



COMPOSIÇÃO PONTOS PRETOS SOBRE FUNDO VERDE-AMARELO: OS FAZERES ARTÍSTICOS E HISTÓRICOS DOS SEM-TETO EM BRASÍLIA (2000-2006)

Sainy Coelho Borges Veloso*
Universidade de Brasília – UnB
sainyveloso@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo investiga o agenciamento interdisciplinar, entre História e Arte, discutindo a intervenção dos sem-teto no espaço modernista da cidade de Brasília e nossas contradições culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Sem-teto – Brasília – Cultura Brasileira.

ABSTRACT: The article investigates the interdisciplinary subjects, between History and Art, discussing the intervention of the homeless people in the modernist space of the city of **Brasilia** and our cultural contradictions.

KEYWORDS: Homeless – **Brasilia** – Brazilian culture

A arte, é a nação, é o povo.

Henry Havard.

A presença dos sem-teto na paisagem urbana do plano piloto de Brasília, antes ocupações sazonais, representa hoje ocupações de espaços de visibilidade e a construção de uma resistência que re-significam o olhar, na medida em que saíram de seus espaços de exclusão e construíram novos campos de referência.

Suas cabanas de plástico preto, em forma de V invertido, cingindo o azul luminoso do céu da cidade, tencionam as formas exuberantes da modernidade, presentes

* Possui Graduação em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1988), Especialização em Linguagens Artísticas e Mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (1998). Atualmente, é Professora Titular do Centro Universitário de Brasília e doutoranda em História Cultural pela Universidade de Brasília – UnB.

na arquitetura de Brasília, capital federal do país. As tendas pretas destoam do slogan “ordem e progresso”, tão bem instituído pelos espaços físicos da cidade.

Os sem-teto abrem um campo de possibilidades para a reflexão sociocultural, ao, criativamente, marcarem lugares de visibilidade, denunciando uma cruel política econômica, configurada nas representações sociais que os consideram desnecessários economicamente e peso para a sociedade. Excluídos do mercado de trabalho, dedicam-se a alguns “bicos” que não lhes auferem excedente para atenderem suas necessidades imediatas.

Signo do descompromisso social, a cabana dos sem-teto revela uma combinação perversa da modernidade – aumento da produção de bens descartáveis, aumento do número de desempregados e daqueles que vivem na miséria. Reaproveitam o lixo para sobrevivência, comendo os alimentos ali encontrados e vendendo, principalmente, latas e papéis. Os sem-teto experimentam, nesse **canteiro em obras**,¹ formas criativas e solidárias de sobrevivência, diferenciando-se de uma subjetividade normalizadora. Ao resgatar os objetos do lixo, os potencializam de maneira diferente: uma caixa de papelão vira armário, uma lata transforma-se em panela, tampinhas de refrigerante vira um móvel para as crianças brincarem, os plásticos e isopores transformam-se em pratos, o carrinho de supermercado vira o carrinho do bebê e até carroça para transportar papéis e dormir.

Impossível não tecer analogias simbólicas entre o símbolo estratégico da história dos vitoriosos, Brasília, e o processo de ruptura que os sem-teto segregam neste campo significacional dominante, com suas artes e fazeres. “Sujando” a modernidade da capital do país, sua beleza, sua socialização controlada, seus espaços enclausurados e vigiados, com seus materiais pobres – o plástico, o papelão, as latas, as carroças, as tendas, os regionalismos de suas falas – subvertem a concepção dos espaços públicos artificiais – os Shopping Centers, as praças de alimentação, as cercas, criando ricos vislumbres construtivos. Os sem-teto não só criam táticas simbólicas e efetivas de se fazerem presentes na cidade, como também criam e transgridem espaços construindo uma autonomia mutável de acordo com suas necessidades cotidianas. Com suas formas caóticas de sobrevivência, os sem-teto experimentam uma liberdade espacial aberta e

¹ Termo foi utilizado por Walter Benjamin ao referir-se ao ‘fazer história’ como restabelecimento da relação entre experiência e linguagem, por meio de fragmentos marginais da História. BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984, p. 77-78.

regulável, aliança fecunda entre o espaço privado e público, diferentemente de espaços enclausurados em edifícios seriados e espaços demarcados.

Pedro Rosa Santos é um desses brasileiros, sem-teto. Nascido em Itambé – Bahia, tem 46 anos e sua família mora em Cidelândia, interior do Maranhão. Sobrevive em Brasília catando papéis e vendendo-os em um lixão próximo à Gráfica do Senado, entre o Palácio do Planalto e o Setor de Embaixadas Norte. Ele cursou até o terceiro ano primário. Para resolver o problema da moradia, Pedro construiu um carrinho com rodas, acoplado a sua bicicleta. Durante o dia carrega papéis. À noite, o carrinho transforma-se em lugar para seu descanso.

A criação de Pedro é realizada com materiais descartáveis (papelões, ferros encontrados nas ruas, retalhos de pneus velhos, sobras de lonas plásticas, dentre outros), imersos na sujeira e lixo. Sua **casa em movimento** sai do descarte da abastada sociedade de consumo. São **bricolagens** constituídas de sobreposição e justaposição de materiais usados com fins diferentes daqueles para os quais foram destinados. Assim como ele, vários outros brasileiros se somam a essa experiência de um mundo e sua estética capaz de operar uma criação de comunidade, dividindo o lixão e a vida na horizontalidade animal. É nesse campo fértil e concreto da sobrevivência que a experiência se associa à estética. Os sem-teto, ao criarem seus objetos, táticas e espaços, usam uma racionalidade imaginativa para se fazerem visíveis e presentes onde foram silenciados e marginalizados, re-elaborando suas experiências e, portanto, criando novas realidades. Expõem metaforicamente² a cruel situação à qual são submetidos, buscando com suas artes e fazeres uma mediação e diálogo com a sociedade, atravessando as fronteiras econômicas e sociais que dividem a cidade.

Assim como os artistas contemporâneos que prescindem da obra para problematizar o social, os sem-teto, frente à importância da visibilidade em nossa civilização, não estariam articulando uma luta muito mais sutil, criativa e eficiente instituída no plano simbólico? Desenhando outros espaços de jogo, ironia e estranhamento na cidade de Brasília, capital federal do país, símbolo da modernidade e patrimônio da humanidade, os sem-teto não estão criando uma linguagem?

² Quando falamos de metáfora não estamos falando unicamente de linguagem, mas de uma questão de estrutura conceitual envolvendo dimensões da experiência, assim como em LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, São Paulo: EDUC, 2002.

Nesta superfície, os sem-teto criam uma contradição visual. São **pontos negros em fundo verde/amarelo**, desequilibrando a composição colorida e ordenada da cidade de Brasília. Expõem como feridas abertas no traçado artístico da cidade, as dramáticas contradições de nosso país. O que a cidade modernista tentou recalcar sob sua forma estética apurada e utópica?

Na década de 50, do século XX, no planalto central do Brasil, construía-se juntamente com os edifícios públicos, os eixos viários, as praças, os palácios, as igrejas, as residências, o sonho de todo um Brasil. Sonhamos que toda a miséria poderia ser apagada de nossa história, simbolizada pela construção de nossa capital. Brasília³ é hoje uma cidade com apenas 46 anos e foi, desde sua concepção, um símbolo de desenvolvimento e prosperidade – emblema tão promulgado pela modernidade. Destarte, a capital do país foi planejada e edificada para ser uma obra de arte – espaço coletivo, ético, construtivo e democrático.

Em 1956, Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902 – 1976), assume a presidência da república, identifica-se com a modernidade e constrói Brasília, símbolo do Estado. Convoca os homens de boa vontade para construir a terra prometida, onde jorrará “leite e mel”. Brasileiros de todo o canto do país acalentam o sonho. Brasília é inaugurada em 21 de abril de 1960. Todavia, em 1958, antes da inauguração de Brasília, seu primeiro prefeito, Israel Pinheiro providenciou a retirada de acampamentos irregulares do espaço urbano, com aproximadamente 15 mil habitantes e construiu a cidade administrativa de Taguatinga. Várias outras foram construídas às margens da capital, como por exemplo, em 1971, a cidade administrativa de Ceilândia. O que é extremamente irônico, pois estes acampamentos eram de operários que trabalharam na edificação da cidade.

A utopia da Modernidade, neste meio de século, defendia uma ética e uma estética voltada para o social; planejamento e visibilidade; socioespacializações articuladas com a participação e responsabilidade pública. Isto é, espaços articulados com a vida intelectual, artística e social da comunidade.

Vontade de poder combinada com apuro estético. A cidade representava a vontade de reestruturação da sociedade brasileira em ser igualitária, justa e confortável aos seus habitantes. Vontade de poder que encontrou resistências, entre elas, o golpe

³ O nome de Brasília foi sugerido por José Bonifácio em 1823, assim como a transferência da Capital, até então a cidade do Rio de Janeiro para Goiás.

militar de 1964. Diferentemente da utopia distributiva, aumentou-se, a partir de então, a exclusão em todo o país. O objetivo maior era manter a ordem supostamente ameaçada por “idéias socialistas” e não criar políticas públicas voltadas para a proteção social. Abriu-se dessa maneira, um vazio na luta pelos projetos de integração social e política da massa de trabalhadores rurais. A cidadania política só foi estendida a toda a Nação com a Constituição de 1988.

Em 1994, Brasília é tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade e considerada como baliza da modernidade, graças ao seu conjunto arquitetônico e urbanístico.

A linearidade, o planejamento e a pureza das formas geometrizaras do conjunto arquitetônico da cidade de Brasília traduz o ideário de homens bem-nascidos e alheios às reais contradições de nossa sociedade. Rompendo com essa composição verde-amarela, as tendas de plástico preto dos sem-teto, indiciam labirintos por onde passa nossa identidade, ou seja, um esforço estético, deliberado ou inconsciente. Ao estabelecerem outros modos de organizar e perceber o espaço, sem referenciais fixos, os sem-teto criam um movimento nômade de habitar a cidade que varia continuamente mudando o alinhamento do território urbano.

Ao demonstrarem o desejo de harmonia da relação homem/meio ambiente, os sem-teto não vivem o espaço como medida, como fechamento de um território, mas como forma caótica de habitar que corresponde a um ir e vir: carregar, desmontar, deixar, guardar, esconder, montar, driblando e efetuando um jogo de aparecer e esconder.⁴ Como táticas de guerra contra suas invisibilidades, não só pela ausência de políticas urbanas, mas por um projeto de cultura que não corresponde à nossa realidade. As intervenções dos sem-teto no espaço público do plano piloto de Brasília, exemplo de cidade modernista, evidenciam nossa miséria supostamente recalcada pelo imaginário republicano que, tentando transpor o que a elite⁵ chamava de “atraso cultural”, moldou a cultura a partir de então, dentro de um imaginário de modernidade.

Há nessas comunidades uma energia dinâmica, uma plasticidade no acúmulo de materiais diferentes, cores, texturas e decomposição de formas. E revelam a tristeza,

⁴ Fogem da administração da cidade, dos órgãos de assistência social, do juizado de menores, que segundo eles, recolhem suas lonas, destroem seus pertences, transferindo-os para assentamentos periféricos da cidade ou carregando seus filhos.

⁵ Assim considerada por nossos dirigentes, políticos, intelectuais, militares e grandes latifundiários, a partir da República, porquanto comparada à cultura européia.

a morte, a vida, o dramático, o lixo, o odioso, o horrível, o desespero, a miséria, a angústia, o horror. Essa força expressiva das coisas desperta em nós uma redundância de sensações – tudo que evitam ver na vida comum – a miserável horizontalidade da condição humana. Mas essa é uma das poderosas forças da arte. Agenciar criação, reflexão, crítica e humanidade.

Essas **obras em ação** estão no centro de visibilidade da questão social e cultural como precedente estético, renovando o passado, interrompendo-o como continuidade histórica do mesmo. Configura um entre-lugar, de tradução cultural, assim chamado por Homi Bhabha,⁶ de criação e interrupção do **continuum** passado e presente, onde passado-presente torna-se parte da necessidade e não da nostalgia de viver. A isso Bhabha chama de arte. Um exercício de linguagem sempre a ser refeito entre signo e significado. Seus processos criativos não são somente entendidos como inovação, mas como resistência simbólica, abrindo o campo artístico e sua dimensão autoral para um campo criador, histórico, gerador de problemáticas.

PERCURSOS HISTÓRICOS: O MODERNISMO, OS ARTISTAS E A CIDADE

Como um laboratório de experiências, as ruas das cidades desempenham papéis simbólicos, resgatando o vigor modernista. Os artistas são os responsáveis pela recuperação do ambiente moderno das cidades, estabelecendo um diálogo perturbador da ordem estabelecida, abrindo para o colóquio com as diversas comunidades urbanas. A cidade é, assim, uma metáfora do encontro entre eu e o outro. Ela é um laboratório de pesquisa, campo de forças tencionadas entre representações continuístas e descontinuidades, identidades e diferenças sujeitas às novas práticas cidadinas e atuação interdisciplinares, tal como a realizada pelo **Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris**, na passagem do século XX para o século XXI. A experiência pioneira em focar a cidade como arte, intitulada **Traversées**, consistia em convidar um artista que, por sua vez, deveria chamar colaboradores de outras disciplinas para discutir o ecossistema e a **urbe**. Os artistas perambulavam pelas ruas reunindo pessoas em percursos aleatórios, abrindo caminhos para propostas artísticas alternativas, voltadas para as questões políticas, comportamentais e ambientais que perpassam a vida das cidades modernas. Essas novas práticas cidadinas, de atuações interdisciplinares, entrecruzadas com

⁶ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

experiências sensíveis, artísticas e científicas representam a maturidade da adolescente arte pública dos anos setenta.

No Brasil, a crítica de arte Lisette Lagnado definiu-as como “em obras”.⁷ Segundo Lagnado, “em obras” seria o espaço de trabalho ampliado do artista contemporâneo. Desconstruindo a idéia do espaço fechado do ateliê para priorizar a escala e cenário da cidade, o artista entende o espaço da cidade como um território de intensas transformações. O termo “canteiro em obras” nos remete, imaginariamente, ao desqualificado espaço do mundo social, reavivando um imaginário construtivista no qual a noção de lugar é uma construção coletiva, com significado operário, assim como anunciava Benjamin, nos explica Lagnado.

Concebendo a experiência artística como um **laboratório urbano**, Nelson Brissac Peixoto fundou em 1998, em São Paulo, um projeto chamado **Arte/Cidade**. O projeto propõe destacar áreas críticas da cidade, ou seja, abarcar a configuração espacial, social e histórica, com a finalidade de ativar sua dinâmica e diversidade. O projeto vem acontecendo de dois em dois anos. Em 2002, Brissac reuniu em São Paulo artistas brasileiros e estrangeiros, com o objetivo de propor novas abordagens para análise e intervenções nas configurações urbanas. Dentre eles, encontrava-se o artista polonês/americano e professor do **Massachusetts Institute of Technology** – MIT, Krzysztof Wodiczko. O artista inventou um projeto intitulado **Homeless Vehicle**, um veículo-escultura para facilitar a vida dos catadores de papéis na cidade de Nova Iorque. O veículo-escultura, similar a um carrinho de supermercado, objetivava transformar-se em casa móvel dos moradores de rua nova-iorquinos.⁸ A mesma proposta está em fase desenvolvimento pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT, da USP, juntamente com o engenheiro Ary Perez, da equipe de Arte/Cidade.

Artistas como Wodiczko declaram não acreditar mudar o rumo dos poderes econômicos no mundo, contudo, suas ações são “[...] uma ínfima contribuição para manter vivo o espírito crítico”.⁹

⁷ Em **Folha de São Paulo**, p. 1713 de janeiro de 2002, Caderno Mais; e revista virtual **Trópico** Disponível em: www.uol.com.br/tropico

⁸ A **Revista Época**, na seção Cultura, edição 200, de 18/03/2002, comenta que a prefeitura de Nova York “[...] nunca se dignou a responder a uma carta de Wodiczko que solicitava licença para a circulação do carrinho projetado”. Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/20020318/cult1b.htm>, Acesso em: 19 jul. 2006.

⁹ Op. Cit.

Ao saltar pela moldura do quadro Renascentista, entendida como uma janela para o mundo, o artista faz do espaço público seu suporte de ação. A cidade é entendida não como lugar da realização da produção ou da ação social, mas como espaço-problema, lugar de tensão e conflito entre o eu e o outro, laboratório rico e plural de investigações. Entremostra-se nesse movimento a possibilidade da arte sair da sublimação do real, do individualismo, do aprisionamento das formas e de sua morte anunciada, para recompor uma nova realidade calcada nas relações entre identidade e diferença, reflexão e ironia, capaz de recriar o próprio real. São espaços permeados de interdições, contradições e conflitos, possibilitando uma experiência fenomenológica do mundo real onde se pode negar, subverter e questionar valores, criando territórios propícios às **eficácias da colisão**.

Na contramão da proliferação de imagens do mundo, a experiência de perda da figurabilidade como objeto artístico – referência fundamental no campo artístico – desencadeia a abertura para uma dialética visual com o cotidiano da cidade onde as fronteiras disciplinares perdem seus limites. Estas experiências se configuram em imagens,¹⁰ chamadas por Benjamin¹¹ de imagens dialéticas. Na lógica do conhecimento histórico, a imagem dialética passa a ocupar o lugar da idéia, indicando um fazer construtivo na teoria da história de Benjamin, ao captar a imagem histórica no mais breve intervalo de tempo de que dispomos. O autor afirma que as imagens dialéticas só adquirem forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração.

Desse modo, as imagens dialéticas são possíveis somente no interstício do deslocamento entre o passado e o presente. Neste ligeiro deslocamento a “imagem” aparece no momento do despertar, ou da libertação tal como é antecipada pelo historiador, operando um corte transversal no processo histórico para extrair uma imagem ambígua, todavia, reveladora: **sonho de felicidade e fantasmagoria mítica**.¹² A tarefa do historiador segundo o filósofo alemão e estudioso da obra de Benjamin,

¹⁰ Como experiências de existência mental.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe. Siècle**. Tradução de J. Lacoste. Paris: Cerf, 1989, p. 480.

¹² Concepção já adotada por Benjamin que define as fantasmagorias como formas de expressão da modernidade, como por exemplo, a fotografia e a publicidade, entre outras, que se apresentam como mercadorias no mercado, sujeitas ao princípio mercantil que engendra suas próprias aparências, ou seja, aquelas do fetichismo. Portanto, fantasmagórico é todo produto cultural que hesita ainda antes de ser absorvido como uma mercadoria pura e simples.

Rainer Rochlits,¹³ é descobrir que “imagem dialética lhe é destinada, a ele e ao momento histórico no qual se trata de salvar essa constelação de memória”, libertando-a da fantasmagoria que a condenou ao fracasso, por meio de um processo constante de vir a ser.

SINAIS HISTÓRICOS E CRIATIVOS NA TRAMA DA EXPERIÊNCIA COLETIVA

Desde as décadas de sessenta e setenta do século XX, experiências em arte estabeleceram outros parâmetros políticos da atividade artística, que se apropria da marginalidade social da prática da vanguarda modernista para expressar a experiência da marginalidade cultural ou dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural. Longe de indicar a morte da arte já prognosticada por pensadores e historiadores, como por exemplo, o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1908-1992), a indagação estética nos últimos vinte e cinco anos, no Brasil e no mundo, toma outros rumos.

Rompendo com o distanciamento entre arte e realidade cotidiana, os artistas vêm, gradativamente, problematizando, desafiando e transgredindo a fronteira entre arte e não-arte. No Brasil, nas décadas de sessenta e setenta, o artista Hélio Oiticica (1937-1980) problematizava o objeto artístico, criando um projeto ambiental que transcendia os muros institucionais. Oiticica, a partir dos **Parangolés**, propõe a vivência subjetiva do fruidor – não mais espectador – com a experiência artística, onde ele é um dos elementos da obra, interagindo sensualmente e intelectualmente com ela, além de criar sua própria dimensão espaço-temporal, ou seja, a duração da obra é o tempo da experiência vivencial. Dessa maneira, o objeto artístico é o próprio corpo do partícipe da obra, prescindindo do caráter mercadológico do artefato. O artista assume, assim, o compromisso social e político com a cultura, entendendo o mundo material como um campo rico, múltiplo e fértil de investigação, razão pela qual, o crítico de arte Mário Pedrosa, em 1966, afirmou a Pop Art¹⁴ como inaugural de um ciclo cultural e não mais

¹³ ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**. Tradução de Maria Elena ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

¹⁴ Tendência da arte contemporânea originária na Inglaterra, nos anos cinquenta do século XX, e encontrou campo fértil nos Estados Unidos na década de sessenta. A **Pop Art** focatiza o impacto da

artístico. O Brasil não fica na retaguarda. Pelo contrário, é mas precursor, graças à obra de Oiticica, conquanto o artista não possa ser considerado um representante desse movimento.¹⁵

Em diferentes partes do mundo, artistas como o alemão Joseph Beuys (1921–1986), o norte-americano Andy Warhol (1928–1987), o francês Marcel Duchamp (1887–1968), e até mesmo a arte **povera**¹⁶ italiana, abandonaram a pintura e, consequentemente, as molduras e as tintas. Incorporaram em seus fazeres objetos e materiais “não-artísticos”, tais como: latas de sopa, garrafas de cola-cola, pasta de dente, terra, gorduras, metais brutos, feltro, cimento, tubos, elementos sonoros, entre outros, visando transpor a fronteira entre a arte e a vida. Questionaram sobre o que era arte, seus parâmetros e valores. Abalaram a estabilidade do antigo sistema da arte, ou seja, os parâmetros estruturados em torno da verdade, expressão e representação. Destituíram valores como: qualidade, originalidade, autenticidade e transcendência. Abandonaram as rígidas categorias: pintura, escultura, gravura, dentre outras, justificando não serem mais suficientes para abarcar obras equacionadas no binômio: arte e vida.

Diferentemente da estética setecentista, abalizada pelo campo disciplinar da autonomia modernista, há, atualmente, uma desestetização do conceito da arte rejeitando sua ligação com o belo.¹⁷ Essa via da arte busca reparar a ruptura renascentista efetuada entre o sistema social e os processos da vida, negando a autonomia da arte tão alardeada pelo Modernismo. Desse modo, o estatuto da arte é abalado na idealização do objeto artístico na sociedade burguesa e sua existência como instituição, assim como aludiu Oiticica em **Tropicália** (1966) e **Parangolé** (1964).¹⁸ O artista deixa entrever em suas propostas o campo interdisciplinar da cultura como um laboratório vivo e pulsante, sujeito às influências, trocas, acasos, transformações e

ciência e da tecnologia na cultura popular urbana, na comunicação de massa e na sociedade de consumo.

¹⁵ A Pop Arte brasileira se destaca através das obras dos artistas Rubem Gerchman, Antônio Dias, Cláudio Tozzi, Wesley Duke Lee, Décio Noviello, dentre outros.

¹⁶ Tendência que se desenvolveu a partir da segunda metade dos anos 60, através de **assemblages** – colagens com materiais reutilizáveis –, e instalações artísticas, que é o ato de ocupar um espaço de exposição de forma a produzi-lo teatralmente. O importante é estabelecer uma relação de fusão de lugar, ou seja, envolver o espectador-participante com a totalidade da obra.

¹⁷ O entendimento do conceito estético entendido por sensação e não mais beleza, é claramente identificável e perceptível na exposição **Sensation**, realizada por jovens artistas, em Londres, em 1997.

¹⁸ Em **Tropicália**, percebemos o escopo de “caracterizar um estado brasileiro” conforme afirma o artista. Seus elementos são: o samba, o morro, a favela, e seus materiais. Em **Parangolé** transpõe para o estético a ação humana. Reconhece a estética do movimento, da dança, nos fazeres e movimentação do povo, em seu dia-a-dia.

decomposições. A força do projeto de Oiticica é direcionada à abertura para a vida, sublimada durante séculos pelo objeto artístico.

O antigo sistema da arte manteve-se rígido e fechado até o século XIX, configurando a representação de uma estrutura de poder estratificada e hierarquizada da Igreja Católica e posteriormente do Estado, sustentando a **episteme** do poder político, econômico e social, vigente desde o século XV.

Proscurendo esse sistema tradicional da arte, em 1967, o artista conceitual, norte-americano, Sol LeWitt afirmou que cabia ao artista não mais propor formas mas desenvolver pesquisa sobre a arte. No ano seguinte, outro artista norte-americano, Joseph Kosuth reafirma que arte é aquilo que o artista diz ser arte, portanto, concebida como “coisa mental”. O que não é uma proposição nova, porquanto já tinha sido assim definida no século XV, por Leonardo Da Vinci.

A arte conceitual fundamenta-se em uma idéia em processo, onde o referente, o próprio objeto, eleva-se progressivamente ao infinito, banindo, desta forma, o produto acabado e as instituições do sistema da arte, mas isso que não ocorreu.¹⁹ Contudo, circunscrita a um determinado momento histórico, a arte conceitual legou ao tempo presente a função cultural como um exercício perceptivo, ou seja, pensar e reconstruir outras concepções da arte, deixando de ser um objeto de culto, para ser um elemento essencialmente de reflexão, percepção e de práxis política.

Outra proposta de dessublimação do objeto artístico irrompeu com o surgimento da arte pública nos anos setenta, esparramando-se pelas ruas, “confundindo-se com a merda cotidiana”,²⁰ ressaltando o cotidiano, o banal, o consumo, o povo, dentre outros.

Entretanto, o que essas rupturas, transformações, reformulações conceituais sobre a arte e o objeto artístico indiciam?

Coexistem, no tempo presente, várias proposições estéticas sugerindo diferentes formas de interação culturais – o que nos leva a identificar como sintomas paradigmáticos e revisão da tradição cultural ocidental. Representam um momento histórico rico, no qual, ao abordarmos a forma do conhecimento histórico, procedemos,

¹⁹ A despeito de todas as propostas de rupturas artísticas e abolição do produto artístico, as artes consideradas tradicionais tais como pintura em tela, desenho, escultura, ampliaram seus campos de possibilidades, continuando trancadas em museus e circulando no mercado de arte de forma cada vez mais ativa.

²⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. p. 304.

assim como afirma Benjamin, de forma monumental, tradicional e crítica, a saber: a serviço da vida. O autor formula, assim, sua idéia de imagem crítica²¹ como força descontinua, ou seja, uma força viva, responsável no presente por interrogar o passado, levando-o a um tribunal para ser julgado no presente.

É fato que, na persistência histórica da arte no âmbito da cultura, a despeito de seus diferentes sentidos, antagônicos e/ou concomitantes, a arte condicionou-se e enraizou-se nos atavismos da civilização cristã. As imagens cristãs eram o meio e a mensagem para edificar o reino celeste na terra, bem como a promessa de novos mundos. O cristianismo, ao criar um lugar de perfeição – que seria o nosso destino após a morte – desvalorizou ontologicamente o mundo humano, o cotidiano, a vida, considerando-a inferior. Assim, a sublimação banuiu o universo do corpo e a escatologia do mundo, visando transcendê-los a serviço do Sublime. Desse modo, século após séculos, o cristianismo foi revestindo um conjunto de artefatos²² – chamados de obras de arte – com a aura do sublime, destinando-as à reprodução social, transmissão do saber coletivo e patrimonial. Com o Renascimento, soma-se a esse objeto de ascese e disciplinarização, o valor laico, de memória afetiva individual e coletiva, tão bem exemplificado pela patronagem dos Médicis e as disputas culturais e artísticas entre as cidades italianas.

Pouco a pouco a arte vai – como podemos perceber nas ações da vanguarda do século XX – se dessublimando. Perde sua ‘aura’ tão bem enterrada pelo texto Benjaminiano.²³ O corpo incorpora o sublime na experiência do caos, no acaso, no excesso da sexualidade popular, na abjeção, no deboche,²⁴ na via pública, no burburinho das cidades. Os mesmos mecanismos compensatórios fundam-se hoje, como um valor cultural, na necessidade da criação e da experiência neste mundo.

Nesse sentido, Edward Palmer Thompson (1924-1993) afirma ser a experiência humana revolucionária, porquanto vivência corporal, desmistificadora da racionalidade institucionalizada e legitimadora de “explicações para comportamentos e crenças **não**-racionais ou irracionais, cujas fontes não podem ser inferidas da razão”. Deste modo, a

²¹ BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale XIXe siècle**. Tradução de J. Lacoste. Paris: Cerf, 1989, p. 480-482.

²² E, como todo objeto fabricado, é também, mercadoria.

²³ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (1935). In: _____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

²⁴ Características identificáveis, como por exemplo, em autores como Julia Kristeva, Georges Bataille, dentre outros.

experiência para Thompson²⁵ abre possibilidades para uma exploração aberta do mundo, de nós mesmos e do outro, não mais fundamentados em um aparelho mecânico conceptual.

O meio ambiente deixa de ser simplesmente materialidade para potencializar um diversificado universo de relações significativas. Assim, ao dar sentido a cada experiência, criamos. O processo criador é entendido não somente como inovação, todavia, como resistência simbólica, abrindo o campo artístico e sua dimensão autoral para um campo público, histórico e criador, gerador de problemáticas e atrator estranho.



www.revistafenix.pro.br

²⁵ THOMPSON, Edward P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981, p. 185.