por uma construção subterrânea, onde funcionava o antigo mercado central de Paris, hoje fica o Le Forum Des Halles, composto de lojas, restaurantes e centros culturais, num exemplo mundialmente reconhecido de remodelagem e intervenção urbana. Nada restou das vendas de carnes, legumes e frutas que ali funcionava, tendo sido promovida uma transformação total da área degradada em espaço requalificado arquitetonicamente. O mesmo bairro parisiense ainda foi cenário para a instalação

do Museu Picasso e do *Centre George Pompidou*. Neste último, cujo projeto foi assinado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers criou-se um conceito de praça em frente ao espaço, numa tentativa de trazer para dentro do museu o espaço público e seus frequentadores.

Vale ressaltar que tanto no caso de Paris quanto no exemplo londrino, o perfil é mercadológico, ou seja, são iniciativas alavancadas principalmente pelo consumo e por interesses imobiliários. Em ambas as cidades havia um mercado central e, enquanto em Paris o prédio original foi demolido, em Londres houve a preservação do patrimônio e sua incorporação à nova realidade do entorno. Mesmo tendo sido iniciativas concomitantes, em Londres a readequação na cidade levou muito mais tempo que em Paris, porém com a vantagem de que a população local foi inserida no projeto, inclusive com o investimento em moradias populares na região. No caso da cidade francesa a especulação imobiliária foi extrema, a ponto do bairro que um dia foi decadente ter-se tornado um dos mais valorizados da cidade, atualmente repleto de lojas sofisticadas e opções gastronômicas e culturais.

Mais recentemente, nos anos 1990, a cidade de Bilbao, na Espanha, contou com uma reestruturação central alavancada pela instalação do Museu Guggenheim, e assim foi cenário de uma completa revitalização da parte antiga da cidade em sintonia com a parte moderna, em cujo limite fica localizado o Museu. Também a recuperação do rio que corta a cidade, a recuperação de sua orla, bem como o investimento em transportes públicos e aeroportos, colaboraram para a expressiva melhoria na qualidade de vida da população, que ao ter sua cultura preservada e a cidade valorizada, passou a ser reconhecida como um destino turístico mundial e atualmente recebe centenas de turistas de todo o mundo diariamente.

Estas “cidades criativas” passaram a fazer parte ativamente de um novo conceito de vivência urbana que se utiliza da criatividade de seus cidadãos e do diálogo pleno com eles, para tornar as cidades mais humanas e revitalizadas, com vistas ao seu desenvolvimento tornando-as mais produtivas e eficientes. Por meio

da economia criativa, que envolve a produção e o consumo de produtos e serviços culturais, bem como por meio de equipamentos culturais dinâmicos, as cidades são capazes de alavancar negócios, especialmente relacionados ao turismo, mas também com outros setores agregados, gerando bens concretos e simbólicos de valor econômico singular.

Iniciativas como as citadas também serviram de referência para a cidade de São Paulo. Localizada em um prédio histórico e restaurado para abrigar a Orquestra do Estado de São Paulo, a Sala São Paulo nasceu da iniciativa pública de implantar na região do bairro da Luz um projeto que deveria ser gerador de transformação econômica e social, inclusive com a adoção do conceito de praça pública destinada a apresentações de música na frente do prédio, conforme consta no projeto original. Contudo, desta iniciativa é possível apreender uma lição, a de que um equipamento cultural sozinho mostra-se incapaz de alavancar a requalificação de uma área degradada e que esperar este resultado dos equipamentos culturais pode ser uma pretensão no mínimo ingênua. No entorno do prédio continuou a funcionar o que a imprensa e o poder público chamam de “Cracolândia”, local onde se desenvolve descontroladamente o uso e o comércio de entorpecentes. Isso significa que se não houver um envolvimento da população e uma articulação do empresariado e do poder público, as iniciativas se tornam frustradas e ineficientes. Atualmente a Prefeitura e o Governo do Estado de São Paulo empreendem esforços para viabilizar o projeto “Nova Luz”, que tem como objetivo integrar os equipamentos culturais já instalados na região, a exemplo da Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Sacra, Museu da Língua Portuguesa e Estação Pinacoteca, juntamente com a remodelação arquitetônica da região, que deverá envolver, ainda, a chegada ao bairro de empresas e seus escritórios.

Assim, projetos de revitalização de áreas antigas e degradadas, como o projeto “Nova Luz”, são conduzidos pelo poder público à revelia da população que habita tais áreas, muitas vezes atendendo a interesses corporativos. Desta forma, as áreas são alvos de especulação imobiliária, cujo solo passa a ser altamente valorizado e os aspectos antropológicos e sociais das iniciativas ficam esquecidos. A população que habitava originalmente estes locais é deslocada para as

periferias da grande cidade, e o discurso governamental vai se pautar na falsa ideia de que ali acontecerá a criação de novos espaços públicos a serem, inclusive, desfrutados por esta população. Contudo, estes espaços nunca serão públicos à medida que os empreendimentos criados vão cobrar pelos serviços oferecidos, tornando-se assim espaços semi-públicos. Além disso, a população local não se integrará aos projetos porque a nova configuração dessas áreas, ditada por programas arquitetônicos e novas memórias desenhadas pelas corporações ali instaladas, vão gerar uma perda de identidade, onde os antigos e novos habitantes vão conviver com um sentimento permanente de exclusão.

Neste sentido, a inserção do Centro Cultural Banco do Brasil em um prédio histórico procurou manter as características originais da construção e o diálogo com a população que vivencia o Centro da cidade, em boa medida guiada por manifestações de alguns dos entrevistados, que registraram com tristeza a situação de degradação do local na atualidade, em contraste com o passado de luxo e pompa, alegando que atualmente “as pessoas não têm o hábito de ir ao Centro” e completam com tristeza que possuem muitos amigos “de 30 anos que até os 20 nunca tinham ido da Paulista para baixo. São Paulo, desde os anos 1970, perdeu o Centro”.

Figs. 19 e 20 - CCBB São Paulo, 2001. Fotografias de Edson Kumasaka.

A adaptação arquitetônica do antigo prédio do Banco do Brasil para tornar-se Centro Cultural, deveria não só considerar este passado, bem como por serem elegantes, as instalações seriam acolhedoras e um fator de atratividade para o público pretendido pelo CCBB. Segundo opinião de uma entrevistada “o prédio tem o charme dos pequenos espaços, cria intimidade e é mais envolvente do que a frieza da arquitetura moderna” e haveria uma “carência de espaços onde você pode entrar e sair de circulação. Um oásis, uma boa cadeira, tomar café, lugar que tenha silêncio, boa iluminação, que traga uma sensação agradável”. Na opinião dela, os visitantes “devem sentir-se confortáveis, o espaço deve convidar, não inibir”.

Brian O’Doherty refletiu sobre esta condição, ao pontuar que “a hostilidade com o público é uma das principais diretrizes do modernismo, e os artistas podem ser classificados conforme seu engenho, estilo e profundidade”. E não são somente os artistas modernos que afastam o público com suas propostas de afrontamento que se expressam por meio “do desconforto físico (teatro radical), barulho excessivo (música) ou pela remoção das constantes da percepção (o recinto da galeria)” ⁷². Alguns museus e outros espaços culturais também podem adotar políticas excludentes.

Na segunda parte do estudo desenvolvido junto aos formadores de opinião, o tema abordado foi com relação à adaptação do espaço para exposições de artes plásticas. Estas opiniões foram as que geraram mais polêmicas e preocupação, pois os entrevistados entendiam que os espaços não eram adequados para exibir arte contemporânea, que demandaria espaços mais amplos e neutros. Assim, diversos depoimentos acabaram por espelhar a preocupação com a exiguidade destes espaços e seus usos. Certamente conhecedores dos conceitos de cubo branco de O’Doherty, alguns dos entrevistados abordaram este polêmico assunto e a especificidade dos espaços do CCBB São Paulo em declarações que apontavam que “o projeto cultural deveria definir o espaço interno (físico). O

⁷² O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A Ideologia do Espaço de Arte. Introdução Thomas McEvilley, Trad. Port. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 2002, p. 81.

conteúdo é fundamental, por isso não dispute com grandes exposições. Seu espaço não comporta. Se você não tiver uma boa sala, não torne aquilo um eixo. E esse espaço não comporta grandes exposições, com repertório extenso. Vejo aqui coisas mais pontuais.” Havia, ainda, reflexões mais específicas sobre as exposições e o uso do espaço que “não vai poder ter esse gigantismo” que a arte contemporânea necessita. Contudo, esta mesma declaração considerava que “a tendência é ter espaços cada vez mais livres onde as coisas acontecem” e citava que o espaço do CCB “já é diferente porque tem que lidar com uma arquitetura que já existe”.

Na parte do estudo dedicada à programação, houve uma grande controvérsia com relação à adoção de eixos temáticos ou não e a validade da “encomenda” de projetos específicos para o espaço, que alguns olhavam com reserva. Os defensores da ideia argumentaram que assim haveria a possibilidade de se ter projetos mais adequados ao espaço e que dialogassem com o entorno. Outros alertaram para o risco de receber trabalhos produzidos de maneira superficial, sem amadurecimento.

Foi justamente a partir da ideia de criação de uma proposta especialmente programada para o prédio do CCB, inserido no Centro Histórico de São Paulo, que Tunga e Regina Silveira foram convidados a explorar a sua configuração espacial, localização e simbologia.

Em “Resgate”, Tunga não se importou com as tão alardeadas dimensões das salas de exposição. Para o vão central preocupou-se em ocupar o “lugar antropológico” representado pelo CCB com a obra *site specific* que deu nome à exposição e que invadia toda a área livre ou não, a exemplo da loja, bilheteria e espaços de convivência, revestindo todos os espaços com suas Instalações. Regina Silveira, por sua vez, partiu da configuração espacial do prédio para a criação de sua obra, que se mostrou uma das mais interessantes já feitas pela Instituição, uma vez que o projeto não evidenciava os problemas do edifício, mas mantinha diálogo com os elementos estruturais e decorativos da construção. Nas entrevistas, por muitas vezes surgiam comentários que pretendiam estimular

exatamente esta iniciativa, como o que citava que “escolher um viés para atuar em cada área e convidar pessoas para produzir para este perfil de público, para este ambiente” poderia ser uma boa ideia.

Por outro lado, há também que se considerar que o modelo de encomenda de trabalhos não deveria ser uma constante na programação do CCBB, sob o risco de repetição de fórmula, como bem resume outro entrevistado ao dizer que existiria “uma tendência à curadoria de vitrine: a pessoa se dedica a fazer projetos e vender para as mesmas instituições sem ter ligação nenhuma com aquele assunto, nunca ter trabalhado com aquilo.” Nesta mesma linha de pensamento outro entrevistado alegou “que é um risco o projeto sob encomenda”. Na opinião dessa pessoa o fato de um artista ser convidado para criar uma obra especialmente para os espaços do CCBB envolveria um risco, mas com possíveis bons resultados ou não, já que esses artistas “podem apresentar uma coisa interessante sobre o assunto de ocasião, que podem ser uma contribuição ou podem fazer uma coisa que não acrescenta nada.”

Um fato relevante a ser observado é que o prédio do CCBB foi entregue após a reforma com grandes janelas de vidro nas salas de exposição, causando a interferência direta de toda a arquitetura e paisagem do entorno no interior das áreas expositivas. E curioso foi notar que Tunga, apesar de ter a intenção de comungar a realidade das ruas com o interior do prédio recém restaurado, pediu à produção de sua exposição que fechasse as janelas com paredes cenográficas brancas a fim de escurecer o espaço para a implantação de suas obras que se utilizariam de luzes negras e projeções dentro destas salas.

Também Regina Silveira, ainda que identificada por suas Instalações capazes de dialogar com a arquitetura e as especificidades do local onde são inseridas, não vislumbrou nestas salas a possibilidade de diálogo com o ambiente externo ou com as áreas de circulação do edifício e encerrou algumas de suas obras neste “cubo branco CCBB”.

Assim percebemos que apesar da habilidade de nossos dois artistas, ambos se preocuparam com a ocupação do vão central do edifício em detrimento

às áreas expositivas, que consolidavam a estrutura construída e ignoravam o diálogo possível entre o prédio e sua localização física no Centro da cidade. Em ambos os casos, ainda que “conceitualmente” as propostas estivessem ligadas ao entorno, as obras de Regina e de Tunga para estes espaços internos do CCBB poderiam estar montadas em qualquer lugar no mundo, apesar dos artistas afirmarem que têm interesse no diálogo com o Centro da cidade.

Caso surpreendente no que diz respeito à ocupação dos espaços do CCBB foi operado por Nuno Ramos, que em 2004 criou a exposição “Morte das Casas”. A Instalação que deu nome à exposição era composta de uma chuva cenográfica, que despencava a partir do vitral do alto do vão central do prédio, em uma queda de aproximadamente 20 metros, que alagava o antigo mosaico veneziano do piso térreo do prédio, protegido por uma piscina de material plástico transparente.

Figs. 21 e 22 – Instalação *site specific* “Morte das Casas”, Nuno Ramos, CCBB SP, 2004.

Fotografias de Eduardo Ortega.

Nuno, ao contrário de Regina e Tunga, solicitou que todos os painéis que cobriam as janelas das salas de exposição do segundo andar fossem retirados e instalou ali grandes barcos, revestidos de areia socada, meio de expressão que já havia sido utilizado por Nuno e que até hoje tem espaço na obra do artista. Nesta nova situação, a luz externa adentrava as salas, inundando o prédio e suas obras com a realidade circundante. Foi interessante notar que os prédios ao lado do CCBB, que estão separados por poucos metros, instantaneamente estavam

“dentro” do CCBB e que as pessoas que ali trabalhavam podiam “assistir de camarote” à rotina da instituição, de seus visitantes e de seus funcionários.

Figs. 23 e 24 – Instalação “Casco”, Nuno Ramos, CCBB SP, 2004. Fotografias de Eduardo Ortega.

A despeito de declarações como de entrevistados que se recusariam “a trabalhar com os prédios tombados onde não se pode pregar prego na parede” e cuja visão era de que “seria melhor [o CCBB] fazer uma decoração de época, virar museu”, Regina Silveira e Tunga aceitaram o desafio de criar exposições para o edifício. Na opinião deste entrevistado, o sentido de apropriação do espaço do CCBB seria o contrário do idealizado pela Instituição. O prédio deveria adaptar-se às obras de arte e não o contrário. Na mesma linha de pensamento, um outro entrevistado fez severas críticas ao projeto de adequação do espaço nas áreas de artes plásticas citando que os espaços do CCBB não eram bons e que “pelo contrário, acho que o espaço é ruim. Só dá para fazer exposição de quadrinho, não dá para fazer coisas muito grandes. Se fizer uma mostra grande vai ficar muito descontínuo. Isso vai ter que ser pensado com muito cuidado, porque o projeto é ruim. Um negócio que foi feito, uma reforma imensa, ruim, isso não é bom. Talvez se possa chegar a um outro conceito de exposição para este Centro. Ex.: Volpi e os anos 1960 ou Mira Schendel e a década de 1970. Este espaço é de uma utilização difícil, passar do térreo para o subsolo acho meio complicado.” Esse pensamento não se materializou diante das Instalações de Tunga e de Regina Silveira, que graças à maneira como estes artistas se apropriaram dos espaços, o resultado plástico e mesmo de montagem das exposições revelou-se bem sucedido.

No período em que a exposição de Tunga permaneceu em cartaz, o público frequentador pôde manifestar-se sobre a implantação do espaço na cidade e o Banco teve a oportunidade de avaliar a iniciativa de inaugurar sua sede paulistana com este artista contemporâneo brasileiro.⁷³

Muitas manifestações citavam especialmente a exposição de Tunga. O que se percebeu, em linhas gerais, foi o surgimento de um espírito saudosista, num alinhamento com o sentimento despertado nos entrevistados selecionados junto ao meio cultural. Contudo, entre as manifestações populares esse sentimento figurou de maneira mais emotiva e entusiasmada, fazendo florescer um orgulho do Centro da cidade, numa certa esperança de que o local voltasse a ser foco de atenção tanto do Governo quanto da iniciativa privada, e que, com o devido investimento, voltasse a fazer parte do cotidiano dos paulistanos. Neste mesmo raciocínio de retomada e revitalização do Centro, o entorno do prédio do CCBB e a situação de abandono pela qual a área passava naquele momento foi motivo de preocupação dos visitantes, que desejavam que as iniciativas de revitalização da região central não fossem passageiras e que pudessem fazer parte de uma política pública permanente dos governos estadual e municipal e que outras instituições culturais públicas e privadas também pudessem abrir as portas na região.

Em posse dessas pesquisas junto aos formadores de opinião e público inaugural, bem como com a consultoria em *marketing* cultural, a gerência do CCBB São Paulo iniciou seus estudos para a formatação da programação e do perfil de atuação em cultura desejado pelo Banco do Brasil na cidade.⁷⁴

⁷³ Isso foi possível graças a uma pesquisa de opinião espontânea (sem formulário específico, sem indução de resposta e sem obrigatoriedade de preenchimento) entregue ao público que visitou o prédio no período de 27 de abril a 30 de junho de 2001.

⁷⁴ O trabalho de pesquisa contemplava, ainda, reflexões sobre o público a ser atendido pelo CCBB e o papel da Instituição, visto como um espaço que deveria oferecer às pessoas experiências enriquecedoras, únicas, que estimulassem o auto-conhecimento, a auto-expressão e a ampliação da percepção de mundo. Deveria ser um espaço acolhedor e um nítido contraponto ao ambiente caótico e à cultura de massa. O estudo incluiu, por fim, considerações sobre divulgação, imprensa, a imagem do Banco do Brasil, comentários sobre política cultural, sobre outros espaços na cidade de São Paulo, sobre centros culturais no exterior e sobre a atuação do CCBB no Rio de Janeiro.

Capítulo 2 – As Instalações *site specific* de Tunga e Regina Silveira no CCBB São Paulo

Fig. 25 – Tunga, na inauguração do CCBB SP, 2001. Fotografia de Ricardo Barcelos

Fig. 26 – Regina Silveira. Fotografia de divulgação no *site* da artista. Acessado em maio de 2010.

2.1 – A EXPERIMENTAÇÃO DE TUNGA

Tunga foi o artista convidado para inaugurar a sede paulistana do CCBB em 21 de abril de 2001, com a exposição “Resgate”, juntamente com uma grade de programação especialmente composta para a ocasião, cujo título era “Metro – A Metrópole em Você”.⁷⁵

O projeto estava originalmente previsto para ser inaugurado em 16 de abril de 2001, e ocorreria uma *performance* de Tunga e Arnaldo Antunes (ou Carlinhos Brown) em 21 de abril de 2001. Devido à complexidade do projeto, optou-se posteriormente por realizar uma inauguração das instalações do prédio e comemoração do início das atividades do Centro Cultural em São Paulo, na data de 17 de abril, para a imprensa e autoridades, com a abertura da exposição e a *performance* no dia 21 daquele mesmo mês.

⁷⁵ A programação que compunha o projeto inaugural, inicialmente chamado de “Metro – A Cidade em Você”, e depois alterado para “Metro – A Metrópole em Você”, permaneceu em cartaz no CCBB paulistano, de 21 de abril até 24 de junho de 2001 e contava, em sua íntegra, com:

- a) uma exposição de artes visuais de Tunga intitulada “Resgate”, composta de uma Instalação *site specific* no vão central do edifício, além de outras Instalações na sala de exposição do 2º andar;
- b) um espetáculo teatral intitulado “Cidades Invisíveis”, adaptação de Renata Pallotini do livro homônimo de Ítalo Calvino, com atuação de Walderez de Barros e Elias Andreatto, tendo Márcia Abujamra na direção;
- c) uma mostra de filmes e vídeos;
- d) quatro shows musicais com a presença de Hermeto Pascoal, Zé Miguel Wisnik, Livio Tragtenberg e Tom Zé;
- e) conferências mediadas por Marcello Dantas com a presença de Katia Canton, José Guilherme Magnani, Marisa Nogueira Greeb, Nicolau Sevcenko, Paulo Mendes da Rocha e Tunga, com a finalidade de discutir a metrópole de São Paulo, sob várias abordagens;
- f) um filme especialmente criado e realizado para a ocasião, intitulado “Uma Cidade de Chegadas e Encontros”, de Raquel Couto.

Esta programação foi contratada pelo então gerente executivo da Gerência de Comunicações Mercadológicas, Sr. Cláudio de Castro Vasconcelos, em 02 de março de 2001, pelo valor total de R\$ 955.029,60, investimento feito em cinco parcelas desembolsadas de acordo com o desenvolvimento do projeto. Para este projeto o CCBB São Paulo não utilizou recursos oriundos de Lei Federal de Incentivo à Cultura - Lei Rouanet, o que se tornaria uma prática constante na Instituição a partir de 2005.

Fig. 27 - Capa do folder “Metro – A Metrópole em Você”, 2001.

2.1.1 – Uma trajetória de ousadia

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, de nome artístico Tunga, nasceu em Palmares (PE), em 1952. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1974, onde concluiu o curso de arquitetura e urbanismo na Universidade Santa Úrsula. Naquele tempo foi colaborador da revista “Malasartes” e do jornal “A Parte do Fogo” e realizou sua primeira exposição em uma coletiva, onde apresentou aquarelas e desenhos, no Instituto de Arte da Universidade Católica de Valparaíso, Chile, em 1973.

Tunga iniciou sua carreira de artista plástico bem cedo, com desenhos e esculturas, onde utilizava imagens figurativas com temas ousados, como na série “Museu da Masturbação Infantil” para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1974. No mesmo ano participou da exposição coletiva 6º Panorama da Arte Atual Brasileira, no MAM de São Paulo.

Na segunda metade da década, certamente influenciado por sua formação em arquitetura, o artista realizou peças tridimensionais e Instalações utilizando

elementos diversos juntamente com *performances*, vídeos e fotos. Essa reunião de materiais diferentes seria desde então alvo de interesse de Tunga, a exemplo dos materiais utilizados em suas Instalações no CCBB São Paulo, cujo propósito era gerar uma energia de estranhamento e ao mesmo tempo de atração entre diferentes matérias. Assim como na obra do artista alemão Joseph Beuys, referência estética de Tunga, essa junção de elementos distintos acaba por modificar o seu sentido simbólico primordial, como nas peças de feltro com fios elétricos e lâmpadas, feitas entre 1977 e 1980.

Dentre esses materiais o artista passou a utilizar fontes de luz de forma recorrente, principalmente as lâmpadas infravermelhas e a ultravioleta, como forma de gerar uma leveza para a materialidade das suas obras geralmente pesadas. Além disso, Tunga chamava a atenção ao espaço onde ocorria a exposição, no diálogo entre massa e volume, fundo e figura, e como ele diz, “tudo me parece ser corpo, não há vazio no meu modo de ver, há densidades: sutis, transparentes, etéreas ou carregadas, saturadas, pesadas, etc”.⁷⁶ Já no final dos anos 1970, ocupou a Galeria Cronopios, no Centro Cultural da Recoleta, em Buenos Aires (Argentina), onde realizou instaurações, *performances* e filmes, sob o título “As Aventuras da Matéria”.

Na década de 1980, Tunga conheceu o artista Arthur Omar⁷⁷ e juntos criaram o vídeo “O Nervo de Prata”, sobre sua obra. Justamente nessa década é que Tunga vai vivenciar uma intensa movimentação artística. Em 1983 construiu um círculo de metal com a forma de um osso e chamou esta Instalação de “*Les Bijoux de Mme. Sade*”. Em 1986 criou “Vanguarda Viperina”, surgido a partir de um fato no mínimo curioso: Tunga leu que uma determinada raça de cobra albina, ao deparar-se com duas jararacas, ao invés de entrarem em combate se entrelaçavam e assim permaneciam por um longo período de tempo. A partir daí,

⁷⁶ Entrevista de Tunga por e-mail ao galerista Paulo Darzé, por ocasião de sua exposição em comemoração aos 25 anos de atividade da Paulo Darzé Galeria de Arte, em Salvador, de 27 de março a 30 de abril de 2008.

⁷⁷ Arthur Omar é um artista brasileiro contemporâneo e trabalha com fotografia, cinema e Instalações. Foi considerado, nos anos 1980, um dos primeiros artistas no Brasil a lidar com novas mídias, como o vídeo, e realizou o longametrage “Triste Trópico” em 1974, além de mais de 30 outros filmes e vídeos.

o artista fez uma Instalação utilizando cobras de verdade, construindo tranças com os animais, que ao trocarem suas peles as abandonavam entrelaçadas. Isso também foi exposto num aquário montado na exposição, cujo interior continha as peles, três cobras e uma mesma fotografia, em grande número, com a tal cobra unida às jararacas. Provavelmente a partir desta experiência Tunga passou a usar a simbologia da trança, que foi repetida em obras feitas de ferro e fios de cobre e também foi utilizada no CCBB São Paulo, no caso das “terezas” feitas em tecido, tal qual a trança utilizada por presidiários para a fuga das cadeias.

A partir de 1985, Tunga criou a obra “Xipófagas Capilares Entre Nós”. A ideia para a criação deste trabalho surgiu quando Tunga leu num jornal, por acaso, a história de duas irmãs gêmeas siamesas e sua imaginação criou uma possível imagem de duas meninas unidas pelos cabelos. A partir desta imagem reproduzida inclusive por meio de uma *performance*, Tunga começou a trabalhar com os fios de cobre, que simulavam cabelos, pentes de metal, tranças de ferro, etc. Trabalhava ainda com outros suportes como desenhos, gravuras e pinturas, remetendo ao tema dos cabelos, da antropofagia, da união de corpos e, claro, de materiais.

Ainda na década de 1980, o artista criou a Instalação “ÃO”, na verdade um filme que se passava numa curva, dentro do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro. O trecho se repetia infinitamente, como se a câmera andasse em círculos pelo trajeto, sem encontrar saída e nem entrada. O artista sugeria uma estrutura circular no interior de uma rocha, sem comunicação com o espaço exterior. Tunga declarou que o processo de realização desta obra o conduziu para bem longe de suas intenções iniciais e proporcionou uma sequência de diversos outros trabalhos em que explorou peças que pareciam achados da arqueologia ou das ciências naturais, enfatizando cada vez mais a relação de suas obras com o mundo através de fontes artísticas, literárias e científicas.

Como referência e reflexão a esta iniciativa de Tunga, Richard Serra, a partir do final dos anos 1960 e durante os anos 1970, realizou filmes que investigavam as questões da repetição em imagens feitas com câmeras paradas, em ações labirínticas, abordando a imprevisibilidade e a instabilidade, aspectos

que influenciariam também suas grandes esculturas. Este é o caso de “*Hand Catching Leads*”, seu primeiro filme de 1968, que mostra uma mão tentando agarrar um material que é atirado do alto da imagem, fora da cena. Às vezes a mão consegue agarrar o objeto, outras vezes permanece na tentativa frustrada, como em um jogo sem fim, revelando a impotência diante das coisas. Também é deste ano o filme “*Hands Scraping*”, que exhibe quatro mãos masculinas (duas delas do próprio artista) retirando limalhas de aço de um piso de madeira, também para fora da cena. Em ambos os casos, os filmes, que são mudos, exibem uma cena diante da qual o espectador permanece inerte diante de um gestual, aguardando por um desfecho que não se concretiza. Os filmes são exibidos em *looping* e as ações revelam-se assim contínuas e intermináveis.

Em 1974, Serra filmou “*Boomerang*”, que mostrava a artista plástica norte americana Nancy Holt ouvindo suas próprias palavras repetidas eletronicamente, imediatamente após sua enunciação. Com este trabalho o artista chamava novamente a atenção para a labiríntica relação do ser humano com seu entorno, em função de suas ações e pensamentos cíclicos.

Em “Semeando Sereias”, mostra fotográfica a partir de *performance*, de 1987, para a 19ª Bienal Internacional de São Paulo e ainda reapresentada em outras ocasiões, Tunga fez uma cabeça a sua semelhança, na qual implantou um cabelo muito longo. Na *performance* o artista arremessava o objeto ao mar e o deixava à deriva, como que morto, afogado. Observava o objeto na água. Retirava da água e atirava novamente. Em sua divagação, narrada em seu livro⁷⁸, Tunga mergulhava na poça de mar, pegava a sua própria cabeça e atirava ao mar aberto para que a mesma encontrasse seu sepulcro. Não conseguia o intento, pois além do peso da cabeça, ela ficava presa pelos cabelos às pedras. Tunga entrava na água para soltar a cabeça e imaginava um corpo perfeito flutuando, só que sem cabeça. Achava que era seu corpo, mas depois, ainda em sua imaginação, percebia que se tratava do corpo nu de uma mulher.

⁷⁸ TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Edit. Cosac & Naify, 1997.

Em “Lizarte” (1989), esse campo de relações entre diferentes materiais era constituído com objetos recorrentes na poética do artista. Reapareciam os cabelos, os tacapes, o ímã e também as tranças.

Em 1990, Tunga recebeu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas e, em 1991, o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte pela obra “Preliminares do Palíndromo Incesto”, apresentada na Galeria Milan, em São Paulo, remontada posteriormente em diversos outros espaços. Nesta Instalação o artista utilizou grandes sinos e agulhas gigantes, pentes, fios de cobre como cabelos longos, muito ímã e estruturas de ferro, tudo em grandes proporções.

Tunga é um artista que opera na multidisciplinaridade dentro das artes visuais e, desta forma, trabalha com as diversas áreas do conhecimento por meio de referências literárias, artísticas, filosóficas e científicas como a arqueologia, paleontologia, zoologia e medicina, utilizando uma diversidade e um acúmulo de materiais, onde objetos comuns são retirados de seu uso cotidiano e transformados em arte, num universo fantástico que transita entre o real e o imaginário. Tunga cria, assim, obras que compõem um projeto estético, de marca inteiramente pessoal, expresso por meio de desenhos, esculturas, Instalações, performances, vídeos e fotos interligados e adensados cujo “material de trabalho, material de construção, nos faz pensar numa arquitetura. E um arquiteto eficiente leva em conta a aurora e o ocaso, os ventos, calmarias, bordas, implantações, fixação e deslocamentos. Tudo é passível de tornar-se material de construção. Será a atenção a isto o fator de criação da densidade e complexidade de uma obra.”⁷⁹

Com a chegada dos anos 1990, Tunga dá sequência ao seu trânsito pelo mundo, tornando-se, por sua movimentada agenda de mostras, um dos artistas brasileiros mais reconhecidos mundialmente. Em 1996, Tunga realizou a Instalação “E.A.A.” especialmente criada para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se de projeto de *performance* onde 50 rapazes vestidos todos iguais, com camisa azul e bonés brancos, entravam no espaço do museu onde estava sendo feita uma coletiva de artistas e cada um carregava uma mala com

⁷⁹ Ainda na entrevista de Tunga, via e-mail, ao galerista Paulo Darzé, 2008.

rodinhas. Em um determinado momento eles abriam as malas, espalhavam pelo chão uma substância gelatinosa misturada com areia e pequenas imitações de pérolas, liam um texto escrito em um papel azul, fincavam um termômetro na areia, abandonavam o boné, a camisa e saíam do espaço. Segundo Tunga, a *performance* não deu certo, pois “ficou feia esteticamente”. Além da aparência desagradável, a gelatina gerou um odor de putrefação que causou a retirada das obras do espaço expositivo.

É interessante notar que Tunga em diversos momentos de sua carreira vai demonstrar preocupação com o resultado estético de suas Instalações, ainda que em entrevista a Katia Canton, na ocasião da inauguração da exposição no CCBB, o artista tenha declarado que suas obras “são baseadas na relação entre matérias, energias, coisas físicas e minha fantasmática pessoal” e que não se preocupava “em extrair as qualidades estéticas das matérias usadas”.

Mesmo que concebidas tendo como princípio a expressividade em diálogo com a imprevisibilidade, Tunga busca o belo em suas obras. Como acredita Jameson, “o que podemos observar por toda parte no pós-moderno são tentativas variadas de reinventar o Belo como uma categoria de experiência cultural. Talvez não seja necessário acrescentar que, na maioria dos casos, tais tentativas são duvidosas e suspeitas e caminham par a par com posições filosóficas e políticas reacionárias.”⁸⁰

Em certo momento, a interação do público também passou a ser elemento importante para a obra do artista. Uma vez que o público era parte integrante da obra e não mais um mero espectador passivo, eram ativadas as relações deste público com o trabalho exposto. Sobre esta relação, o artista declara que “na arte atual [há] uma integração maior com aquilo proposto pelo artista. O artista se coloca como o comandante de um barco onde ele também é passageiro como o público. O caminho, a rota de uma obra é tragada pela habilidade do comandante em navegar junto aos tripulantes, saber levar o barco a ‘mares nunca dantes

⁸⁰ JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**. Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios. Trad e Org Ana Lucia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p. 136.

navegados'... Para isto é fundamental a integração com o público neste programa, a obra deve, portanto, convidar este público à viagem proposta".⁸¹

Assim, tornam-se cada vez mais frequentes a confecção de obras onde figuram as relações energéticas entre metais diferentes e a recorrência de algumas figuras. Como exemplo, podemos citar a exposição "Lúcido Nigredo" (1999) onde ficava explícita a atração violenta entre imãs, utilizados para unir materiais delicados como vidros e tecidos. A partir desse ponto, a expansão das peças muitas vezes é conquistada na interação do trabalho tridimensional com as *performances*, como em "*Inside Out, Upside Down*" ("Ponta Cabeça"), apresentada algumas vezes entre os anos de 1994 e 1997.

Em 2001, Tunga inaugurou a sede paulistana do Centro Cultural Banco do Brasil com a exposição "Resgate", realizada também na Galeria Nacional do *Jeu de Paume*, em Paris. E em 2005, pela primeira vez na história, a famosa pirâmide de vidro do Museu Louvre, em Paris, tornou-se espaço de exposições e exibiu a Instalação "*A La Lumière Des Deux Mondes*" ("À Luz de Dois Mundos"), de Tunga.

2.1.2 – Exposição "Resgate"

A intenção do Banco do Brasil era inaugurar a sede de seu centro de cultura em São Paulo com um projeto de vulto, cuja exposição de artes visuais deveria ser o principal atrativo. O curador Marcello Dantas pontuou que analisando a localização do CCBB, a oferta de exposições coletivas na cidade e as dimensões do prédio, o ideal seria apresentar um artista brasileiro renomado. O resultado deveria ser uma exposição criada para o prédio e que dialogasse com a cidade. Tunga, além de ser um dos nomes mais ascendentes nas artes plásticas, tanto no Brasil quanto no exterior, poderia criar uma Instalação *site specific* para o complexo vão central do edifício.

A exposição "Resgate" era composta de duas Instalações: uma era "Lúcido Nigredo" e a outra o *site specific* de mesmo nome.

⁸¹ Ainda na entrevista de Tunga, via e-mail, ao galerista Paulo Darzé, 2008.

Na primeira delas, na sala de exposições do segundo andar, Tunga propôs a remontagem ampliada de um projeto anteriormente concebido para uma exposição individual no Centro Recoleta em Buenos Aires (Argentina), em 1999, também intitulado “Lúcido Nigredo”. Esta Instalação apresentava dezenas de chapas de vidro temperado sobrepostas e entrepostas a objetos como esculturas de vidro, esponjas, ímãs, barras de ferro e cobertores, numa composição caótica, iluminada apenas por lâmpadas vermelhas em formato de vela e outras que emanavam luz negra, soltas pelo chão da galeria em penumbra.

Nas extremidades da sala, ficavam em exibição ininterrupta dois vídeos: em um deles uma figura humana, quase um vulto, descia num elevador; no outro, somente pernas eram filmadas subindo uma escadaria interminável. Em ambos os vídeos, além das imagens, havia um áudio com uma respiração ofegante, sufocante e aflitiva, gravada por Marisa Monte e Arnaldo Antunes especialmente para a obra. Esta sensação incômoda propunha um estado intermediário, entre o chegar e o partir, marcado pela instabilidade dos vidros que seriam obstáculos transponíveis desde que empregado algum esforço físico, apesar da transparência e da falsa fragilidade do material. O público era convidado, assim, a percorrer este caminho escuro e perigoso, trabalhoso, desde a entrada no centro da sala e de um lado ao outro dela, onde estavam os vídeos. Em toda a extensão da galeria havia as placas de vidro, muitas vezes sem apoio no solo, e levemente suspensas pelos cobertores, que acabavam trincando à medida que o público passava sobre elas, produzindo um barulho característico que levava algumas peças a se transformarem em pequenos cacos de vidro, enquanto gerava instabilidade ao caminhar. Tanto os vidros craquelados, quanto as esculturas que porventura se quebravam, permaneciam na Instalação.

Letrado como é o nosso artista, é bem possível que conheça as reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben, especificamente em seu ensaio “O que é o contemporâneo” e que, com sua Instalação para o CCBM tenha procurado provocar esta experimentação de contemporaneidade, tanto de fato, quanto metaforicamente. Agamben, que também estuda as relações entre a filosofia, literatura, poesia e a política, afirma que “contemporâneo é aquele que mantém

fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. E segue dizendo “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade”.⁸²

Mas a obscuridade não é simplesmente a ausência da luz, mas o resultado de um processo neurofisiológico da visão que gera o escuro. Assim, segundo o autor, perceber o escuro da contemporaneidade “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que (...) equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época pra descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. Nas palavras do autor, “perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.”⁸³

Diante da obscuridade que as Instalações de Tunga propunham e da importância que ela representava para o resultado estético e para as relações que estabeleciam com o público visitante, é relevante que reflitamos sobre este fato, ainda que seja ele intencional ou ocasional.

⁸² AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Edit. Argos, 2009, p. 62-63.

⁸³ Idem, Ibidem, p.65.

Neste momento, a engenharia do Banco do Brasil, responsável pelo restauro do prédio e por prestar assessoria técnica ao CCBB entendeu que não teria competência para analisar a situação, bem como para propor uma solução para a montagem das peças no vão central.

A produção, por sua vez, propunha a instalação de uma estrutura de aço implantada diretamente nas quatro colunas de sustentação do prédio, no alto do 3º andar, conforme figura abaixo, as quais sustentariam uma estrutura de treliças resistentes à ação exercida pelo içamento das peças e pela permanência delas sustentadas durante um longo período, de abril a junho de 2001 ⁸⁴.

Figs. 32 e 33 – CCBB com estrutura de metal e correntes para exposição “Resgate”. Fonte: LT Arquitetura

A exposição começou a ser montada no dia 10 de abril de 2001, tornando inviável sua abertura junto do evento de inauguração do prédio para autoridades, imprensa e convidados, agendado e realizado em 17 de abril daquele ano. Neste momento, já estava instalada a estrutura no alto do prédio, próxima ao vitral, para sustentação dos elementos mais pesados da Instalação, e estava sendo finalizada a remontagem da obra “Lúcido Nigredo” na sala de exposição do segundo andar. Os pesados sinos, bem como as estruturas em aço que formariam as bengalas, já

⁸⁴ A direção do CCBB contratou novamente os serviços do Grupo Falcão Bauer, já envolvido anteriormente nas obras de reforma do prédio, que após as medições necessárias, chegaram à conclusão de que as estruturas do edifício suportariam o peso das peças de Tunga.

havam chegado ao local e aguardavam na calçada, do lado de fora do prédio do CCBB. Já na madrugada do dia 18 de abril, após finalizada a inauguração oficial do prédio, a produção entrou com o pesado material no edifício.

2.1.3 – A poética subversiva de Tunga

Ainda na fase de estudo, Dantas descreveu que Tunga pretendia criar “uma reflexão sobre a condição fundamental de se viver numa metrópole, a oposição entre os que estão dentro e os que estão fora”. Essa proposta representaria o “contraste vital de toda *urbis* contemporânea [na qual] as pessoas cada vez mais buscam estarem fechadas em seus feudos protegidos. Outras, por sua vez, estão tentando sempre andar onde não podem”.

Por este discurso conceitual, o curador revelava a intenção do artista em dar voz a uma determinada população supostamente esquecida pela sociedade e pelas instituições de cultura. Tunga afirmava que a ideia era “intervir em todo o prédio do CCBB SP. A obra começa no alto com 15 enormes infláveis flutuando no alto da rotunda central, com o formato das peças que compõem a Instalação (bengalas, sinos, etc). No espaço central do prédio, em frente à porta de entrada, terão três grandes sinos interligados, por pesadas correntes a três grandes bengalas e a caldeirões cobertos com um gel, formando um conjunto de peças que se reproduzirá em diferentes escalas nos espaços expositivos.” O artista também já fazia menção à iniciativa de expor “vinte e um conjuntos de painéis de ferro que servem sopa ao público.”

E conforme citando anteriormente, o artista chamou a sala do segundo andar de “espaços de exposição convencionais” onde seriam colocadas as “placas de vidros (que) servirão de apoio para conjuntos de vidros com elementos como ímãs, feltro e etc e onde (em) cada extremidade será projetado um filme em grande escala feito especialmente para a exposição.” O curador complementou descrevendo que “vários objetos estarão espalhados pelo espaço onde atores fazem enormes tranças com tecidos e grande painéis com sopa. Tudo isso

integrado com uma composição original feita em parceria com Arnaldo Antunes, que participará da performance de abertura.”⁸⁵

Por meio da análise dos desenhos enviados pelo artista e pela produção da exposição, já era possível vislumbrar que o caráter acumulativo e desordenado guiaria a montagem. Contudo, tratava-se evidentemente de uma “desordem organizada”, pensada e determinada esteticamente para o belo. Nos desenhos não havia uma escala e não era possível precisar as reais dimensões dos objetos que seriam utilizados, mas deveria prevalecer o arranjo harmônico entre as peças e a colocação na Instalação seria precisa. O artista privilegiaria o caráter estético do belo, mesmo nos desenhos que compõem seu projeto. Desta forma, Tunga transformou seus desenhos em obras de arte, e não apenas em projetos, que possivelmente nos dias de hoje compõem coleções de arte particulares ou institucionais.

Figs. 34 e 35 - Desenhos de Tunga para pré-projeto da exposição “Resgate”. Fonte: arquivos do CCBB SP

Arquiteto de formação, o artista deixava claro que a Instalação obedeceria a passos construtivos, ainda que envolvesse, em muitos momentos, a remodelação dos ambientes cenograficamente, e que tal feito só seria viável com o

⁸⁵ Pré-projeto de exposição. Pesquisa realizada pelo autor nos documentos do projeto “Metro – A Metrópole em Você”, arquivados no CCBB São Paulo.

envolvimento de muitos agentes, entre montadores, carregadores, produtores, atores e atrizes, entre outros.

As pesadas placas de ferro e de aço começaram a ser espalhadas pelo chão, as correntes foram esticadas e o que se viu foi um trabalho quase ininterrupto, que envolveu cerca de quarenta profissionais durante três dias. Todas estas ações aconteciam concomitantemente e geravam um universo caótico, alinhado à intenção do artista para a ocasião. Enquanto eletricitistas da reforma do prédio finalizavam as obras de instalação de algumas luminárias, a equipe de montagem da exposição seguia as orientações do artista e de seus assistentes, retirando as mesmas luminárias, puxando seus fios para fora e instalando pequenas lâmpadas em formato de vela, que ficavam penduradas a partir do teto. Assim, podia-se afirmar que em sua gênese, “Resgate” consistia em uma exposição que pretendia descaracterizar o prédio que havia acabado de ser reformado. A ideia principal era resgatar o edifício para o local onde ele estava instalado, trazendo a realidade das ruas do Centro da capital paulista para dentro da instituição cultural, numa tentativa de “resgatar (...) a poesia”⁸⁶, como afirmou o artista para o jornal Folha de São Paulo na ocasião.

Além das alterações efetuadas no prédio e das intervenções em seus elementos decorativos, o *site specific* contava com grandes sinos de ferro fundido, com estruturas metálicas em forma de bengalas de dez metros de altura, lâminas de ferro de quatro metros quadrados, diversos objetos em alumínio e cobertores baratos espalhados pelo prédio, que também adquiriam formatos de cordas penduradas nos gradis, formando as “terezas”, como são conhecidas essas tranças de tecido na gíria das penitenciárias. A intenção era criar um ambiente degradado, semelhante a um presídio, onde imperaria o caos.

Na véspera da abertura da exposição, Tunga entrou em ação espalhando por todo o ambiente mais de duas centenas de cobertores de lã acrílica cinza, determinou a colocação de pequenos caldeirões pelo espaço, espalhou as barras de batom ao lado dos sinos, posicionou pratos de alumínio e vários outros

⁸⁶ CYPRIANO. Fábio. Tunga Resgata a Arte no Centro Paulista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abril 2001, Ilustrada, E 3.

pequenos objetos de metal e de vidro em forma de sinos, copos, taças, bengalas e grande quantidade de beterrabas e abóboras que também eram instaladas junto às demais peças, espalhadas pelo chão.

Por fim, o artista ordenou que todas as janelas e aberturas que dessem para o exterior do prédio fossem fechadas com o auxílio dos mesmos cobertores que estavam espalhados pelo chão e pelos gradis. Com isso, Tunga queria criar uma atmosfera escura e sombria, e exemplo da Instalação “Lúcido Nigredo”.

Figs. 36 e 37 - Exposição “Resgate”, CCBB SP, 2001, fotos Silvestre Campe.

A iluminação mais expressiva vinha da luz natural do dia, que adentrava o prédio a partir da claraboia, luz esta que foi mantida, contudo filtrada pela instalação de balões inflados com gás hélio em formato de sino, caldeirão e cálice, que ficavam soltos e flutuando no espaço do vão livre do CCBB São Paulo.

Em matéria publicada em O Estado de São Paulo, na véspera da inauguração da exposição, a jornalista Ana Weiss citava que “as instaurações de Tunga funcionam bem com os elementos-surpresa e as improvisações” e seguia pontuando que na exposição Resgate “estão sujeitos às mudanças de planos nada menos que dez toneladas de material, como vidro soprado, ímãs, ferro fundido, água fervente, tubérculos e maquiagem. Isso sem contar os personagens, que somam cerca de cem, se não forem contados os espectadores que podem se tornar personagens de última hora”⁸⁷.

⁸⁷ WEISS, Ana. Tunga Inaugura Agenda do Espaço. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 abril 2001, Caderno 2, capa.

Os “convidados/personagens” chegaram para a abertura da exposição, a partir das doze horas, onde acontecia um “coquetel”, que era oferecido por atores, que à moda dos samaritanos que percorrem os grandes centros urbanos nas suas madrugadas frias, mexiam caldeirões de ferro e serviam mornas sopas de beterraba e abóbora em pratinhos toscos de alumínio. O gosto era ruim, sem graça e sem temperos. Esta ação buscava transmitir com certa dose de realidade a péssima condição humana em presídios brasileiros, bem como lembravam com propriedade a amarga vida dos habitantes da grande metrópole abandonados à própria sorte no Centro da cidade.

O artista, em várias entrevistas a jornais e revistas, pontuou que não acreditava que um espaço cultural ou qualquer outra iniciativa no Centro da cidade seria capaz de revitalizar a área. Tunga não concordava com o termo revitalização, pois, segundo ele, “o Centro da cidade era um local extremamente vivo e que a arte estava nas ruas, nos camelôs do Centro”. Tunga acreditava que, na verdade, as “elites brasileiras não estão preparadas para ver este tipo de cultura”⁸⁸. Por este, e muitos outros motivos, a sopa descia tão mal no dia da inauguração da exposição, numa tentativa artística de provocar nos visitantes o reconhecimento do sofrimento dos marginalizados que conviveriam cotidianamente com o gosto amargo de suas existências.

Hal Foster pontua, em importante artigo, que na contemporaneidade o artista muitas vezes poderia se ver inclinado a atuar como um etnógrafo, tendo sido esta prática “impulsionada pela genealogia minimalista na arte ocorrida durante os últimos trinta e cinco anos”. Por este viés, o autor afirma que “a instituição da arte deixou de poder ser descrita em termos meramente espaciais (estúdio, galeria, museu, etc); passando também a ser entendida como uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. O público da arte também já não podia ser definido em termos meramente fenomenológicos; ele ou ela era um sujeito social definido através da linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual, etc) (...). Deste

⁸⁸ RUBIN, Nani. **Tunga Produz Transformação pela Arte**. Rio de Janeiro, 24 abril 2001. Segundo Caderno.

modo, a arte passou para o campo alargado da cultura que, crê-se, é da responsabilidade da antropologia.”⁸⁹

Assim, a arte produzida na contemporaneidade tenderia a desenvolver ações culturais e criar obras imbuídas de um discurso ideológico supostamente capaz de promover uma transformação social e política. Mas o grande problema é que, assim como aconteceu com Tunga no CCB, “...estas cartografias etnográficas são frequentemente encomendadas. Do mesmo modo que durante os anos 1980, a arte da ocupação se transformou num gênero estético, se não mesmo num espetáculo midiático, também as obras *site-specific* recentes se assemelham frequentemente a um evento dentro do museu, em que a instituição importa a crítica, seja como forma de exibir tolerância, seja com o propósito da inoculação (através de uma crítica empreendida pela instituição, dentro da instituição)”⁹⁰.

Tunga e seu curador, transformados em “antropólogos contemporâneos”, assimilaram etnograficamente a instituição cultural e a cultura da população que vivenciava o Centro de São Paulo. Pretendiam narrar e dar voz a esta população no *site specific*, que tinha a pretensão ainda, de estar inserido e incluir essa realidade, tornando-se assim, uma exposição com propriedades do CCB, da vizinhança e ou da comunidade local, numa obra que agradava aos propósitos do Banco do Brasil enquanto patrocinador, num espetáculo do capital cultural, na acepção pejorativa do termo espetacular. A miséria observada ao redor do prédio era assim estetizada e aceita pela instituição cultural, ainda que por meio do artista, que de fato estava distanciado dessa realidade marginal.

Em matéria de Ana Francisca Ponzio, para a Folha de São Paulo, a questão da exclusão social é amplamente analisada. A matéria já começava com uma informação contundente, ao citar que “quem se vestiu para ver e ser visto na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB-SP), no último sábado, decepcionou-se”. Em mesma matéria, a jornalista citava ainda que

⁸⁹ FOSTER, Hal. O Artista Como Etnógrafo. Trad. Manuela Ribeiro Santos. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a “Europa”, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 277.

⁹⁰ Idem, Ibidem, p. 284.

“em vez da exclusão cultivada inclusive por museus e galerias, Tunga levou para dentro do belo edifício do CCBB as cenas que repudiamos nas ruas ou nas manchetes dos jornais. Para Tunga, a revitalização do Centro paulistano não depende apenas do que pode ocorrer no interior das instituições culturais. Ambulantes e miseráveis que pontuam as ruas das metrópoles guardam, segundo ele, a extraordinária poesia da sobrevivência.”⁹¹

Ao mesmo tempo em que a sopa era servida, quatro jovens mulheres seminuas pintavam de vermelho os sinos, as tranças “terezas” e os objetos que compunham a Instalação. A “tinta” utilizada era, em verdade, advinda de imensas barras de batom. Com esta maquiagem o artista pretendia dar cor de carne, sangue e vida aos elementos que compunham a obra. Na sequência, uma *performance* semelhante a uma rebelião de penitenciária tomou conta de todo o espaço. Cerca de cem atores entraram no prédio e gritavam, batiam seus pratos, entoavam cânticos e continuavam confeccionando suas tranças enquanto o músico e compositor Arnaldo Antunes, convidado por Tunga, juntou-se a ele para entoar uma improvisação musical, onde repetiam a pergunta “onde está Tereza?”.

Também o poeta Haroldo de Campos, presente na ocasião, foi convidado pelo artista a entrar na *performance* com Arnaldo Antunes. Todos os três se juntaram às jovens e, recobertos de batom vermelho, finalizaram o ato, num momento de êxtase.

Figs. 38 e 39 - *Performance* inaugural da exposição “Resgate”, CCBB SP, 2001, fotos de Jonathan Nóbrega.

⁹¹ PONZIO, Ana Francisca. CCBB Paulistano Tem Abertura Inusitada: Evento Subverteu o Refinamento e o Elitismo que um Centro Cultural Tende a Transmitir. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 de abril de 2001, Ilustrada.

Muitos estudiosos atualmente defendem que há uma ligação entre o barroco colonial brasileiro e a arte produzida no século XX como uma perpetuação deste espírito na cultura nacional. Vários são os exemplos desta herança como os desfiles de carnaval, repletos de rituais que lembram as procissões religiosas, ou mesmo a estética de Hélio Oiticica em seus “parangolés” e penetráveis de grande dramaticidade operando nos sentidos humanos, como vimos anteriormente, mesma época dos rebuscados filmes de Glauber Rocha.

Uma das características do barroco era a celebração da morte e a sua representação, sendo o luto um caminho a ser percorrido pelo espírito em busca da paz e da beleza eterna. Uma das mais conhecidas obras religiosas do estilo barroco, “O Êxtase de Santa Teresa”, do escultor italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) emprestou o nome de sua santa representada, por coincidência ou não, às tranças recriadas por Tunga para sua Instalação. A expressão da experiência mística que emana do rosto de Santa Teresa de Ávila ao ter seu corpo atravessado pela flecha do amor divino por um anjo, também emprestou sua emoção e sensualidade às modelos que pintavam com gesto de carícia os sinos da Instalação em meio aos homens de roupas rasgadas e corpos à mostra que gritavam, cantavam e batiam os pratos de alumínio nos gradis do prédio.

O sentimento religioso sempre esteve muito ligado ao barroco e suas expressões mais populares como a criação de andores, carros alegóricos, decoração de ruas, uso de iluminação difusa e acompanhamento musical nas procissões, por exemplo. Nas festas religiosas estavam sempre presentes ainda, pessoas vestidas de anjo, que junto com os santos representados e carregados, seja na rua ou na igreja, criavam este clima de êxtase, onde a teatralidade fazia com que os fiéis estivessem inseridos e fossem participantes ativos do ritual religioso.

Em “Resgate” foi possível visualizar vários destes elementos barrocos, a exemplo da iluminação reduzida, do acúmulo de materiais na Instalação, da inserção do público e dos atores na *performance*, e também na sensualidade e na entoação do cântico “Tereza”, que fazia referência às cordas criadas para fugir do

presídio em que o CCBB foi transformado. O próprio artista comentou ter admiração pela intensidade do estilo.

Ao propor um simulacro de presídio e presidiários, Tunga pretendia representar em sua Instalação uma camada excluída da população, retirada de circulação e, portanto, sem visibilidade no mundo das artes, das instituições culturais e da sociedade. Apesar disso, o que se observou foi uma ação e um evento fechado dentro do mesmo universo criticado, institucionalizado e produzido para o meio artístico, imprensa e sociedade que consome cultura. Tunga operou sua exposição dentro de parâmetros confortavelmente amparados pelo patrocínio, e protegido integralmente pela instituição e seus seguranças uniformizados espalhados por todo o prédio, estes sim desempenhando papéis reais de “protetores da ordem estabelecida”. Embora a exposição tivesse a intenção de apontar que a pobreza e o caos estavam presentes na vida das pessoas e provocar uma reflexão na sociedade, isso foi feito de forma ensaiada, envolvendo não exatamente os excluídos ou os ambulantes do Centro de São Paulo, mas sim atores e atrizes de corpos saudáveis e belos, numa espécie de teatralização da miséria, que de fato pouco acrescentava aos referenciados, que neste mesmo momento vendiam quinquilharias para os convidados do evento, tomavam conta de seus carros e pediam esmolas pelas calçadas do Centro Histórico de São Paulo.

Interessante é observar que o artista, a curadoria e o CCBB afirmavam perante a imprensa, frequentadores e meio cultural que o público desfavorecido do Centro da cidade era atendido, tendo em vista que o CCBB seguia a política de entrada gratuita à exposição, ainda com a oportunidade de uma visita guiada com a equipe de arte educação. Mas, no final das contas, o que se notava é que esta população apresentava profunda resistência em entrar no prédio, seja pela opulência da construção ou por simples desconforto diante de uma experiência que não fazia parte de suas vidas. Em diversas pesquisas realizadas pelo CCBB ficava evidenciado o fato de que a maior parte de seu público advinha de regiões nobres, distantes do Centro da cidade. E citava, ainda, como maior obstáculo à visitação, o fato do CCBB estar localizado em uma área de pedestres, sem acesso

de veículos e com estacionamentos distantes cerca de seiscentos metros do edifício. Havia, portanto, a temeridade de entrar em contato com as ruas do Centro, seus mendigos e vendedores ambulantes.

Para Pierre Bourdieu ⁹², o usufruto do espaço cultural estaria destinado a esta classe dominante ou “nobre”, que teria este “capital cultural”, ou seja, desde a mais tenra idade, teria o privilégio e a naturalidade de vivenciar a arte e os equipamentos de cultura. Assim, esta diferenciação cultural seria tão ou mais poderosa que a econômica, uma vez que criaria uma hierarquia definida pelas fronteiras sociais entre os que detêm o poder da bagagem cultural e aqueles que não possuem ou que somente a possuirão mediante um grande esforço e empenho educacional. Contudo, a escola tradicional tende a perpetuar esta hierarquia, favorecendo a classe dominante, que permanece confortável em sua posição social. Assim sendo, não haveria uma mudança nesta situação a não ser por meio da reflexão e percepção dos papéis sociais desempenhados tanto pela classe dominante, quanto pela dominada.

Durante um bom tempo, após a inauguração do CCBB, crianças que viviam na Praça da Sé passaram a frequentar o prédio simplesmente para usar os toaletes, conseqüentemente causando danos e sujeira nos espaços, além de correrem e brincarem nos corredores e salas de exposição. Estes visitantes fortuitos, certamente desconhecedores de qualquer ordem ou hierarquia social, até pelo fato de serem crianças e viverem à própria sorte nas ruas, foram proibidos de entrar no edifício pela Administração do Centro Cultural. Diante deste problema, a os educadores contratados pelo CCBB para oferecer as atividades educativas junto às escolas e ao público espontâneo das exposições passaram a fazer um trabalho de identificação e assessoramento a estas crianças, que muitas vezes permaneciam o dia todo no prédio. Tendo em vista a incapacidade do CCBB em administrar esta situação, meramente assistencialista e paliativa, e que começava a gerar incômodo aos frequentadores habituais, o setor educativo promoveu uma parceria com quatro Organizações Não Governamentais que

⁹² BOURDIEU, Pierre. **Gostos de Classe e Estilos de Vida**. In: ORTIZ, Renato (org.), **Bourdieu - Coleção Grandes Cientistas Sociais**. Edição nº 39. São Paulo: Ática, 1983.

operavam no Centro da cidade (“Casa Taiguara”, “Creca”, “Três Corações” e “Casa Joselito”), para onde as crianças começaram a ser destinadas.

Talvez pela constante preocupação com este suposto papel de responsabilidade social a ser desempenhado por um Centro Cultural, no ano de 2004 o CCBB São Paulo investiu no patrocínio ao projeto “JAMAC – Jardim Mirian Arte Clube”, no qual a artista plástica Mônica Nador receberia uma verba para manter uma programação cultural em um galpão estrategicamente instalado em uma favela do Jardim Mirian, no extremo sul da capital paulista. Para este projeto, inscrito no processo seletivo daquele ano e aprovado pela instituição, a artista passou a morar no galpão e contou com a ajuda da população para a limpeza, restauração e pintura das fachadas das casas, bares e do comércio local, utilizando-se para isso de desenhos feitos através de máscaras vazadas em papel cartão, reproduzidos pelas paredes, como “grafites”. O espaço passou a ser um misto de ateliê aberto para a produção artística local e área de convivência e de debates sobre políticas culturais. Assim, a população sem aprendizado formal de artes poderia experimentar o processo de formação das imagens, que extraídas do cotidiano dessas pessoas, seriam transpostas para o papel e posteriormente utilizadas nas intervenções artísticas nas fachadas. Envolvia, portanto, um prévio conhecimento estético e das técnicas de pintura e recorte, que eram passados por meio de oficinas culturais ministradas pela artista.

Com a intenção de criar uma mudança visual ainda mais profunda na região, Nador contou com o arquiteto e paisagista Fernando Limberger, que promoveu a reformulação de gramados e pequenos jardins de escolas e terrenos, entre outros, além da artista plástica Lúcia Koch, que fez intervenções pontuais por meio de filtros coloridos de luz nas janelas de algumas casas, com a intenção de, por meio de uma ação tão simples, provocar a mudança do olhar sobre o espaço em que viviam essas pessoas. Todas estas ações eram autorizadas e construídas por meio de um diálogo com os moradores das casas trabalhadas e da região. Aliás, a entrada de Nador na favela só foi possível porque já há alguns anos ela trabalhava com a população de lá e já tinha a confiança dos moradores.

Mônica Nador eventualmente recebe severas críticas de alguns estudiosos que não reconhecem o seu trabalho, e que analisam a ação como oportunista, alegando que a artista poderia estar utilizando mão-de-obra gratuita para a sua promoção pessoal e de sua obra. Contudo, é relevante considerar que Nador tem, nesses anos, vivenciado a comunidade intensamente e que as ações são desenvolvidas graças a esse envolvimento profundo com os moradores da região, o que por si só já representa uma legitimação.

Figs. 40 e 41 – Pinturas em fachadas no Jardim Mirian, em São Paulo (SP), por Mônica Nador. Fotos/fonte: blog Afonso Rodrigues, 2010.

O CCBB entendia que o projeto somente seria efetivo se alavancasse uma ação continuada e de longo prazo, talvez com parcerias com o poder público, o que não aconteceu. Assim, o apoio ao projeto durou apenas um ano. No entanto, o JAMAC está ativo até os dias de hoje, ainda que sem o patrocínio do Banco do Brasil, contando com doações e patrocínios de outras empresas sensibilizadas pela causa.

Esta ação contrastou com a exposição “Resgate” justamente pelo fato de envolver e criar uma convivência entre a artista e os habitantes da comunidade, que não somente participavam espontaneamente do projeto como eram parte fundamental dele. Esses inúmeros artistas anônimos se viam representados de fato, porque o resultado artístico estava diretamente inserido em seus locais de origem e provocava uma mudança real de percepção. Neste caso, suas casas e a comunidade foram a origem, o meio e o fim da expressão artística e, por este

motivo, a iniciativa obteve reconhecimento junto à população. Não eram artistas plásticos, atores, atrizes, músicos ou *performers* reconhecidos pelo meio cultural estabelecido, mas anônimos conhecidos apenas nas suas comunidades.

Ainda segundo Foster, normalmente “o envolvimento com a comunidade é reduzido. De um modo quase natural, o projeto hesita entre a colaboração e auto-modelação, o descentramento do artista como autoridade cultural e o refazer do outro sob roupagens neo-primitivas. Claro que nem sempre isto sucede. Muitos artistas utilizaram estas oportunidades para colaborar de modo inovador com as comunidades a fim de recuperar histórias suprimidas, localizadas, histórias essas a que alguns têm um acesso mais eficaz do que outros”.⁹³

O CCB São Paulo propôs a realização de uma exposição em sua sede para mostrar os resultados artísticos alcançados pelo projeto JAMAC, o que não aconteceu justamente com a intenção de preservar o caráter periférico e original do projeto, segundo a vontade de Mônica Nador.

2.1.4 – Um balanço de “Resgate”

A exposição “Resgate” permaneceu em cartaz de 21 de abril a 24 de junho de 2001 e foi vista por aproximadamente 20 mil pessoas, de acordo com contagem de público feita pelo CCB São Paulo no período. Conforme citado anteriormente neste estudo, a pesquisa de opinião espontânea aplicada junto ao público frequentador revelou que a exposição de Tunga era o tema que mais provocava manifestações. Dentre avaliações positivas e negativas, o que certamente ocorreu é que muitos dos visitantes não compreenderam a proposta estética de Tunga e ficaram incomodados com a impossibilidade de apreciação do prédio especialmente restaurado para abrigar um Centro Cultural, que apresentava uma “arquitetura magnífica! (mas) infelizmente encoberta por uma arte incompreensível e nada bela”. Também muitas manifestações revelavam

⁹³ FOSTER, op. cit., p. 288.

um incômodo com a pobreza trazida das ruas para a instituição cultural e chegaram mesmo a lastimar que a “arquitetura maravilhosa (estivesse) encoberta com tantos trapos. Basta de miséria, não?”.

O público que se pronunciava era aquele advindo de outras regiões, atraídos pela possibilidade de visitar um prédio do início do século vinte, ricamente reformado e devolvido à sociedade em forma de centro de cultura. O que se pode concluir com estas e tantas outras manifestações é que a exposição de Tunga provocava um debate. Mesmo com o acompanhamento de um trabalho de arte educação, ainda assim era possível colher depoimentos indignados, como um deixado imediatamente após a visita monitorada, por uma visitante, expressando que o CCBB estava de “parabéns pela recuperação deste monumento histórico! Sem comentários! Infelizmente, os organizadores tiveram o mau gosto de colocar uma decoração tão horrorosa do Sr. Tunga! Tenha santa paciência! Numa arquitetura tão linda como essa, um monte de lixo como esse, que seria bom num castelo de Drácula e nos filmes do Zé do Caixão! Enaltecendo os presidiários?! A vergonha dos presídios? Deixe isso para o Dráuzio Varella! Quer sensibilizar os visitantes com os problemas do Centro? Por que não retratar as crianças abandonadas, os velhos desvalidos e sem amparo tão comum no nosso querido Centro? E esses sussurros de fantasmas? Que mau gosto! Que mau gosto de decoração! Nota zero!”.

O “resgate” causou indignação em diversos visitantes que não entendiam como que um banco investia num projeto que trazia uma imagem negativa da cidade para dentro de seu edifício recém inaugurado e repleto de detalhes dourados, mármore e granitos polidos, todos finamente restaurados e prontos para receber o meio cultural e a “população em geral”. O artista procurava ofuscar isso e provocar uma identificação com o entorno, com as ruas do Centro e seus furtivos habitantes sazonais e sem identidade, distanciados e excluídos do meio cultural, frequentemente excluídos também da sociedade.

Em outro depoimento, um visitante descreve que “se isso é arte, os camelôs nas ruas com sua imundície também o fazem”. Neste sentido, o artista

criou uma identificação também com os camelôs. Muitos deles foram vistos entrando no prédio, mesmo que com a intenção imediata de usar o toalete, e se surpreendiam com o que viam.

Mesmo que a exposição de Tunga possa ser criticada sob o ponto de vista da teatralização da miséria, ainda assim atingia seus objetivos de sensibilização de boa parte da sociedade e do meio cultural, que reagiram positiva e negativamente.

Também os excluídos representados usufruíram, paradoxalmente, da exposição. Não raras eram as filas que se formavam na portaria do edifício durante a noite e madrugada para pedir os cobertores utilizados na Instalação. Na medida do possível e com a anuência da produção da exposição, algumas peças iam sendo doadas aos pedintes. Neste momento, não registrado pelos jornais e não divulgado pela imprensa especializada, os cobertores vestiam os mendigos, ganhavam as ruas do Centro e a arte finalmente abraçava e incluía os cidadãos do nada.

Ao mesmo tempo, alguns visitantes que atravessavam a cidade em seus veículos para visitar o bonito espaço cultural ficavam frustrados. Também faziam fila para entrar nas salas de exposição, mas não levavam cobertores e sim a estranha sensação de intimidade com o que viam nas Instalações de Tunga. A pobreza em contraste com a riqueza de detalhes, ainda que parcialmente encobertos, era constrangedora. E o constrangimento e o uso que cada visitante fez desse sentimento o acompanhou, independente de sua origem ou condição social, fazendo com que pelo menos “as pessoas reflitam nos reais valores atuais.”

Tunga havia instalado grandes balões de gás em formato de sinos e caldeirões que subiam em direção à bela claraboia no alto do edifício. Era a sublimação dos cobertores pobres e imundos, a descoberta de que havia saída para o céu, de que havia sonho possível, ainda que fosse um sonho arquitetado e imaginado pelo seu artista-criador e nem sempre compartilhado pelo público, seja ele favorecido socialmente ou não.

2.2 – A EXPERIMENTAÇÃO DE REGINA SILVEIRA

Os resultados alcançados pela exposição de Tunga, tanto estéticos quanto de retorno positivo de mídia e de opinião pública, ainda que obviamente divididas entre positivas e negativas, foram os principais motivos para que o CCBB São Paulo voltasse a investir em uma nova proposta de *site specific* para o seu edifício.

Notadamente hábil ao propor projetos que tenham relações espaciais com a arquitetura dos locais, em meados do ano de 2002 o nome da artista plástica Regina Silveira foi cogitado para a criação de uma exposição elaborada para os espaços do CCBB São Paulo, com ênfase no grande vão central, que perpassa os seus quatro andares, a ser realizada em data propositalmente coincidente com o aniversário de dois anos da instituição, em abril de 2003.

Com a exposição “Claraluz” o prédio do CCBB e a sua arquitetura foram o suporte apropriado por Regina Silveira.

2.2.1 – Percursos, caminhos, trilhas, pegadas

Regina Silveira, gaúcha de nascimento (Porto Alegre, 1939) e radicada em São Paulo, é igualmente uma das mais importantes artistas plásticas da atualidade. Em seu extenso currículo figuram exposições em diversos museus, galerias e instituições culturais brasileiras e internacionais.

Foi a partir dos anos 1980 que Regina Silveira voltou-se para questões conceituais da obra de arte e desenvolveu sua dissertação de mestrado intitulada “Anamorfias”, entre 1979 e 1981. Na sequência, a abertura proporcionada pelas reflexões acadêmicas levou a artista a explorar as distorções e ambiguidades das imagens em uma série intitulada “Simulacros”. Através de desenhos de objetos do cotidiano, Regina os deformava ao máximo, mantendo, contudo, sua identidade, apesar de distorcida.

Em 1983, Regina criou para a Bienal Internacional de São Paulo a Instalação intitulada “*In Absentia*”. No espaço de duzentos metros quadrados encontravam-se duas silhuetas de “*Bottlerack*” e de “*Bicycle Wheel*”. Ambas representavam uma clara analogia com as obras “Roda de Bicicleta” e “Suporte de Garrafas”, de Marcel Duchamp. Regina, por meio de Instalação como esta, seria identificada como uma das artistas brasileiras mais influenciadas pelo pensamento duchampiano e seus *ready mades*.

Fig. 42 - “*In Absentia (M.D.)*”, látex e cubos de madeira, 10 x 20m, 1983.

O conceito desenvolvido por Regina Silveira em suas obras tem ligação estreita com sua formação acadêmica. Regina estudou no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, formando-se em pintura, em 1959. No mesmo ano realizou sua primeira exposição individual e, no ano seguinte, concluiu o curso de licenciatura em artes na PUC de Porto Alegre, cidade em que passou a lecionar a partir de 1964, na Universidade Federal. Morou um período na Espanha e ao voltar ao Brasil, em 1973, fixou-se em São Paulo e trabalhou como professora de gravura na Fundação Armando Álvares Penteado e na Universidade de São Paulo, momento em que realizou suas primeiras experiências em vídeo arte e a deformação de objetos do cotidiano através de suas perspectivas.

Confirmando sua vocação, estas questões de representação vão ser novamente trabalhadas pela artista quando da pesquisa para seu doutorado e a

sua finalização com a tese “Simulacros”, de 1984. A partir de então, não são mais apenas os objetos que são distorcidos, mas também as suas sombras, que se tornavam sombras paradoxais, uma vez que assumiam uma função inversa: ao invés de esconder certas características de um determinado objeto elas passariam a exaltar a sua presença.

Nos anos 1990, já em uma fase de maturidade em sua carreira, Regina começou a utilizar estas noções de distorção em razão dos espaços e da proporcionalidade das salas. A partir de então, estes locais passaram a ser utilizados como referência e suporte para a composição de suas obras. Cada vez mais, Regina passava a utilizar não somente meios de expressão tradicionais como a pintura, o desenho, a gravura, como meios de reprodução da imagem, mas começou a manipulá-las digitalmente, por meio de programas de computador amparados na linguagem técnica da perspectiva. Um bom exemplo foi o *site specific* montado no SESC Pompéia em São Paulo, que se tornaria referência em sua extensa carreira. Naquele espaço, havia uma janela da arquiteta Lina Bo Bardi, que foi vedada e iluminada artificialmente pela artista por meio de um holofote. Ao invés de emanar luz pelo ambiente, a janela derramava sombra, construída com a aplicação de carpete preto na parede do espaço.

Fig. 43 – “Solombra”, SESC Pompeia/São Paulo (SP), 1990. Fotografia de João Musa.

Mais recentemente, em 2010, a artista utilizou novamente a arquitetura de Lina Bo Bardi e a fachada do MASP em São Paulo, como suporte para a aplicação de quilômetros de adesivos que representavam um céu azul em ponto cruz, que era trespassado por uma agulha gigante e linha de costura, também plotados. Esta não foi, obviamente, a primeira vez que a artista criou obras desta magnitude e contou com o uso de adesivos, como será novamente analisado mais à frente.

Este breve histórico sobre a exploração das sombras e também da arquitetura dos espaços públicos e dos destinados às exposições por Regina Silveira torna-se necessário para compreender “Claraluz”, a mostra criada especialmente para o CCBB São Paulo, em 2003.

2.2.2 – Exposição “Claraluz”

A despeito de qualquer análise do ponto de vista econômico, considerando que o projeto receberia o patrocínio do Banco do Brasil, Regina Silveira passou mais de três meses analisando o prédio do CCBB São Paulo até aceitar o convite para a criação de um *site specific* para o seu vão central. Esta proposição parecia particularmente desafiadora devido às características peculiares do prédio, que possui em sua arquitetura eclética muitos elementos decorativos que interferem visualmente nas propostas idealizadas. Nas palavras da artista “este tempo foi necessário” porque ela percebia “que só poderia aceitar a proposta do CCBB quando tivesse uma ideia bastante definida do que deveria encaminhar como projeto” e segue pontuando que desde o início ela teria que construir “uma obra que interagisse com o edifício, em lugar de fazer um conjunto de trabalhos que fossem distribuídos pelos espaços expositivos”.⁹⁴

Regina Silveira já havia visitado o CCBB anteriormente e tinha a preocupação de que a arquitetura não conflitasse com suas obras ali instaladas. A

⁹⁴ Entrevista concedida por Regina Silveira ao autor, por ocasião desta dissertação de mestrado, em e-mail de 27 de dezembro de 2008. As respostas da artista e seus comentários serão utilizados ao longo deste capítulo, sempre entre aspas, auxiliando na compreensão dos conceitos que permeiam sua obra, seus pensamentos e o processo de criação da exposição para o CCBB de São Paulo.

artista chegou a afirmar que já havia visto algumas exposições no espaço e a maneira como foram “vencidas pela presença daquela arquitetura”. Ciente de que não se tratava “apenas de visitar, fotografar e anotar”, Silveira precisou desse tempo para conceber sua exposição e “até mesmo para confirmar (a) percepção da dominância do vão central com a claraboia”. Assim, a artista passou a trabalhar em seu estúdio “inúmeros esboços, colagens e simulações a partir de fotografias e plantas com medidas, para testar diversas possibilidades poéticas e técnicas”.

Regina Silveira somente aceitou o convite da instituição depois de criar a obra “Lúmen”, peça central e específica da exposição, que ficaria no vão central do edifício, a partir da qual ela começou a desenvolver o “discurso sobre a luz, decifrando a charada...”

No alto do edifício do CCBB estava instalada a claraboia do início do século vinte, formada por uma estrutura de ferro ricamente decorada e vidros coloridos, formando uma composição que representa flores, folhas e desenhos geométricos, da qual emanava a luminosidade que dava um tom clássico a todo o conjunto arquitetônico e representava o grande desafio para a artista, uma vez que a peça tinha uma força existencial e segundo a artista, era possível reparar como diversas pessoas entravam no prédio apenas para apreciar a beleza do vitral. Assim, a ideia para conceber a mostra surgiu da evidência de que a claraboia era a peça de maior visibilidade dentro do edifício e que qualquer iniciativa de utilização do vão central para uma exposição só faria sentido se fosse capaz de incorporar a presença da claraboia, que segundo a artista era, “sem dúvida, o elemento arquitetônico mais determinante da configuração (dos) espaços internos (do CCBB)”.

O *site specific* “Lúmen” criado para o CCBB de São Paulo consistia, basicamente, em utilizar fotografias da claraboia que seriam recortadas e transformadas em um “mosaico de pedaços de claraboia”. Esses fragmentos seriam, então, projetados nas paredes, tetos, grades e corredores, desde o térreo até o próprio vitral no alto do prédio. O resultado se assemelharia a um grande caleidoscópio aproveitando a estrutura alta e cilíndrica do espaço do vão central do edifício.

Em seu portal na *internet*, Regina Silveira disponibilizou amplo material descritivo e conceitual onde citava que o primeiro passo a ser dado dizia respeito à imagem da claraboia e a sua desconstrução. A artista promoveria “seu estilhaçamento e recomposição como imagem luminosa de grande formato a ser projetada sobre as paredes e tetos dos diversos andares. A composição estilhaçada resultaria de um conjunto de fotografias da claraboia, tomadas de diferentes pontos de vista, e depois combinadas e tratadas como colagem digital apta a produzir uma transparência de 18 cm x 18 cm para uso em projetor Pani (de grande potência luminosa). Espera-se que a imagem projetada (com capacidade de expandir-se para cerca de 10 metros nas duas dimensões) se comporte como uma camuflagem luminosa que reveste topograficamente o interior do edifício. Sob determinados ângulos, contudo, o estilhaçamento deve aparentar estar destacado das paredes e tetos e adquirir uma visualidade próxima à da queda livre e imaginária dos estilhaços luminosos, vindos da claraboia localizada acima”.⁹⁵

Para que esta Instalação *site specific* alcançasse seu propósito, toda a iluminação natural do prédio foi anulada. A estrutura metálica acima do vitral, na verdade uma segunda claraboia em vidro transparente e que recebe a grande claridade externa, foi recoberta com uma lona preta e o vitral foi iluminado artificialmente, como se estivesse recebendo a luz solar, mas de dentro para fora e não o inverso.

A dificuldade operacional envolvida na Instalação *site specific* de Regina Silveira estava presente justamente na sua condição fundamental de existência: a luz. Para que o efeito desejado fosse alcançado, a produção, curadoria e artista solicitaram que todas as lâmpadas do prédio fossem apagadas ou pelo menos significativamente escurecidas por dimerização, não somente no térreo e vão central, mas também nos corredores e salas de exposição.

O primeiro problema a ser enfrentado pelo projeto foi junto ao Corpo de Bombeiros que entendia que a exposição dificultava a visualização da sinalização

⁹⁵ Informações extraídas do portal da artista na *Internet*. Disponível em <http://reginasilveira.uol.com.br>. Acessado em novembro de 2008.

das rotas de fuga e o consequente acesso às saídas de emergência, na ocorrência de um incêndio ou qualquer outro fato que motivasse o abandono do prédio. A solução encontrada para que os bombeiros pudessem liberar a exposição foi a instalação de luzes de emergência próximas às placas de sinalização e estas não poderiam ser apagadas ou mesmo terem a sua luminosidade reduzida. O segundo problema dizia respeito à segurança das obras e do público no ambiente escurecido e que foi resolvido conforme orientações da diretoria de segurança do Banco do Brasil, que teve de ser acionada para prestar consultoria ao projeto. O CCBB de São Paulo adquiriu dezenas de novas câmeras de segurança com visão infravermelha, que permitiam a visualização dos espaços internos nas salas de exposição e também nos corredores em condições de baixíssima claridade.

Independente disso, após a inauguração da exposição, eram comuns as reclamações de frequentadores que ficavam insatisfeitos com a impossibilidade de contemplar a arquitetura do prédio devido ao escurecimento, bem como de pessoas que tropeçavam e se sentiam inseguras caminhando nos espaços internos ou externos às salas de exposição.

Diante dessa problemática, gradativamente após a inauguração da exposição, a diretoria do CCBB, juntamente com a artista, foi balanceando a iluminação de forma a chegar num denominador comum, que diminuísse o incômodo proporcionado pela baixa luminosidade e que não interferisse no resultado desejado pela exposição.

A Instalação “Lúmen” contava com um projetor de alta resolução, de última geração à época. Este projetor era o responsável por estampar as paredes do prédio, desde o térreo até o terceiro andar, com as imagens dos detalhes fragmentados da claraboia.

Vale observar que o referido projetor ficou instalado sobre o piso original do térreo do CCBB, em mosaico veneziano, sem qualquer disfarce. Pelo contrário, o equipamento, até por suas dimensões, chamava a atenção e evidenciava a sua existência, estando cercado apenas com uma espécie de grade de proteção devido ao escurecimento de todo o prédio.

Figs. 44, 45 e 46 – *Site specific* “Lúmen”, no vão central do CCBB, 2003. Fotografia de João Musa.

No subsolo do edifício estava uma espécie de desdobramento e consequência da obra “Lúmen”, a Instalação “Luminância”. Segundo Regina, “no contexto do CCBB (este local) onde ficava o antigo cofre do Banco do Brasil (era) como o próprio coração do edifício, por suas funções importantes para o perfil anterior da instituição”, que outrora guardara o dinheiro do próprio banco e alguns pertences de clientes. Nesta sala, agora com função cultural, as duas portas do cofre estavam fechadas por dois grandes painéis *backlights*, que exibiam os

mosaicos de detalhes da claraboia, por meio de iluminação colocada dentro dos cofres, e que criavam um grande impacto visual. Esta mesma imagem de estilhaços de claraboia foi reproduzida em plotagens sobre vinil adesivo que se expandiam pelo chão e pelas paredes do espaço em frente e ao redor da entrada dos cofres onde estavam os painéis. A artista desejava mostrar que o espaço do subsolo, embora fosse o único andar separado fisicamente da luz da claraboia, seria capaz também de abrigar a luminosidade e marcaria o movimento descendente desejado pela fragmentação da imagem da peça, como se os estilhaços tivessem despencado do alto e encontrado no cofre e entorno o seu destino final, ali permanecendo guardadas.

Fig. 47 – Instalação “Luminância”, no subsolo, CCBP SP, 2003. Fotografia de João Musa.

Ainda no andar térreo do edifício, estava a Instalação “Luz/Zul”. Nesta obra, Regina recortou a palavra “luz” em vinil adesivo azul e realizou uma plotagem deste material sobre a grande janela neste andar, a única que ficava aberta para a área externa, sem cortinas. Na parede lateral à janela, estava estampada a palavra, como se fosse uma projeção do recorte de vinil na parede. Também de acordo com informações no portal da artista, a obra “propõe uma ficção luminosa,

construída como falseamento de uma fonte de luz real: a janela e a luminosidade que pode projetar no ambiente interno do edifício. Nesta Instalação, a luz e a luminosidade trocam de papéis, com base numa interpolação na qual um dos termos é a própria luz, configurada e apresentada como a palavra LUZ, significando a si mesma”.

A luz que adentrava o prédio através do recorte poderia projetar na parede a palavra luz. No entanto, esse efeito era alcançado artificialmente, por meio de um projetor. Por este processo, o visitante tinha a impressão de que a imagem na parede era uma projeção do recorte da janela, que recebia luz natural. Mas tratava-se tão somente de uma impressão, de um simulacro, pois a projeção vinha de um equipamento instalado no lado oposto do espaço.

Figs. 48 e 49 – Instalação “Luz/Zul”, no térreo do CCBB SP, 2003. Fotografia de João Musa.

Obra semelhante a esta foi exibida anteriormente no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC/USP, em 2000, quando a artista escreveu em grande dimensão a palavra “luz” pela primeira vez em sua carreira, na claraboia do Museu. Tratava-se de um gesto metalinguístico, afinal Regina escrevia literalmente na fachada do museu o que significava seu material de trabalho: a luz e a sombra a partir dela originada. E esse gesto ou essa escritura

voltaria em ser explorada em outras ocasiões, não somente no CCBB São Paulo, mas também em outras formas e maneiras em exposições no exterior e no Brasil.

No ano 2010, Silveira inaugurou o espaço cultural do Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos, em São Paulo, com o obra “Glossário”, que consistia na aplicação da palavra luz, escrita em diversas tipologias, nos vidros da área de convivência do hospital com adesivos translúcidos em diferentes tons de azul. A luz utilizada neste caso era a natural, que adentrava o espaço através dos vinis coloridos, diferentemente do efeito alcançado no CCBB. A artista afirmou que esta obra era como um vitral onde ela trabalhava “com uma possibilidade diáfana da luz adequada ao ambiente, ao mesmo tempo em que propunha a polaridade entre luz e sombra como forma de poesia visual”, e acrescentou que este trabalho era “uma espécie de resumo da série surgida em 2000” e que não será o último a tratar a palavra luz: “o epílogo da série é uma surpresa em grande escala que ainda está em desenvolvimento e só deve acontecer no ano que vem (2011)”, finalizou.⁹⁶

No segundo andar estavam as obras “Pulsar”, “Quimera”, “Luzeiro” e “*Double*”.

“Pulsar” consistia numa caixinha de fósforo da marca Fiat Lux, com uma lâmpada de fibra ótica embutida, que passando por uma pequena estrela recortada em sua lateral, supostamente espalhava uma imagem de estrela na parede, que na verdade era uma projeção, a partir de um projetor helicoidal instalado no alto da sala. Segundo Regina, “a intenção da montagem era sugerir que a caixa de fósforos era um nascedouro de estrelas”.

Em contrapartida, “Luzeiro”, era uma projeção a partir de um refletor comum, semelhante aos utilizados em jardins, que derramava a palavra “luz” sobre um cubo branco de madeira, destes utilizados para a exposição de esculturas e objetos.

⁹⁶ Regina Silveira em entrevista à Revista ISTOÉ Online, em 14.07.2010. Acessado em outubro de 2010.

Fig. 50 e 51 – Obras Pulsar e Luzeiro, ambas expostas na sala do 2º andar do CCBB SP, 2003. Fotografia de João Musa.

Em um dos lados desta mesma sala ficava a Instalação “Quimera”, composta da projeção de uma lâmpada acesa, de luz amarelada, numa das paredes da galeria, com um projetor de alta precisão.

Fig. 52 – “Quimera”, exposta na sala do 2º andar do CCBB SP, 2003. Fotografia de João Musa.

A falsa lâmpada tinha ao seu redor uma sombra negra, incorporada à parede e piso da sala de exposição por meio de vinil adesivo preto. Esta

investigação teve origem em uma gravura de Regina Silveira datada de 1997 e intitulada “Lâmpada”, na qual a artista criou a imagem de uma lâmpada cercada de escuridão. Nesta versão, agora espacializada, o paradoxo estava novamente presente: ao invés de iluminar, a lâmpada seria capaz de espalhar sombra ao seu redor. Segundo Regina esta obra tinha um “caráter de fantasmagoria” e somente conhecendo o significado do nome da obra podemos entender esta colocação.

Segundo a versão mais difundida da lenda que surgiu na Grécia, durante o século VII a.C., Quimera era um monstruoso resultado da união de Equidna - metade mulher, metade serpente – e o gigante Tífon. A representação plástica mais frequente da Quimera era a de um leão com uma cabeça de cabra em sua espádua ou um ser com corpo e cabeça de leão, com duas cabeças anexas, uma de cabra e outra de serpente. Com o passar do tempo, chamou-se genericamente de quimera a todo monstro fantástico empregado na decoração arquitetônica. Figurativamente ou em linguagem popular mais ampla, o termo quimera significa qualquer composição fantástica, absurda ou monstruosa, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia. Por fim, a palavra quimera, por derivação de sentido, significa também o produto da imaginação, um sonho ou fantasia. É difícil afirmar ao certo em qual sentido a artista baseou o título de sua obra, mas a questão da fantasia e do fantasmagórico prevalece e faz sentido quando trata de uma fonte de luz incapaz de cumprir sua função de iluminar. E mais: seria, de fato, uma utopia imaginar que uma lâmpada emanaria sombra.

Esta sala de exposição apresentava, ainda, a obra “*Doublé*”, composta de um grande cubo branco de madeira, de arestas de 120 centímetros, e outro cubo que seria uma espécie de reprodução virtual do primeiro, já que era projetado por um gobo dicróico. Ao observar a obra, tinha-se a impressão de que seriam dois grandes cubos de madeira, quando verdadeiramente ou fisicamente, era um só. Estes “dois” cubos estavam em um espaço triangular tomado pelas sombras virtuais de ambos os objetos, feitas da aplicação de vinil adesivo preto, no chão e nas paredes do canto da sala.

Fig. 53 – Obra “*Double*”, sala do 2º andar do CCBB SP, 2003. Fotografia de João Musa.

Para finalizar, no terceiro andar do CCBB São Paulo estava montada a obra “Lunar”⁹⁷, Vídeo Instalação composta de duas projeções em *loop* de duas esferas, que rolavam próximas ao piso, sobre duas paredes dispostas em ângulo reto e que se moviam alternadamente e em conjunto, rolando às vezes juntas, às vezes separadas.

Fig. 54 – Vídeo Instalação “Lunar”, na sala do 3º andar do CCBB SP, 2003. Fotografia de João Musa.

⁹⁷ O trabalho é uma animação digital realizada em parceria com o artista Ronaldo Kiel, para uma das coreografias do espetáculo REMAP, pelo grupo Anita Cheng Dance, em Fevereiro de 2002, no Joyce Soho, em Nova York. A nova configuração da animação digital original, sua sonorização e o arranjo em *loop* com 11’6” de duração foi uma realização do grupo Olhar Periférico, de São Paulo.

Cada uma das esferas surgia com uma medida diminuta e ia crescendo até que atingia cerca de 150 centímetros de diâmetro, ao som de uma trilha sonora composta especialmente para esta obra. Havia, ainda, a intenção de que o espectador fizesse parte da projeção, com sua própria sombra projetada nas paredes onde rolavam as esferas, devido à pequena dimensão da sala, à luz diminuta e a colocação dos projetores logo acima da altura dos visitantes.

2.2.3 – Um banho de luz por Regina Silveira

As Instalações de Regina Silveira tomaram completamente os espaços do CCBB de São Paulo, fossem elas físicas ou virtuais, todas com uma estreita relação com os paradoxos presentes nos conceitos de luz e sombra e a dualidade presente na representação da realidade versus ilusão.

Regina Silveira escureceu o prédio e o resultado obtido com as projeções alcançou dois efeitos. O primeiro deles foi atenuar a interferência do excesso de elementos decorativos e ornamentais da arquitetura eclética do prédio, sem anulá-los por completo, chamando a atenção para a claraboia, esta sim, estrategicamente iluminada, pois era o tema central de sua Instalação. O segundo efeito dizia respeito justamente às reminiscências de luz das projeções de estilhaços da claraboia, que faziam com que os detalhes antes vistos somente à clara luz do dia e das lâmpadas incandescentes, agora só pudessem ser percebidos quando projetados nas paredes, mostrando realidades até então pouco notadas de grades, peitoris, lambris, forros, objetos e mesmo o público, que também gerava sombras. A partir deste momento, a artista convidava o público a uma nova contemplação: a obra de arte havia se instalado.

Este estado de quietude e de calma proporcionado pela contemplação da obra de arte parece interessar muito a artista uma vez que este estado de alma é capaz de, à revelia de qualquer barulho ou agitação, ser de "extrema receptividade, no qual se deixa o objeto ser, na sua verdadeira e autônoma natureza, precisamente para fixá-lo sem falsear-lhe os traços; mas aquela quietude que não tem nada de passividade, nem de inércia, porque antes

representa o cume de uma atividade intensa e operosa, e esta receptividade não tem nada do abandono e do esquecimento de si, porque é antes posse vigilante e imperiosa.”⁹⁸

Conhecedora do espaço do CCBB de São Paulo a artista mostrava-se extremamente preocupada com a possibilidade da exposição ser anulada pela arquitetura do prédio e também pelos espaços recortados e problemáticos. Uma vez distante da realidade do conceito de cubo branco, espaço neutro utopicamente ideal para a exibição de obras de arte, conforme visto anteriormente, Silveira comenta que “espaços problemáticos podem ser muito mais desafiantes que os espaços neutros do tipo ‘cubo branco’ para um trabalho que quer entrar em diálogo com a arquitetura e o lugar. Em meu caso, este diálogo tem sido quase sempre uma operação – poética e técnica - com o objetivo de montar um ideograma visual com a arquitetura dada, para alterar visualidades, percepções e significados. No CCBB os espaços recortados eram de fato um problema a resolver, tanto quanto os excessos decorativos da claraboia iluminada... A ideia de fazer ‘Lúmen’ e ‘Luminância’ como uma camuflagem - luminosa ou de revestimento - nasceu da intenção de me associar às características do edifício, em lugar de lutar contra ele - para criar uma obra que se oferecesse como alegórica e deslumbrante, com apoio na própria amplificação do efeito decorativo. Já os espaços expositivos recortados considerei desde o início como núcleos fechados, escuros ou na penumbra, onde poderia compor um conjunto de obras diversas sobre o tema da luz. A Instalação ‘Luz/Zul’, a obra na janela do *hall* de entrada, ficou com a função de umbral, uma ‘passagem’ entre a luz e o edifício.”

A obra “Lúmen” foi capaz de promover uma limpeza visual no prédio, diminuindo a intensidade presencial de seus tantos elementos decorativos, ao mesmo tempo em que potencializava sua beleza. A artista não escondeu detalhes, não apagou seus efeitos, mas sim os iluminou e embelezou, sob uma nova ótica. E ciente de que nem mesmo as salas de exposição, embora fechadas, com climatização e luz artificial, poderiam ser vistas como “cubos brancos”, Regina

⁹⁸ PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Port. M.H.N. Garcez. 3ª Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 206-207.

pontuou que “as Instalações *Site specific*, com os títulos ‘Lúmen’ e ‘Luminância’, estiveram de fato acompanhadas por outras obras, tão independentes do lugar que foram mesmo apresentadas subsequentemente em outras exposições, individuais ou coletivas, no Brasil e no exterior”, mas que ela não poderia dizer que essas salas eram neutras. E continua dizendo que “foi uma tarefa e tanto criar hiatos escuros entre ‘Duplo’, ‘Pulsar’, ‘Luzeiro’ e ‘Quimera’ naquela sala tão estreita e longa do 2º andar, com o formato de um ‘V’ aberto. Para ‘Lunar’, na pequena sala do 3º andar, com apenas um ângulo reto e uma coluna no meio do espaço livre, tampouco foi fácil achar a distância e o ângulo para os dois projetores...”

2.2.4 – Um balanço de “Claraluz”

Também no caso de Regina Silveira a questão do Centro da cidade e a revitalização da área que somente seria possível mediante uma convergência de fatores que envolveriam a inclusão social dos transeuntes que eram moradores de rua, por exemplo, pareciam de suma importância para o significado de sua Instalação no CCBB de São Paulo.

Regina Silveira afirmou que tinha grande interesse no público que vivenciava o Centro da cidade, conforme depoimento também incluído na entrevista realizada, citando que alguns dias depois da inauguração ela pôde experimentar aquilo que mais esperava como efeito no espectador, inclusive no espectador comum, no público da rua, sem qualquer preparo, sendo esta percepção uma das que mais interessava à artista, ao citar que “quando atravessei o umbral do edifício, com os olhos um pouco cegos pelo sol da rua, ainda vi o interior totalmente escuro, até que subitamente enxerguei a cascata de luz de ‘Lúmen’, intacta, inteirinha. Um efeito mágico, que eu não previra, durante o dia, causado pelo sol - a mágica da luz, a mágica da imagem. Não tenho ideia da

contribuição que possa ter dado ‘Claraluz’ a este grande público do CCBB, para mim apenas a mágica, que cada um poderia perceber, já era suficiente.”⁹⁹

No catálogo produzido por ocasião da exposição de Regina Silveira, figura o artigo intitulado “O Iluminismo Tropical de Regina Silveira”, de Martin Grossmann, também responsável pela curadoria da mostra. Neste texto Grossmann defende que a artista instaura um iluminismo brasileiro, “nas bordas da cultura eurocêntrica”.¹⁰⁰

O Iluminismo influenciou fortemente o pensamento na França, no século XVIII, também chamado, por este motivo de “século das luzes”, embora tenha se originado na Inglaterra, no final do século anterior. De uma maneira geral, a primeira fase do Iluminismo foi marcada por tentativas de importação do modelo de estudo dos fenômenos físicos para a compreensão dos fenômenos humanos e culturais. Voltaire (1694-1778) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) despontam entre os filósofos que mais contribuíram para a formação dessa nova mentalidade. Enquanto Voltaire condenava todas as formas de opressão, criticava as práticas da Igreja Católica e defendia a ideia de monarquia governada por um soberano esclarecido, que promovesse o progresso e a liberdade, Rousseau produziu a teoria do bom selvagem, segundo a qual o homem nasceria sem vícios, mas seria corrompido pelo meio social, ao longo de sua vida. Também René Descartes e Espinosa exerceram forte influência sobre os iluministas que guiados pelas suas teorias racionalistas, acreditavam no poder divino, mas que este estaria dentro de cada indivíduo, sempre sob a luz da razão.

Em um nível um pouco mais aprofundado, o Iluminismo europeu envolvia um conceito que sintetizava diversas tradições filosóficas, sociais, políticas, correntes intelectuais e atitudes religiosas, representando uma atitude de pensamento e de ação. Os iluministas acreditavam que os indivíduos seriam capazes de transformar a realidade mediante a introspecção, o livre exercício das capacidades humanas e o engajamento político-social para a criação de um

⁹⁹ Entrevista concedida por Regina Silveira ao autor, por ocasião desta dissertação de mestrado, em e-mail de 27 de dezembro de 2008.

¹⁰⁰ GROSSMANN, Martin. **Regina Silveira: Claraluz**. São Paulo: CCBB SP, 2003, p.36

mundo melhor, mais justo, igualitário e feliz. Dessa maneira, os iluministas preocuparam-se em denunciar a injustiça, a dominação religiosa, o estado absolutista e os privilégios enquanto vícios de uma sociedade que, cada vez mais, afastava os homens do seu direito natural à felicidade. Inspirados pelas leis da ciência e da razão, os iluministas também defendiam a existência de verdades absolutas. O homem, em seu estado originário, possuía um conjunto de valores que fazia dele naturalmente afeito à bondade e igualdade. Immanuel Kant (1724-1804), descreveu que os indivíduos deveriam abandonar todas as amarras governamentais ou ideológicas e que deveriam ter a coragem necessária para a construção de sua própria razão, a despeito do estabelecido.

Mas seria mesmo possível pensar em uma manifestação do Iluminismo no Brasil e especificamente na obra de Regina Silveira? Ainda segundo Grossmann, “poderíamos denominar esse iluminismo de topológico, pois idealizado e gerido por outra epistemologia, compatível com as condições locais e mais maleável a mudanças e interferências do que a do iluminismo europeu, fortemente influenciado pelo desejo de se estabelecerem parâmetros universais para a razão. Os principais recursos do iluminismo trópico-topológico de Regina Silveira são, além da crítica e da auto-crítica, a metalinguagem, a ironia e a reversibilidade; e as principais virtudes: a tolerância, a flexibilidade, a adaptabilidade, a perseverança, a constância e a coragem.”¹⁰¹

O que se operou novamente, a exemplo da Instalação de Tunga, foi uma sobrepujança da obra de arte sobre o prédio, sobre os funcionários do CCBB e sobre o público, que não foi contemplado e sofria com uma Instalação que não fazia parte de sua vida e atrapalhava a sua contemplação do prédio ou simplesmente sua rotina. Idosos e o público em geral reclamavam frequentemente da dificuldade de caminhar pelos espaços, a administração do CCBB enfrentava críticas diariamente de artistas de teatro, música e cineastas que entendiam que a exposição interferia nas suas apresentações, ainda que restritas às salas, pois os acessos ficavam obscurecidos ou que o prédio transmitia um clima triste, sinistro ou enfadonho, que afastava o público.

¹⁰¹ GROSSMANN, op. cit., p.36.

Regina Silveira, sob esta ótica operou racionalmente seu projeto e exercia assim sua liberdade de expressão. Mas ainda que para iluminar, tanto a instituição quanto a artista interferiram diretamente na liberdade dos espectadores. Ao instalar a sua obra no espaço do térreo, dito “espaço de convivência” do centro de cultura, bem como causar o escurecimento do vão central e seus corredores e acessos às demais salas de cinema, auditório e teatro, a artista, ainda que não intencionalmente, acabava por cercear o direito do indivíduo que desejava tão somente sorver a visita ao edifício ou assistir a um espetáculo teatral ou outro, atravessando o prédio sem maiores dificuldades.

Também havia grande dificuldade quando da necessidade de realização de eventos institucionais no prédio, a exemplo de coquetéis, lançamento de livros, e recepções, uma vez que a bilheteria, o guarda volumes, a loja e o café também trabalhavam em parcial penumbra. Sob a ótica de Regina Silveira “numa instituição com essas condições há o conforto de saber que tudo muito provavelmente vai ser cumprido satisfatoriamente, até porque pode haver um contrato, mas sobretudo porque há uma equipe que assessora as realizações, pode intermediar situações que necessitem solução, vai divulgar, dará manutenção e tem pessoal para interagir com o público.”

E estas soluções foram sendo implantadas gradativamente, de forma que a exposição transcorreu sem maiores problemas, durante o tempo em que permaneceu em cartaz, de 28 de março a 18 de maio de 2003, uma vez que o CCBB procurou não interferir demasiadamente na execução e apresentação da exposição. Segundo Regina Silveira, o seu projeto não sofreu modificações, sendo esta uma prática em sua experiência com instituições culturais. E diz que jamais teve “cerceamento de projeto, em qualquer instituição, aqui e no exterior em toda minha carreira. Saber onde piso, conhecer os limites e parâmetros da instituição ou até as condições do lugar são dados prévios importantes para desenvolver meu trabalho e poder negociar tudo com clareza de propósitos e condições. Não começo qualquer projeto sem mapear o campo inteiro e conhecer todas as pessoas com quem vou tratar.” E a artista segue pontuando que estava “falando de coisas complicadas como foi pouco tempo atrás negociar aquelas projeções

noturnas em Lahore, ou como foi, ainda os anos 1980, fazer uma Instalação que impressionasse, com orçamento zero, utilizando qualquer elemento da arquitetura num centro cultural em Madrid. Muitas vezes fui eu mesma a colocar limites e parâmetros, sobretudo para informar a instituição como receber e tratar meu projeto, em termos técnicos e conceituais.”

Por fim, temos notadamente um discurso imbuído de um pensamento autônomo, revelando que a Instalação da arte prevaleceria sobre qualquer coisa. Regina cita que “com verbas e equipamentos, uma instituição de arte pode cumprir melhor os papéis de promover e educar, tão importantes para colocar a arte à disposição de um grande público de todas as idades. Depois de aceitar e programar um projeto, a instituição vira uma espécie de ‘duplo’ do artista. Ambos precisam ‘chegar lá’...Naturalmente esta condição contou para minha aceitação do convite pois havia custos de produção relativamente altos, já que todas as obras eram novas - e eu queria também dar a maior difusão possível à exposição, no Brasil e no exterior.”

Justamente nesses momentos de dificuldade a instituição é lembrada como parceira, juntamente com o atendimento educativo, que seriam os responsáveis por “educar o olhar” do público para a obra de arte. Esse pensamento era comum entre os iluministas. Havia a ideia de que o acesso à cultura e à educação produziria o refinamento dos modos e do gosto, fazendo com que a alma humana abandonasse sua origem selvagem e rústica.

Neste sentido, a exposição de Regina Silveira deixaria de estar circunscrita exclusivamente na área estética, mas seria capaz de interferir na conduta moral de “supostos e desejados” espectadores menos favorecidos, que teriam um déficit educacional a ser corrigido por meio da visita à exposição. Aqui neste ponto seria possível falar, então, que existia uma utopia iluminista na exposição de Regina Silveira, que deveria ser popular, acessível e educativa. Ainda que “Claraluz” não tenha atingido este objetivo plenamente, como já conceituara Rousseau, ao compreender as diferenças entre os indivíduos e escrever que “de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas modificado pelas religiões, pelos

governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar.”¹⁰²

Assim, conclui-se que qualquer tentativa de uniformização do olhar seria maléfica uma vez que sufocaria os sentimentos individuais e as particularidades dotadas de significado cultural para uma determinada comunidade. Essa atitude revelaria a impossibilidade de organizar determinada sociedade de acordo com padrões ou modelos que a ela seriam estranhos, representando um atentado à tradição que sobreviveria ao longo do tempo nessa comunidade. Talvez por este motivo a obra de Regina Silveira em praça pública não tenha sido assimilada originalmente à paisagem, de acordo com o gosto da população que vivenciava o local, tendo sido incorporada posteriormente, por meio das pichações.

¹⁰² ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**, Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p. 40.

2.3 – TUNGA E REGINA SILVEIRA – PROJETO: APROXIMAÇÕES E DISSONÂNCIAS

O Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo abrigou duas propostas de exposição muito distintas entre si, embora ambas estivessem apoiadas no conceito de Instalação *site specific*. Como visto anteriormente, de acordo com Robert Smithson, os dois projetos buscaram referências na arquitetura do prédio como um *site*, um território dotado de características próprias e que o inscreviam numa atmosfera particular, gerando uma obra única e que só poderia existir em tal localidade específica. Como afirma Miwon Kwon, em seu artigo de 1997, “indo contra o grão dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte *site specific* adota estratégias que são, ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu *site* não está baseada na permanência física dessa relação, mas no reconhecimento de sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente.”¹⁰³

Foi a partir deste conceito primeiro de Instalação, que diante do prédio e de sua dinâmica, Tunga desenvolveu seu projeto com o foco no lugar, não só físico, mas também simbólico e sociológico, enquanto Regina tinha interesse no espaço, e operou com as questões de sua arquitetura e da racionalidade matemática em sua exposição.

Estas características muito associadas ao prédio iriam também influenciar os artistas no momento inicial de formatação do projeto visual e descritivo de suas mostras e que foi apresentado ao CCBB. Apesar das propostas apresentarem

¹⁰³ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Trad. Port. J.M. Barreto. Revista October 80, Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, spring, 1997, p. 170-171.

poéticas bastante distintas, ambos os estudos utilizaram uma das linguagens mais antigas de que temos conhecimento: o desenho. Segundo o ensaísta espanhol Eduardo Subirats, “etimologicamente, a palavra desenho está relacionada nas línguas latinas com o *desígnio*. Desenhar significa traçar um signo e isso quer dizer, simultaneamente, realizar uma vontade, cumprir um *desígnio*. O ato de projetar e desenhar se relaciona com uma vontade originária de atribuir um significado e, por conseguinte, uma finalidade ou um destino às coisas, e através delas, uma razão à própria vida humana. Desse ponto de vista, desenhar e construir são metáforas existenciais e cósmicas”¹⁰⁴

Nos dias atuais, com o advento da informática e o número expressivo de programas de computador, o ato de desenhar ganhou proporções nunca antes imaginadas, sendo um recurso amplamente utilizado por arquitetos, *designers*, artistas plásticos, fotógrafos, urbanistas e até mesmo por diversos profissionais autônomos como marceneiros, por exemplo, em seus projetos repletos de perspectivas e inúmeras possibilidades de combinações de formas, volumes e adaptações. Assim, o desenho vai ser uma ferramenta para a criação de projetos, entendidos como um processo único, empreendido para o alcance de um objetivo, com recursos suficientes para sua execução. O projeto também pode ser entendido como um esforço temporário feito para criar um produto ou serviço.

Regina levou certo tempo formatando seu projeto executivo conceitualmente, em busca das possibilidades estéticas a serem alcançadas, uma vez que havia a preocupação de instalar uma obra que dialogasse com o espaço e, ao mesmo tempo, impusesse sua presença. A artista, que tradicionalmente tem intimidade com as novas tecnologias, fotografou o edifício do CCBB e especialmente o vitral no alto de seu vão central. Munida dessas imagens digitalizou os conteúdos e passou a estudar o material no computador. Como resultado desta ação, a artista descobriu a possibilidade de usar fragmentos dos desenhos originais do vitral para criar um outro desenho, com uma nova forma de apresentação: a projeção destas imagens pelas paredes do prédio. Ao finalizar

¹⁰⁴ SUBIRATS, Eduardo. Viagem ao Final do Paraíso. **Arquitetura e Crise Civilizacional**. Texto Especial Arquitextos n. 139, julho de 2002.

seus estudos, a artista possuía uma ideia e um plano para executá-la em programas de computador. Não seria inverídico afirmar que a exposição, tirando os equipamentos eletrônicos, cabia numa caixa com diversos CDs.

Figs. 55, 56, 57, 58 e 59 – Imagens digitais que compunham o projeto “Claraluz”, de Regina Silveira para o CCBB São Paulo, 2003.

Tunga, por outro lado, utilizou o desenho livre como forma de expressar sua arte e comunicar à direção do CCBB e à equipe de produção da exposição a intenção de seu projeto.

Fig. 60 – Desenho de Tunga que compunha o projeto de exposição “Resgate”.

O desenho de Tunga mostra um objeto em forma de banco com três pernas, sendo que uma delas tem formato de bengala invertida enquanto que na outra há um objeto com fios semelhante a uma escova. Sobre o assento do banco estava um caldeirão com um líquido vermelho e uma esponja ou tecido. Embaixo dele existiam outras peças em formato de sino, cálice, funil, concha e vaso, displicentemente distribuídos, além de uma corrente e uma placa. Não há qualquer menção ao tipo de material desses objetos, embora no projeto executivo da exposição constasse que toda a Instalação contaria com elementos comuns às obras de Tunga, como vidro, esponjas, ferro, alumínio, etc.

Enquanto Regina fez planejamentos racionais que se assemelham a projetos arquitetônicos, com cálculos e legendas, Tunga confeccionou desenhos ilustrativos e poéticos, sem escalas e sem qualquer preocupação com o espaço. Na contramão do conceito de projeto, os desenhos do artista provavelmente estão em coleções particulares de arte ou mesmo em museus e galerias. Talvez justamente por este motivo, os desenhos não estejam maculados com legendas e inscrições de ordem técnica.

Regina Silveira tem uma ligação tão profunda com o desenho e a perspectiva enquanto possibilidade de representação, que utiliza o preto e o branco na maior parte de suas obras e investigações, talvez em boa medida por sua intimidade com as técnicas de gravura e com a linguagem oral e escrita, já que a artista foi também professora.

Segundo Martin Grossmann, Regina “põe em prática uma estratégia que tem como base o universo da grafia: ela joga com o preto. Em resposta a uma das perguntas feitas por Angélica de Moraes na entrevista publicada no livro *Regina Silveira, Cartografias da Sombra*, a artista dá a pista: ‘Acho que pinto em preto. Isso é brincadeira.’”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ GROSSMANN, op. cit., p. 36.

Fig. 61 – “Armadilha para Executivos II”, serigrafia de Regina Silveira, 1974.

Como Regina Silveira tinha a intenção de criar uma Instalação que se integrasse à presença do vitral, a obra principal da exposição, “Lúmen”, pintou o prédio do CCBB com projeções, sendo talvez o emprego da cor uma imposição natural dos vidros coloridos e em tons quentes no alto do prédio, transformando desenho, perspectiva e cor em matéria. Contudo, era curioso observar o fato de que a Instalação deixava de existir pelo simples acionamento de um interruptor de energia elétrica, capaz de desfazer a matéria, composta de luz.

Neste sentido, Tunga tem uma forma de aproximação mais íntima com a cor e a matéria. Em “Resgate” o artista trabalhou o excesso de cor pelo emprego do vermelho, materializado por meio de barras de batom utilizadas para colorir os sinos, que perdiam o tom cinza original do metal pelas mãos de *performers*, sendo este um artifício cênico utilizado outras vezes, conforme vimos anteriormente. O próprio artista citava, inclusive, que preferia a palavra instauração ao invés de *performance* ou Instalação, pois segundo ele, o termo designaria melhor o caráter de construção, de transformação e criação da obra de arte.

No Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, espaço idealizado em meados dos anos 1980 pelo empresário Bernardo Paz, em Brumadinho (MG), Tunga também utilizou *performers* para inaugurar a sua obra “*True Rouge*”, de 1997.

Para a ocasião, atores nus interagiram com os diversos objetos pendentes em redes suspensas, dentre eles recipientes que continham um líquido viscoso e vermelho, que durante o ato eram derramados sobre seus corpos e sobre os

próprios vidros, lembrando fluidos corpóreos, pintando a Instalação. A obra foi criada a partir do poema que lhe dá título, escrito por Simon Lane e que descreve uma ocupação do espaço pelo vermelho, valendo-se de trocadilhos entre a língua inglesa e francesa. Os objetos que pendiam do teto e não tocavam o chão estavam unidos por estruturas que remetiam a um teatro de marionetes.

Fig. 62 – “*True Rouge*”, Instalação de Tunga, Instituto Inhotim, 1997. Foto de divulgação.

Como parte constituinte de sua investigação multidisciplinar, Tunga lida com a filosofia, a literatura, as artes visuais e as ciências naturais e por isso cria uma estética de aproximação entre matérias díspares, ultrapassando os limites entre o mundo real e a ficção, resultando em uma mitologia própria. Nos anos 1960, quando começaram as investigações sobre o objeto e o suporte tradicional nas artes visuais, Yves Klein tornou-se notório pelo uso constante da cor azul em pinturas monocromáticas e também pelos seus discursos surreais sobre a aura e inspiração criativa que tomava sua alma, levando-o inclusive à intenção de criar um “Centro da Sensibilidade”, local destinado a vivenciar uma intuição cósmica que resultaria na expressão artística vigorosa e absoluta. Pierre Restany (1930-2003), crítico de arte e amigo pessoal do artista, citou que “não contente de prever o mundo futuro, esse maravilhoso no qual já vivia, Yves Klein quis fixar para nós sua imagem através de uma nova linguagem, uma metodologia moderna da percepção derivada de sua intuição fundamental”. E o autor continua pontuando que “a partir do gesto de apropriação mais impessoal que seja, o do caiador, a

ideia monocromática devia seguir o destino comum a todas as asceses místicas: como a impregnação do azul desembocava no Vazio, a impregnação da sensibilidade humana desembocava no infinito do aniquilamento”.¹⁰⁶

Tunga utilizou não somente o vermelho como cor, mas também o ferro, elemento alquímico que guarda em si um profundo significado de transformação. O metal, ao ficar exposto ao ambiente, sofre a oxidação diária e vai se transformando continuamente, cotidianamente. Pelo uso do material que se desgasta naturalmente, os sinos de Tunga na Instalação “Resgate” fazem uma crítica ao espaço museológico e ao conceito de escultura clássica, que seria resistente ao tempo e protegida de intempéries. Também o campo magnético gerado pelo ferro vai ser motivo de investigação do artista em muitos trabalhos, como naqueles em que utilizava ímãs para agregar peças de diferentes materiais, justapostos simplesmente pela ação da força da gravidade e magnética. Tunga citou em entrevista para a Revista Ponto e Vírgula que “o belo são essas ‘colas’ que fazem os sentidos aparecerem. O belo é encontrar essa cola que liga um guarda-chuva com uma máquina de escrever na mesa de cirurgia. A poesia é essa cola que transforma esse encontro em algo extraordinário, criando um sentido diverso.”¹⁰⁷

Este cenário de fantasia, delírio e inspiração sobrenatural e mítica usualmente associada à criação artística e à alma do artista, apenas contribuiu para uma mistificação do fazer artístico e de seu afastamento da vida cotidiana, da rotina e do homem comum. Talvez por este motivo, tanto a produção artística de Tunga quanto a de Regina Silveira carecem de uma maior identificação com o público comum, não familiarizado com a arte contemporânea.

¹⁰⁶ RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 43-44.

¹⁰⁷ Revista Ponto e Vírgula. **Meia hora com Tunga**. Artigo de Beth Zalcman, p. 14 a 16.

Considerações finais

Publicado em 1980, "A Invenção do Cotidiano" ¹⁰⁸ procura investigar a cultura contemporânea não sob a ótica elitista da razão técnica e produtivista, mas através da criatividade das pessoas comuns, da recepção anônima e da cultura ordinária. Mas seu autor não busca simplesmente definir o popular através do povo e/ou vice-versa, mas identificando uma espécie de lógica que operaria nas culturas populares: a lógica do avesso e da teimosia ou da improvisação, com base no mundo cotidiano, numa cultura que recusa a escrita como espaço de dominação e de controle; a lógica do informal, porque utiliza suas táticas conforme as estratégias dos outros; e a lógica do instável, porque, sem qualquer ponto de apoio emocional buscaria, afinal, a sua própria sobrevivência. Desta forma, a lógica seria mais uma "arte de fazer", pois o homem comum teria maior independência criativa, no sentido libertário da palavra, do mundo racional dominante na cultura erudita ocidental.

Certeau se utilizou das teorias de Freud, e especialmente de Foucault e Bourdieu, tendo encontrado referências também nos textos de Kant e de Wittgenstein, ao identificar que as narrativas do cotidiano estão mais próximas da intensidade da vida real. Também enquanto consumidor de cultura, este indivíduo, ainda segundo Certeau, estaria continuamente realizando uma leitura pessoal. Por meio desta leitura, as pessoas seriam capazes de individualizar a cultura de massa, de forma a se apropriar dela. Isso vale para a arte, objetos utilitários e até planejamentos urbanos, leis, rituais religiosos e a linguagem, perante os quais este consumidor cultural nunca seria passivo. Certeau faz uma comparação com a dominação das etnias indígenas avassaladas pelos dominadores espanhóis, sendo que, no entanto, "muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto

¹⁰⁸ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 17ª Edição. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

aconteciam também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. (...) Procedimentos de consumo conservavam a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante.”¹⁰⁹

Diante do diversificado público visitante do CCBB e sua programação cultural, tanto Tunga quanto Regina Silveira acreditavam, em boa medida, que seus projetos de exposição poderiam intervir socialmente no Centro da cidade e também no cotidiano da diversa população que vivenciava o local. Silveira, em entrevista para a Revista Dasartes citou que lhe interessava “essa mudança de escala: sair do papel e ir para o mundo. Sair do museu e ir para a cidade. É outro contexto, onde encontro um público não especializado. Quem vai ao museu espera encontrar arte dentro daquele lugar. Na rua, não. Gosto desse público anônimo, desse esforço de perceber onde está o trabalho.”¹¹⁰ Embora ambos os artistas se mostrassem interessados nas pessoas comuns, das ruas, estes não são reconhecidos junto a esse público, estando comumente identificados junto ao espectador cujo capital cultural é naturalmente mais elevado.

Fredric Jameson pontua que no pós-modernismo há um enfraquecimento da tradicional distinção entre a alta cultura e a cultura de massa, distinção esta que era cara ao modernismo que pretendia assegurar um espaço de experiência única, em contraste com um ambiente de cultura comercial e de massa. “A ‘*imagificação*’ ou ‘*culturalização*’ da vida cotidiana acompanha então e se torna praticamente indistinguível da gradual identificação da cultura de massa com a Cultura propriamente dita: o fim do modernismo ou do cânone, o advento do *pop* e, mais tarde, do pós-moderno. Em síntese, a apropriação das várias formas culturais da elite moderna pelas grandes empresas e pela produção empresarial para o consumo em massa.”¹¹¹

¹⁰⁹ CERTEAU, Op cit., p. 89.

¹¹⁰ Revista Dasartes. **Artes Visuais em Revista**: Mundos de Luzes e Sombras, artigo de Fernanda Lopes. Ano 2, nº 9, abril/maio de 2010, p. 48.

¹¹¹ JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**. Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios. Trad. e Org. Ana Lucia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p. 212.

Assim, os artistas contemporâneos tornam-se agentes que incorporam e disseminam essa cultura de massa de tal forma que fica inviável distingui-la da cultura erudita, fazendo com que esta cultura seja admitida no circuito de um novo e ampliado domínio cultural pós-moderno nos museus, centros culturais, galerias, etc. Os dualismos do moderno e do pós-moderno são consideravelmente mais intoleráveis do que a maioria dos dualismos corriqueiros, o que os protege dos maus usos. A arte pós-moderna adquire, assim, uma “embalagem populista”. Contudo, mostra-se comprometida com uma cultura comercial em contraposição a uma cultura genuinamente popular, que a partir do século XIX, vem sendo gradualmente colonizada e exterminada pela integração ao sistema de mercado.

Este parece ser realmente um paradoxo nos dias atuais, pois além da tentativa muitas vezes frustrada de aproximação com o público comum, ao mesmo tempo em que temos uma suposta identificação de Regina Silveira com uma arte mais intelectualizada e racional e de Tunga com uma proposta mais visceral e intuitiva, este último tende a ter registros em parceria com grandes editoras, em livros cobiçados por colecionadores e um público restrito. Enquanto isso, Regina possui um *site* na *internet* ¹¹² atualizado e com farta documentação e informações sobre sua carreira e obra, inclusive com descrições conceituais de “Claraluz”, utilizadas neste estudo. Tunga não tem um *site* e há pouco material disponível na *internet* sobre o artista, assim como não há informações sobre a exposição “Resgate”. Contudo, o artista tem livros editados que são como livros de artista, ou seja, são publicações diferenciadas, como uma extensão da sua obra, onde estão impressas as suas ideias e conceitos.

Onde pode haver uma comunhão no comportamento dos artistas quanto à divulgação de seus trabalhos é que tanto as publicações de arte, quanto alguns recursos tecnológicos, a exemplo do uso da *internet*, ainda não são amplamente acessíveis à população brasileira. Até mesmo para Regina Silveira, a velocidade e sofisticação alcançadas pela tecnologia e as novas mídias vão ditando a regra, ao relatar que atualmente ela tem que procurar empresas e tecnologias que

¹¹² Disponível em <http://reginasilveira.uol.com.br>. Acessado em novembro de 2008.

viabilizem seu trabalho. A preocupação tanto de Silveira quanto de Tunga diz respeito à preservação da ideia e da poética em detrimento aos recursos tecnológicos, sob o risco do público “não entender” suas obras.

De acordo com David Harvey, “o colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia. Os produtores culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multimídia.”¹¹³

Na mesma medida, tanto Tunga com sua exposição que incluía Instalação e *performance*, quanto Regina Silveira com o uso de projeções em grande escala e de equipamentos de última geração poderiam propor, talvez, uma reaproximação entre a cultura de massa e a cultura erudita, “da mesma forma como foi procurado antes, embora quase sempre de maneira mais revolucionária, quando movimentos como o dadaísmo e o surrealismo inicial, o construtivismo e o expressionismo tentaram levar sua arte ao povo como parte integrante de um projeto modernista de transformação social.”¹¹⁴

No entanto, na arte contemporânea parece fazer falta este espírito revolucionário e de vanguarda, o que leva muitos estudiosos a acusar a arte de hoje de ter se rendido ao mercado e à comercialização das obras e de estar pouco afeita aos desejos da população, especialmente daquela menos favorecida social e economicamente. Como reflete Hal Foster, nos dias atuais “os artistas jogam com a museologia, em primeiro lugar, para expor e, em segundo lugar, para reenquadrar as codificações institucionais da arte e dos artefatos – o modo como os objetos são transformados no equivalente de comprovativos históricos e/ou exemplares de cultura, investidos de valor e significados diferentes por parte do público. Contudo, e pese embora a perspicácia de tais projetos, a abordagem desconstrutivo-etnográfica pode transformar-se num ato de batota, num jogo de

¹¹³ HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2001, p.61-2.

¹¹⁴ Idem, Ibidem, p.61-2.

iniciados que não torna a instituição mais aberta e pública, mas mais hermética e narcisista, um lugar para iniciados apenas, onde se ensaia uma crítica arrogante.”¹¹⁵

Desta forma, ainda que inserido no contexto de centro de cidade, o CCBB não conseguia alcançar a desejada popularidade junto ao público comum e transeunte, pois conforme alertou Brian O’Doherty, o espaço de arte é um local que “emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é *exclusivo*. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia, ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é *caro*. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é *difícil*. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior da paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência”.¹¹⁶

No caso específico do CCBB São Paulo existem ainda, os cofres instalados em seu subsolo, atualmente abertos à visitação pública e também para propostas de ocupação pelos projetos de artes visuais, uma vez que as peças estão na área destinada às exposições. No passado, os dois cofres menores serviram para a guarda de bens pessoais de clientes do Banco do Brasil, a exemplo de joias, dinheiro, documentos e ouro, enquanto que os outros dois maiores serviram para a guarda de dinheiro do próprio banco. Ao mesmo tempo em que suas largas e pesadas portas fascinam os visitantes do espaço cultural, os cofres evidenciam a original vocação comercial de um banco que serviu às elites naquele início de

¹¹⁵ FOSTER, Hal. O Artista Como Etnógrafo. Trad. Manuela Ribeiro Santos. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a “Europa”, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 287.

¹¹⁶ O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço de Arte**. Introdução Thomas McEvelley, Trad. Port. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 2002, p.85.

século vinte, na promissora São Paulo. O desafio que se impõe ao espaço, ao transformar-se em um centro de cultura, é dar um novo significado ao antigo cofre, mas também ao prédio como um todo, ressignificando seu uso, inserindo socialmente seu público consumidor de cultura, seja ele iniciado ou não.

Artistas, curadores, produtores e espaços culturais compartilham, assim, o desejo de identificação e almejam a sua inserção na sociedade.

Tunga e Regina Silveira, por meio de suas exposições “Resgate” e “Claraluz”, contribuíram positivamente para importantes discussões e reflexões acerca do papel do artista na contemporaneidade, do envolvimento da sociedade como público consumidor, da validade de projetos culturais numa metrópole como São Paulo, e, sobretudo no caso dessa dissertação, a relação entre essas Instalações especificamente no Centro Cultural Banco do Brasil.

Michel de Certeau cita Nova York, uma das maiores metrópoles mundiais, como um exemplo contemporâneo de cidade que “nunca soube a arte de envelhecer curtindo todos os passados”.¹¹⁷ O autor segue pontuando que nestes contextos urbanos em constante mutação onde estão em contato a ambição e a degradação, as diversas raças e estilos em convivência e os contrastes entre prédios antigos, abandonados para o surgimento de novos empreendimentos que estão sempre em direção ao alto e ao futuro, “vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhanes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo.”¹¹⁸

Em São Paulo, seja pelo viés do caos urbano, pela heterogeneidade de sua população nas ruas ou ainda pela inabilidade da cidade em preservar sua história, os espaços públicos vão sendo tomados por seus habitantes que se inserem em seu cotidiano, reescrevendo sua geografia e moldando esses espaços.

O Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, inserido neste contexto, segue exercendo sua missão institucional de pólo gerador de manifestações

¹¹⁷ CERTEAU, Op cit., p. 157.

¹¹⁸ Idem, Ibidem, p. 159.

culturais, abrigando em sua sede e também no seu entorno de cidade grande, a desejada, ainda que nem sempre conquistada, reunião de espectador e arte.

Em que pesem as opiniões do público, de críticos, artistas e pensadores, que jamais serão unânimes, todas as iniciativas de promoção e circulação da cultura têm sua validade e estimulam o pensamento, em oposição ao erro, ao equívoco, à iniquidade, parafraseando Nelson Rodrigues.¹¹⁹

¹¹⁹ MYRNA (Nelson Rodrigues). **A mulher que Amou Demais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 13.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Edit. Argos, 2009.

ALVES, Rodrigo. A Arte da Ilusão. **Revista Veredas**, Rio de Janeiro, ano 8, nº 87, 2003.

AQUINO, Victor (Org.). **Metáforas da Arte**. 1ª Edição. São Paulo: MAC-USP/Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Port. D. Bottmann e F. Caroti. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999.

_____. **O Significado da Cúpula**, in: _____. **História da Arte como História da Cidade**, trad. port. Píer Luigi Cabra. X Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Edit. Papirus, 1994.

BANCO DO BRASIL. Brasília: 2001. Portal do Banco do Brasil na Internet. Informa a programação dos Centros Culturais e congrega dados sobre a atuação cultural do Banco do Brasil. Disponível em www.bb.com.br/cultura. Diversos acessos e consultas.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

_____. **Gostos de Classe e Estilos de Vida**. In: ORTIZ, Renato (org.), **Bourdieu - Coleção Grandes Cientistas Sociais**. Edição nº 39. São Paulo: Ática, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaios**. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANONGIA, Ligia (org). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Ed. Modo, 2002.

CARAM, André Luis Balsante. **Pujol: Concreto e Arte**. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Banco do Brasil, 2001.

CAZUZA. **Cazuza ao Vivo - O Tempo Não Pára**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. Canção em parceria com Arnaldo Brandão.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 17ª Edição. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

CHIPP, Herschel Browning, com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor. **Teorias da Arte Moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

COSTA JÚNIOR, Martinho Alves da. **Identidades Cruzadas: CCBB e Claraluz**. Dissertação - Mestrado em Comunicação e Semiótica/Signo e Significação nas Mídias – PUC, São Paulo, 2006.

CYPRIANO. Fábio. Tunga Resgata a Arte no Centro Paulista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abril 2001, Ilustrada, E 3.

DANTAS, Marcello (Org.). **Metro – A Metrópole em Você**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. Trad. Port. C.E.M. de Moura. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 1992.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993. Compêndio enciclopédico com o objetivo de pesquisar, catalogar, divulgar obras e artistas. Disponível em www.itaucultural.org.br. Diversos acessos.

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

FIGUEIREDO, L. (org.) **Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008.

FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture**. New York: New Press/Norton & Co Inc., 1998.

_____. O Artista Como Etnógrafo. Trad. Manuela Ribeiro Santos. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a “Europa”, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

FREIRE, Cristina. **Políticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Edit. MAC-USP & Iluminuras, 1999.

_____. **Além dos Mapas**. Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte**. 16ª Edição. Rio de Janeiro: Edit. Livros Técnicos e Científicos, 1999.

GOOGLE. São Paulo: 2010. Portal de buscas na internet. Disponível em www.google.com.br. Diversos acessos e consultas.

GROSSMANN, Martin. **Regina Silveira**: Claraluz. São Paulo: CCBB SP, 2003.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

HOLT, Nancy (Ed.). **The Writings of Robert Smithson**. Nova York: New York University Press, 1979.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. R.S: Óptica de Precisão, de Angélica de Moraes. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. **A Estética da Ginga**: A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____ (Org). **Apologia da Deriva**: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem**. Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios. Trad. e Org. Ana Lucia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site specificity. Trad. Port. Jorge M. Barreto. **Revista October 80**, Massachussets : Massachussets Institute of Tecnology, spring, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Trad. Port. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica - PUC. Rio de Janeiro, Vol. 1, 1985.

MADERUELO, Javier. **El Espacio Raptado – Interferencias Entre Arquitectura y Escultura**. Madri: Biblioteca Mondadori, 1990. Pag. 173.

MANO, Rubens. **Intervalo Transitivo**. Dissertação - Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 2003.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Marcel Duchamp: Uma obra que não é uma obra “de arte”. São Paulo: Copypress, 2008. Folder.

MYRNA (Nelson Rodrigues). **A mulher que Amou Demais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188 p.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A Ideologia do Espaço de Arte. Introdução Thomas McEvilley, Trad. Port. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Edit. Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Nicolas de. OXLEY Nicola. PETRY, Michael. **Installation Art**. With texts by Michael Archer, Smithsonian. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Port. M.H.N. Garcez. 3ª Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26/06/1966. Artigo.

PONZIO, Ana Francisca. CCBP Paulistano Tem Abertura Inusitada: Evento Subverteu o Refinamento e o Elitismo que um Centro Cultural Tende a Transmitir. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 de abril de 2001, Ilustrada.

REIS, Nestor Goulart. **São Paulo: Vila, Cidade, Metrópole**. Livro editado por ocasião das comemorações de 450 anos da fundação da cidade de São Paulo. São Paulo: Takano Edit. Gráfica, 2004.

RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Revista Dasartes. **Artes Visuais em Revista**: Mundos de Luzes e Sombras, artigo de Fernanda Lopes. Ano 2, nº 9, abril/maio de 2010.

Revista Ponto e Vírgula. **Meia hora com Tunga**. Artigo de Beth Zalcman.

RIEGL, Aloïs. **Le Culte Moderne des Monuments**: son essence et sa genèse. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

RIOS, Marcos Fernandes Calixto. **Uma Rua em Três Tempos: o Caso da XV de Novembro em São Paulo**. 2005. Iniciação Científica – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/FAU – USP, São Paulo, 2005.

ROBINS, Kevin. **Prisoners of the City: Whatever Could a Postmodern City Be?**. Space and Place: Theories of Identity and Location. London: Lawrence and Wishart, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**, Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

RUBIN, Nani. **Tunga Produz Transformação pela Arte**. Rio de Janeiro, 24 abril 2001. Segundo Caderno.

SILVEIRA, Regina. **Mundus Admirabilis e Outras Pragas**. São Paulo: Galeria Brito Cimini, 2008.

SMITH, Roberta. Installation Art: A Bit of the Spoiled Brat. **The New York Times**, Nova Iorque, Seção B, Página 31, 3 de janeiro 1993.

SOUZA, Eduardo Fragoz. **A Moeda da Arte**: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCB. Tese – Doutorado em Sociologia – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. Viagem ao Final do Paraíso. **Arquitetura e Crise Civilizacional**. Texto Especial Arquitectos n. 139, julho de 2002.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, Uma Biografia**. São Paulo: Edit. Cosac & Naify, 2004.

TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Edit. Cosac & Naify, 1997.

_____. **Tunga**. São Paulo: Edit. Cosac & Naify, 2007.

WEISS, Ana. Tunga Inaugura Agenda do Espaço. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 abril 2001, Caderno 2, capa.