



Processo:  
n°1495202

Memorando:  
2003-2008

Data:  
Jun 2018

De: Arthur Gomes Barbosa  
Orientação: Prof.Dra. Ana Abreu  
Assunto: Defesa de Monografia

Universidade de Brasília - UnB  
Faculdade de Ciência da Informação - FCI  
Curso de Museologia

Trabalho de conclusão de curso vol.II Brasília 2018

# **Entre concreto e luz: o Masp ressignificado como suporte artístico**

---

Eu, Arthur Gomes Barbosa, na condição de futuro museólogo e pesquisador do patrimônio e da sociedade, deixo por meio deste minhas inquietações a respeito do lugar do monumento e do patrimônio na sociedade contemporânea. Perguntando, logo de antemão, se você, caro leitor, se sente representado, na condição de cidadão brasileiro, naquilo que constitui o patrimônio histórico, artístico e cultural da Nação. Se não, como retomá-lo?



## FOLHA DE APROVAÇÃO

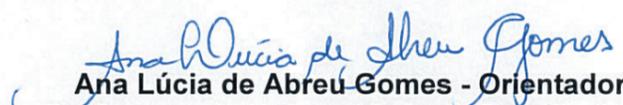
*Entre concreto e luz: o Masp resignificado como suporte artístico.*

**Aluna:** Arthur Gomes Barbosa

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### Banca Examinadora:

Aprovada por:

  
**Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutor em História - UnB**

  
**Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutor em História - UnB**

  
**Adriana Mattos Clen Macedo – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutora em História Social - UFRJ**

  
**Clóvis Carvalho Britto – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Pós-Doutor em Estudos Culturais - UFRJ**

Brasília-DF, 27 de junho de 2018.



Universidade de Brasília  
Faculdade de Ciência da informação  
Curso de Museologia

Arthur Gomes Barbosa

*Entre concreto e luz:  
o MASP resignificado como suporte artístico*

---

Trabalho apresentado como parte dos requisitos para conclusão do curso de MUSEOLOGIA da UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA inserido no eixo três MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL.

Brasília – DF  
2018

*Como terreno de fantasias, projeções inconscientes e lembranças, a cidade abriga monumentos, que são visíveis ou invisíveis e que se situam além do dado empírico. Podem articular o mundo interior ao exterior, as memórias individuais à memória coletiva, o sonho à vigília. (FREIRE, 1997, p.58).*

*São Paulo tem demonstrado com a Estação Julio Prestes, Estação da Luz, no conjunto do Ibirapuera e em vários lugares, como é importante que se respeite o que as coisas foram, mas que se dê a elas a possibilidade de renovação e atualização (AZAMBUJA, 2003, p.38)*

## Agradecimentos

A professora Elizângela Carrijo, responsável por me re-ensinar a ler.

Ao professor Emerson Dionísio, que ao longo de minha trajetória acadêmica me ensinou a escrever.

A professora Ana Lúcia Abreu, pela confiança verdadeira, pelos impulsos, crença e orientação honesta e dedicada, me indicando sempre opções. Pelo respeito, discussões tão ricas e pela humanidade e sensibilidade carinhosa. Por me apresentar o material e o imaterial e os caminhos de mim. Por me re-ensinar a pensar.

Aos meus pais, Shirley e Ivanildo, que dentro de suas limitações sempre acreditaram, às vezes, sem nem mesmo entender. Pelo amor e carinho, suporte e estrutura. Por me mostrarem com ações o que é resiliência, afeto, capacidade e o sentido da palavra “incondicional”.

A Florence, por me acolher, encorajar, ensinar e elucidar, me mostrando luzes amarelas e sorrisos. Por me apresentar a museologia, a academia e por ser, assim como os já citados, referência.

A Margot e Olivier Dravet, por me chamarem à Brasília e Paris, abrir portas e mostrar mundos. A Gustavo, que me transformou. A Débora, Nina, Carol, Thalita e Mayara, pelo conforto dos ouvidos, pelas indicações da fala, pelas referências e edificações constantes. Por me apresentarem a tantas coisas, me mostrarem o sensível e a poética, me ajudando em processos contínuos de desconstrução e reconstrução, sendo, cada uma a sua maneira, um oposto complementar.

A Rachel e Samyra, por compartilharem o trajeto.

Aos professores que contribuíram para o meu olhar: Andrea Considera, Bernardo Arribada, Gustavo de Castro, Luísa Gunther e Matias Monteiro. A Iris Helena e todos os muitos artistas que me inspiram e que respiro.

A Suzete Venturelli por colaborar com esta pesquisa.

E a Brasília, por me apresentar possibilidades inéditas em um contexto único, onde concreto se desfaz em luz, me dando vivências de sons, cores, calores e imagens virtuais que permeiam meu imaginário. Por me mostrar que cidade é mais que espaço, que arte é mais que quadro, e que o sólido é mais que concreto.

Eu agradeço.

## RESUMO

A pesquisa que aqui se apresenta teve como objeto o estudo das ressignificações dos monumentos históricos. Foi observado o uso destes monumentos como suportes de discursos e ideias ressignificados como novos suportes para manifestações efêmeras de arte contemporânea. Assim, escolheu-se como plataforma de observação o caso específico do Museu de Arte de São Paulo, o Masp. O monumento histórico, não intencional, tombado pela sua arquitetura, é reutilizado como um suporte para ações de vídeo arte, projeções. Nessa pesquisa defende-se que estas ações são capazes de ressignificar os sentidos primários da estrutura suporte, sendo também uma ação de retomada e atualização do monumento histórico. Tendo em vista os processos de tombamento e seus desdobramentos, este trabalho visa questionar a situação do tombamento quando tratamos do monumento no contexto contemporâneo, levando em consideração que o ato de tomar engessa os potenciais de retomada e pertencimento de um monumento.

Palavras chave: Monumento; Monumento Histórico; Tombamento; Masp; Ressignificação; Projeção.

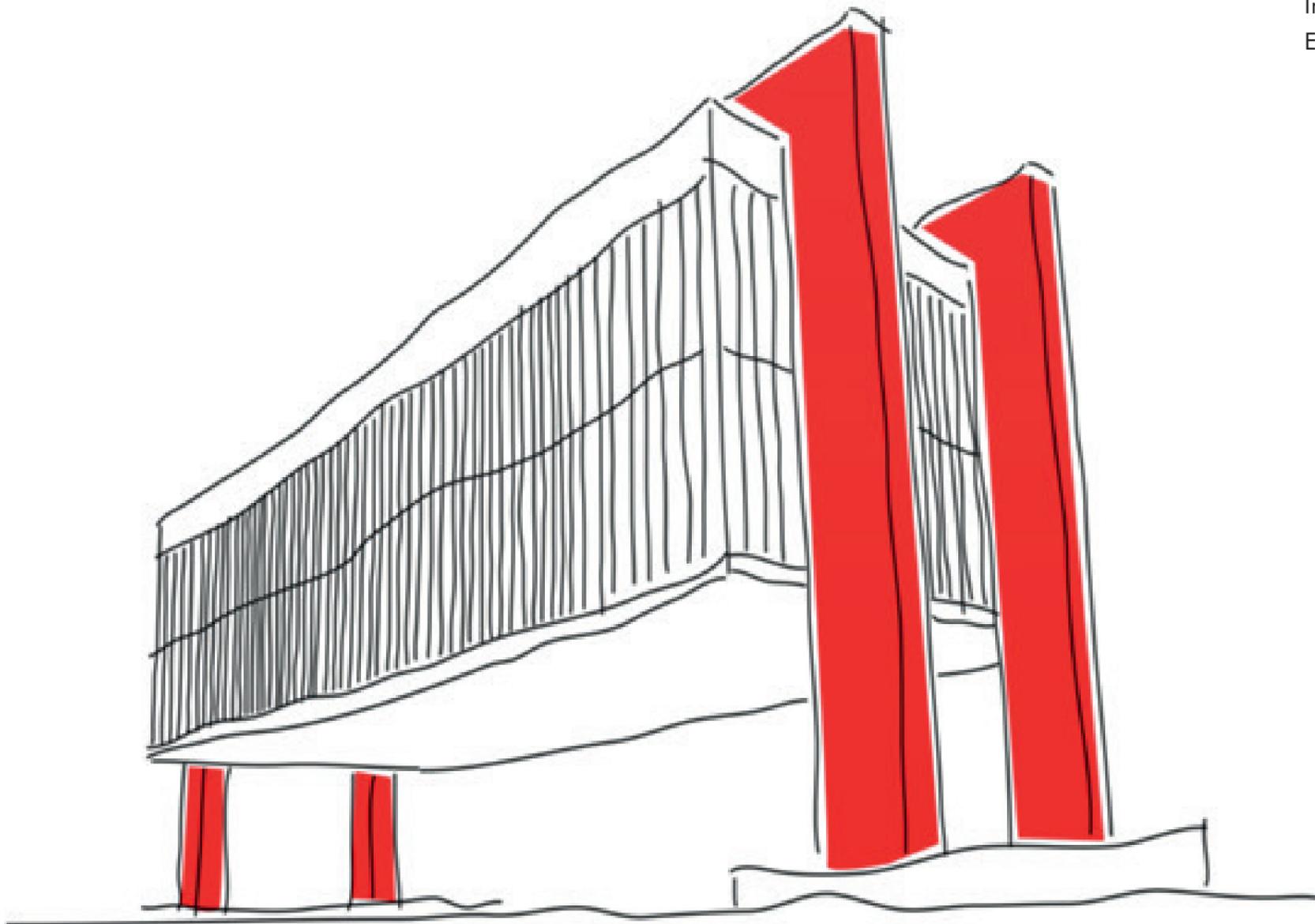
## ABSTRACT

The research presented here had as its object the study of the re-significations of historical monuments. It was observed the use of these monuments as supports of speeches and ideas redefined as new supports for ephemeral manifestations of contemporary art. Thus, the specific case of the São Paulo Museum of Art, Masp, was chosen as the observation platform. This unintentional historical monument, recognized as cultural heritage because of its architecture, is reused as a support for video art projections. In this research, we argue that these actions are able to re-signify the primary meanings of the support structure, being also an action of resumption and update of the historical monument. Considering the process of recognizing cultural sites and its unfolding, this study aims to question such a recognition of monuments in the contemporary context, given that such an act freezes the possibilities of resumption and belonging of a monument.

Keywords: Monument; Historical monuments; Heritage protection; Masp, Resignification; Projection

## SUMÁRIO

Introdução.....	15
Objetivos.....	19
Justificativa.....	20
Metodologia.....	21
Masp – Uma trajetória monumental.....	23
Sobre a Cidade ou “como construir um monumento” .....	44
Quando há luz.....	63
Considerações Finais: sobre congelar, expandir, resignificar e retomar.....	84
Referências Bibliográficas.....	90
Images.....	94
Especificações Técnicas.....	95





Projeções Mapeadas em Monumentos de cima para baixo:  
 1 MASP, On Projeções  
 2 Arcos da Lapa, On Projeções  
 3 Museu Nacional, VJ Arthur Pessoa

## Introdução

Ao longo do curso de Museologia sempre me vi pertencente às artes. Minha perspectiva era a de seguir pelos caminhos expográficos que o curso me apresentava, podendo assim trabalhar com a interseção mais óbvia que conseguia pensar, até o momento em que fui verdadeiramente apresentado ao monumento, por meio da disciplina Museologia, Patrimônio e Memória, ministrada pela professora Ana Abreu. Assim, este trabalho se insere no eixo 3 do curso de Museologia da Universidade de Brasília, Museologia e Patrimônio Cultural tal como no eixo um, Teoria e Prática Museológica. Eles me permitem unir os temas que mais me interessam: as artes, o patrimônio, o etéreo e o real e analisar como as práticas museológicas lidam com as temáticas aqui abordadas.

Neste trabalho apresentarei os resultados de uma pesquisa que tem como tema os processos de ressignificação do monumento histórico e arquitetônico por meio de manifestações efêmeras de arte e comunicação que acabam por atualiza-lo, no caso mais específico deste estudo, a projeção. Minha hipótese é que essa ressignificação incide diretamente nas questões relacionadas ao tombamento de bens culturais de natureza material levando em consideração os processos de salvaguarda vigentes no Brasil, uma vez que o tombamento exige e “garante” uma manutenção “perfeita” do bem como no momento em que foi tombado. Assim, o instrumento aparece neste trabalho como uma lembrança dormente, uma vez que o processo aqui estudado e desenvolvido entende que o ato de tombamento é uma ação de proteção, mas também de engessamento, uma vez que o monumento é fluido por natureza, no momento em que algo interdita sua alteração e revisão, este se torna estático, o que será aqui desenvolvido se cria ao pensarmos nesse contexto. O Museu de Arte de São Paulo, Masp, instituição privada, sem fins lucrativos, fundada pelo empresário brasileiro Assis Chateaubriand, em 1947 com o intuito de ser um museu moderno (BARDI, P.M 1992 p.12), será minha plataforma de observação.

Tratamos aqui dos processos de re-significação pois o monumento, por definição, carrega uma variedade de significados que outorgam sua existência física e conceitual. Os monumentos são entendidos e apropriados pelas geografias e sociedades, adquirindo mais uma camada de significado e então, resignificados quando se tornam suporte para manifestações artísticas, uma vez que essas e seus signos imprimem sobre o suporte mais uma

leva de ativações semânticas.

O edifício do Masp teve seu pedido de tombamento<sup>1</sup> protocolado pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi em julho de 1999<sup>2</sup>. O processo de tombamento foi aberto em 2002<sup>3</sup> analisado pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural em duas oportunidades, setembro e dezembro de 2003 tendo sido aprovado<sup>4</sup> nesta última data. Como tantos outros bens tombados<sup>5</sup>, a sociedade ressignifica a condição do Masp como suporte artístico no momento que sobre ele incide uma nova mídia artística, seja ela a adesivagem, o grafite, o lambe-lambe ou a vídeo-arte<sup>6</sup>. Esta última manifestação se apresenta como foco desta pesquisa. A vídeo-arte começa a se desenvolver experimentalmente na década de 1960 e segue caminhando com os avanços tecnológicos contemporâneos. Com o passar dos anos adentra aos meios artísticos, se expande, e passa a transitar pelas mais diferentes esferas<sup>7</sup>. Observou-se então, por meio principalmente de vivência, sua incidência sobre o monumento.

Entendendo que os monumentos nascem vinculados a um tempo-espaço, mas que suas “vidas” se estendem, muitas vezes a outros tempos-espaço, procurou-se então compreender como a sociedade os ressignifica, dentro de suas configurações pós-modernas, analisando o objeto específico e os processos de ressignificação como representantes dessa sociedade.

Este tema se apresenta através de inquietações pessoais, pelo apreço à arte e a curiosidade em entender como o “antigo” dialoga com o “novo” em um contexto de ressignificações tão velozes e fugazes, procurando reavaliar os monumentos, construídos com sentidos prévios e seus valores em seus contextos atuais. Além de inquietações quanto ao papel dos monumen-

1 Com relação ao MASP, existem três registros de tombamento diferentes no Iphan, um deles, referente ao acervo, tombado em 1969, um referente ao prédio e expografia, de 1999 protocolado pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi em julho, e um outro protocolado pela mesa diretora do Museu em agosto de 1999 referente ao tombamento do prédio.

2 Processo de tombamento n 1495-T-02 “Museu de Arte de São Paulo - MASP- Edifício e bens móveis integrados”

3 Segundo Marcos Azambuja, responsável pela análise e parecer do pedido protocolado pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi, a complexidade do pedido envolve justamente o detalhe dos “bens móveis integrados”, uma vez que cabia ao Iphan o dever de analisar não só o tombamento do prédio, mas também a integridade do projeto e a necessidade da preservação do projeto expográfico, o que justifica o tempo levado para análise do pedido.

4 A inscrição no livro de tomo só aconteceu em 2008.

5 Um exemplo que sustenta essa hipótese é o caso estudado por Monteiro sobre o Monumento aos Bandeirantes em São Paulo, ressignificado por um recorte de uma sociedade indígena em 2015.

6 Poderíamos ainda tratar das ações de pixo sobre o edifício, no entanto, visto que ainda não identificamos uma concordância a respeito desta manifestação como arte, nos reservamos ao direito de cita-la apenas nesta nota, já que não cabe a este trabalho a defesa dessa manifestação.

7 A projeção é hoje utilizada como cenários teatrais, recursos cênicos, aparece em festas, concertos, manifestações populares, além de ter espaço dentro de galerias, museus, no meio das artes.

tos históricos nas sociedades contemporâneas uma vez que este pede por significância e é ressignificado. Questiona-se então como ele é alterado, por quê, por quem e através de quê, tentando entender como a museologia e o patrimônio absorvem essas mudanças, levando em consideração as questões referentes as legislações vigentes.

Desde já, é importante entender que o monumento aqui tratado é, além daquilo “edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 2006, p. 18), defendido como um suporte para ações de ressignificação por parte da sociedade e seus representantes. É aquilo que deve ser apropriado e retomado, que, ainda segundo Choay, “trabalha e mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado como se fosse o presente” (2006, p. 18), e, se possível for complementar a autora, que se retraduz no presente através de novas apresentações de si mesmo. Para este entendimento, este trabalho passará ainda pelas problemáticas do tombamento, da estrutura física do monumento, da sua conservação e do patrimônio.

Assim, procurarei recuperar uma breve historiografia do Masp, entendendo seu lugar como monumento e seu tombamento. De Chateaubriand a Lina Bo Bardi. Também buscamos retomar a discussão acerca da atribuição de valor, mais especificamente o trabalho seminal de Alois Riegl. Defendo que eles se adequam à realidade da edificação estudada, buscando uma avaliação de seus significados simbólicos por meio desses valores e então uma reavaliação ao pensarmos no retângulo – Masp - como suporte, quando há luz. Buscando agora entender os sentidos que a arte pode trazer ao seu suporte, dentro de uma sociedade em transformação contínua, como a que estamos alocados.

Tendo em vista, portanto, o escopo deste trabalho, optei pelos conceitos de monumento de Riegl e Choay, das considerações acerca do espaço urbano provenientes de Freire, entre outros autores que possibilitam, acredito, a melhor compreensão do objeto de estudo.

Uma vez que se entende o local e o lugar do edifício, suas qualificações como monumento, às relações que essas qualificações trazem, passa-se a procurar um conhecer da sociedade que o ressignifica, através dos criadores e recriações, os artistas, chamados aqui de VJ, vídeo jockey. Manipuladores da luz que brincam com a arquitetura, tecnologia e com as possibilidades da imagem.

## Objetivos

Entendendo que o monumento é algo representativo de seu tempo, e que se estende por outras temporalidades, percebe-se que, com as mudanças sociais os monumentos têm seus valores modificados, assim surge a necessidade de um novo olhar sobre as estruturas consideradas monumentos.

Este trabalho tem por objetivo entender as relações que surgem entre a sociedade contemporânea e os valores estabelecidos para o monumento, avaliando o local do que é considerado patrimônio e como o social o altera, resignificando-o ao trazê-lo para seu tempo.

Para isso busca-se identificar o local do monumento, Masp, no imaginário social por meio do seu pedido de tombamento, sua transformação em suporte por meio da projeção, manifestação artística e comunicacional, e sua revalorização, em um contexto teórico, enquanto monumento, entendendo sua atualização.



## Justificativa

Ao percebermos que a sociedade se atualiza cotidianamente, juntamente com suas cristalizações, justifica-se essa pesquisa tendo em vista a necessidade dos campos da museologia e do patrimônio de acompanharem a sociedade, uma vez que essa, inserida em um contexto de constante transformação, se modifica, pedindo então por nova atualização e ressignificação; caso contrário, o deixado é um mundo de mortos e esquecimentos.

Assim, como investigadores do que é legado humano em termos de patrimônio, para sua manutenção e entendimento é necessário lançar novos olhares quando essas estruturas recebem novos significados e motivos de existência.

Dito isso, essa pesquisa também se justifica pela escassez de trabalhos que tratem do patrimônio e do monumento tombado por um viés de ressignificação e atualização artística, já que, o levantamento bibliográfico empreendido nos indicou que a literatura sobre o tema geralmente trabalha com identificação de valores e critérios estabelecidos para o tombamento, e não com os potenciais representativos e ressignificativos de monumentos. Assim, este trabalho pretende, galgando esses inóspitos caminhos, se ocupar das ações de ressignificação do monumento, tendo como estudo de caso o Masp.

## Metodologia

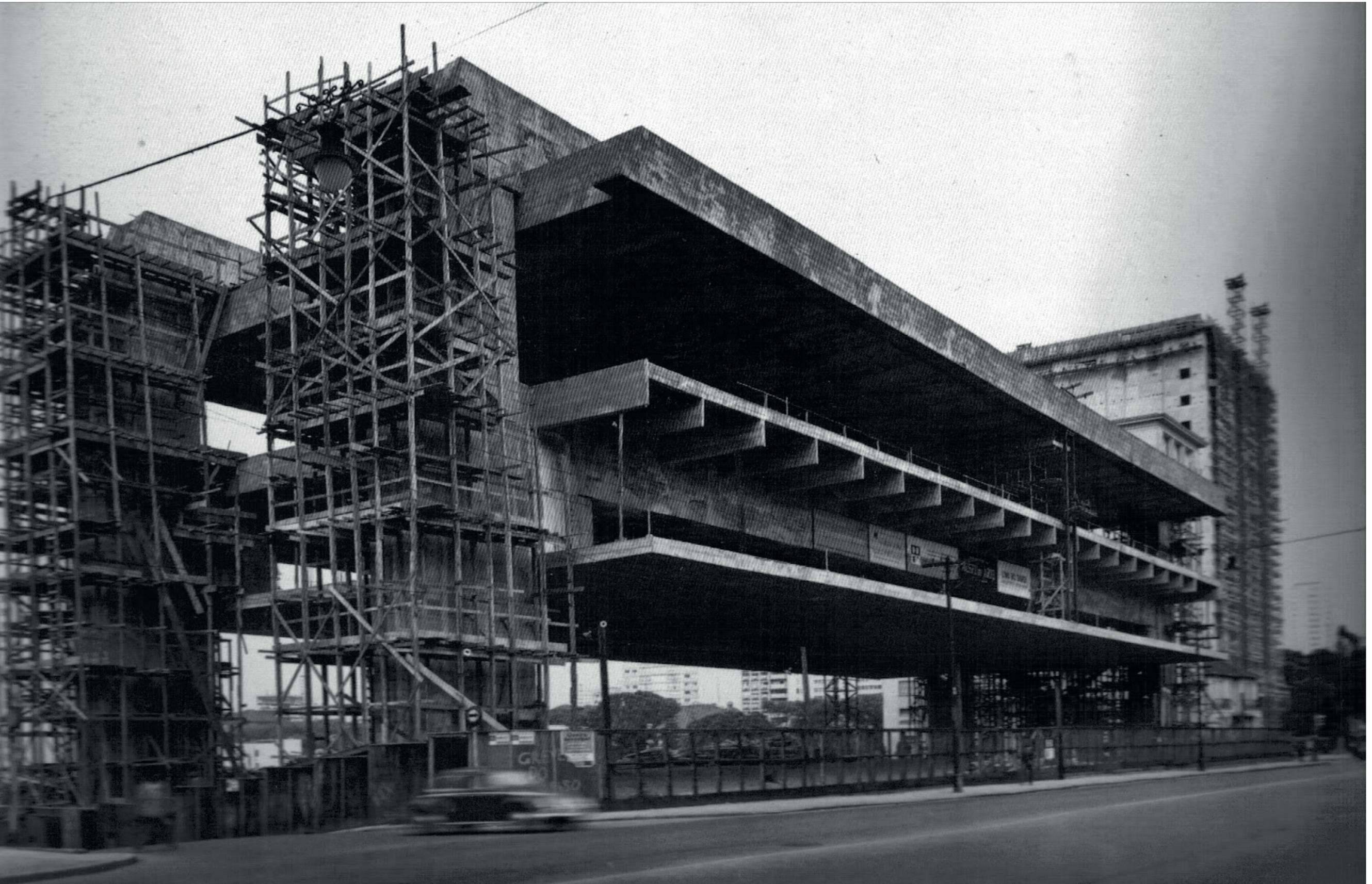
A metodologia aqui aplicada é de caráter indutivo, por empreender um estudo de caso com vistas a contribuir para compor uma parte do conhecimento sobre o tema; a pesquisa é de natureza explicativa e de observação das ações de ressignificação pelas quais o monumento passa. Para testar minha hipótese, optou-se pelos métodos da revisão bibliográfica, entendendo o contexto teórico que permeia as questões estudadas tal como os sujeitos envolvidos, análise dos dados obtidos por meio de levantamento e análise documental e entrevistas obtidas em campo, análise de registros de naturezas múltiplas, como fotografias e vídeos.

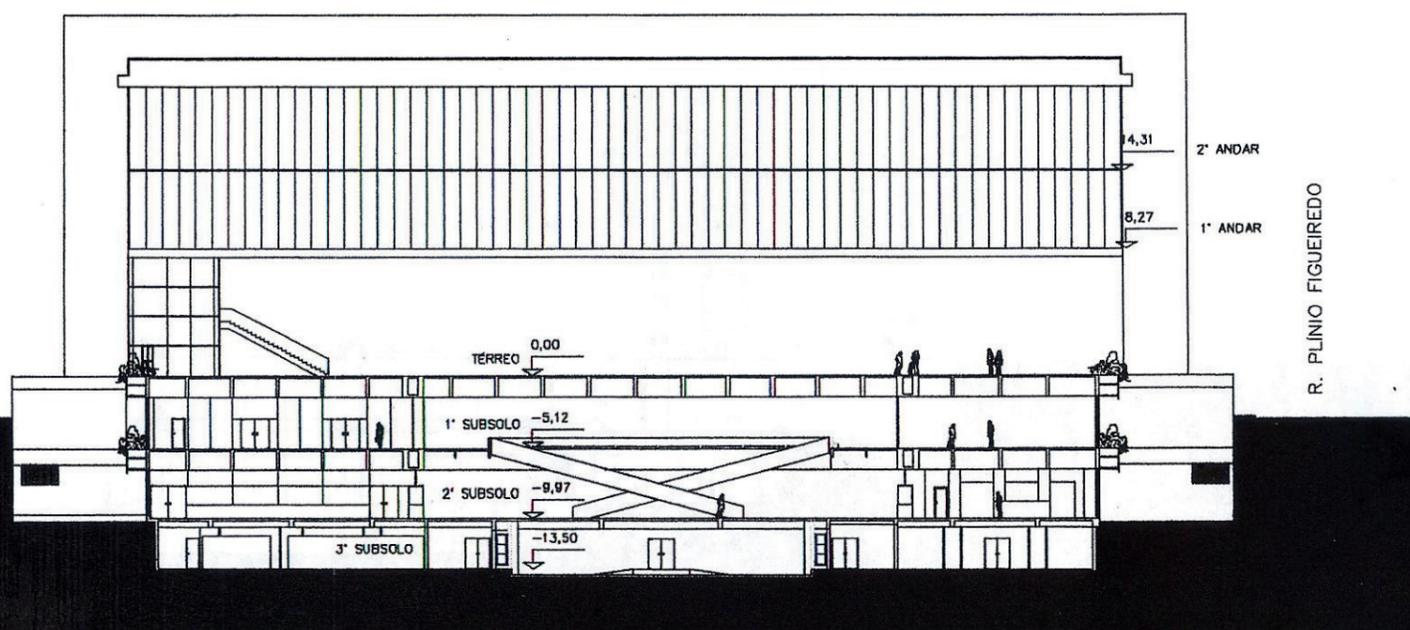
O objetivo final é a construção de uma interpretação embasada no estudo de caso do Museu de Arte de São Paulo.

Ao longo da pesquisa foram intencionados e estabelecidos contatos com artistas, empresas de projeção, com o próprio museu e pesquisadores da área a fim de uma ampliação do “estado da arte” da ressignificação dos monumentos.

O que foi identificado em um primeiro momento é uma falta de preocupação com o arquivamento e criação de registros, além de um desconhecimento ou desatenção do processo que se configura no ato de lançar sobre o monumento uma nova carga semântica, além de uma dificuldade em desenvolver um diálogo a respeito dos potenciais de um monumento como suporte, onde muitas vezes, a tentativa de um questionário resultou em silêncio.

# **MASP:** uma trajetória monumental





Antes de propor um entendimento dos valores e ressignificações dos sentidos do monumento Masp, levanta-se a necessidade de se compreender a trajetória do museu que dá origem ao prédio, até o seu lugar no imaginário social. De seu estabelecimento como proposta privada até a consolidação como referência nos meios artísticos brasileiros. Para isto, o primeiro capítulo desta pesquisa é reservado à recuperação de uma determinada historiografia construída do museu e seu local enquanto monumento.

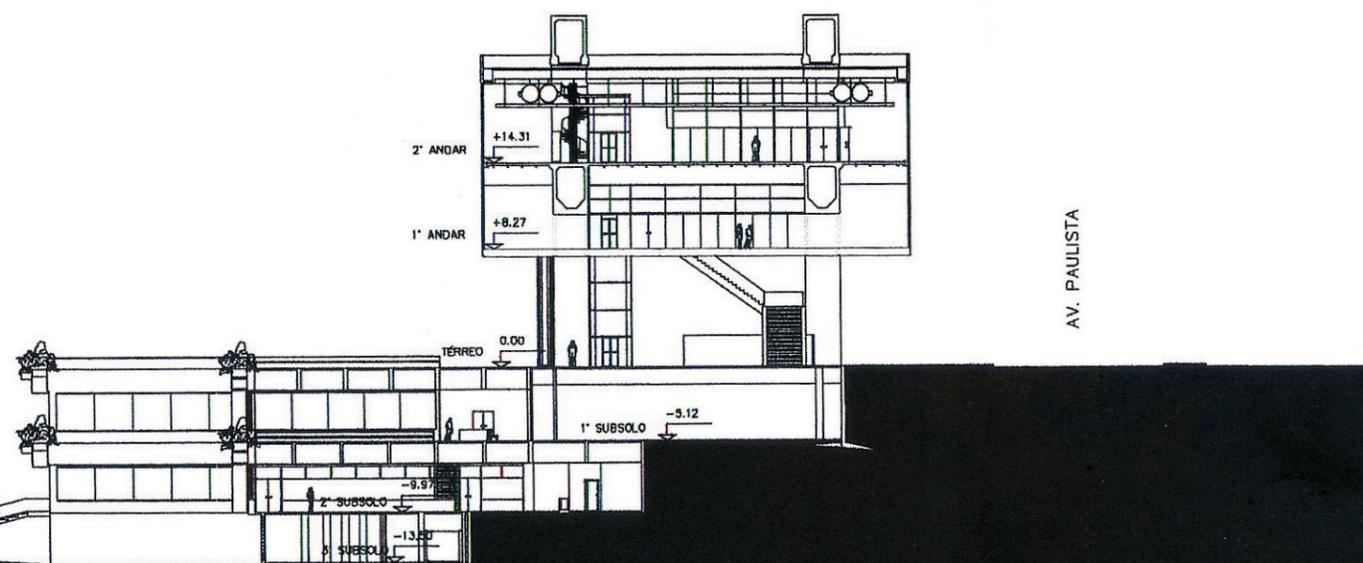
O Museu de Arte de São Paulo, originalmente, foi uma iniciativa do empresário brasileiro Assis Chateaubriand<sup>8</sup> proprietário dos Diários e Emisoras Associados. Sua concepção começa a ser idealizada já em 1926, com a ajuda de Frederico Barata e Eliseu Visconti (LOURENÇO, 1999, p. 97). O empresário dedica-se a levantar fundos para a construção e aquisição de obras para a instituição.

O museu nasce em 1947, porém ao contrário de seus contemporâneos, os MAMs de São Paulo e Rio de Janeiro, não faz tábula rasa do passado, busca "(...) formar uma mentalidade para compreensão da arte", na afirmação de Lina Bo Bardi, cujas ideias fermentam esta iniciativa, conferindo-lhe atualidade (LOURENÇO 1999, p.98).

Com o desenrolar de seus planos, o empresário Assis Chateaubriand encontra sua primeira dúvida: onde sediar o Museu?

As opções eram duas: ou Rio de Janeiro ou São Paulo. A indecisão permaneceu até confessar sua preferência pela terra que produzia a riqueza de então, o café. Acabamos paulistas (P.M BARDI, 1992 p.11).

A primeira sede do museu não foi esta que hoje conhecemos e aqui pesquisamos, mas sim um prédio na rua 7 de Abril, no centro da cidade, construído pelo idealizador do Museu para ser a sede de seus empreendimentos. O primeiro edifício se chamava "Guilherme Guinle", projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon. Lina Bo Bardi foi a responsável pelo projeto dos espaços do segundo andar, que segundo Pietro Maria Bardi



<sup>8</sup> Empresário brasileiro nascido em 1892 na Paraíba, de origem burguesa, estudou direito e atuou como jornalista desde os 15 anos. Pouco a pouco se firmou como um dos maiores empresários brasileiros do ramo da comunicação, estando a frente do complexo Diários Associados, que reunia diversos jornais, rádios e emissora de TV. Foi senador, membro da Academia Brasileira de Letras e cofundador do Museu de Arte de São Paulo. Faleceu em São Paulo, em 1968, por complicações decorrentes de uma trombose. < [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/20/cultura/1448049234\\_431061.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/20/cultura/1448049234_431061.html) > acesso em 25/09/2017 as 15:06.

Era simples quase um apartamento [...]. Havia uma sala para exposições periódicas e outra para a exposição didática de história da arte. Finalmente havia o auditório para 100 lugares, destinado a cursos, conferências e concertos [...] (1992 p. 13)

Foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, conhecido popularmente como Museu dos Diários Associados, com uma mostra didática sobre história da arte e duas exposições temporárias: uma de Portinari e outra de Ernesto de Fiori. Com três anos de funcionamento, com as obras concluídas foi necessária uma reforma para ampliação dos espaços. O museu passa então a ocupar mais três andares.

Fica então claro que com o passar do tempo e com os grandes investimentos em aquisições, além de ações didáticas, aqueles por trás do Masp identificaram a insuficiência do espaço onde o museu se encontrava. A instituição cresceu e mais espaço era necessário para o desenvolvimento de suas atividades.

P.M Bardi, responsável pela aquisição das obras e direção do espaço, foi então incumbido de conseguir um novo espaço para as atividades da instituição: a primeira escolha foi uma “fusão” com o que seria o prédio da Fundação Armando Alvares Penteado, Faap. “Contatos foram feitos e ficou acertado que o Masp teria ali um espaço, no qual seria exposto o seu acervo, ao qual se juntariam as obras a coleção do fundador da Faap” (P.M BARDI 1992, p. 30). A alternativa não deu certo. Bardi, após um teste, ficou incomodado com a qualidade questionável das obras que compunham a coleção da Faap<sup>9</sup> (P.M BARDI, 1992), e assim, o acervo retornou para a rua sete.

Continuada a busca, começou-se a cogitar o espaço do antigo Trianon, na avenida Paulista, pertencente à prefeitura da cidade. Foi então encomendado um projeto ao arquiteto carioca Affonso Eduardo Reidy, que desconsiderou a exigência feita pelo doador do terreno, Joaquim Eugênio de Lima<sup>10</sup>, de que a vista da cidade fosse preservada. O projeto de Reidy foi então descartado. A busca pelo novo espaço seguia. Sobre a transferência da sede para a Faap, da concepção do projeto e dos empecilhos enfrentados, a arquiteta responsável pelo novo futuro prédio, esposa de Pietro Maria Bardi e, porque não, codiretora do Masp<sup>11</sup>, Lina Bo Bardi diz:

<sup>9</sup> Sobre o mesmo acordo, Lina escreve “o acordo Museu-Fundação tinha ido água abaixo (o “acordo” tinha acabado em discussões sobre quem devia ou não comprar o sabão para a limpeza da Fundação [...])” (LINA BO BARDI, 1967, p. 124)

<sup>10</sup> Joaquim Eugênio de Lima foi também o fundador da Av. Paulista

<sup>11</sup> Em seu livro “História do MASP” Pietro Maria Bardi narra variados processos que esteve à frente para a execução do projeto do museu. Ao se tratar da aquisição as obras, ao falar de suas viagens, o autor diz “no início fiz muitas viagens devido compra de peças para a coleção e Lina ficava na direção” (1992 p 15), tal passagem nos permite qualificar a arquiteta como uma das diretoras do museu.

Em 1957 foi demolido o “velho” Trianon, centro político de São Paulo, responsável pelo lançamento de célebres candidatos, sede de reuniões e banquetes, terraço ensolarado (o único ou quase em toda a cidade), ainda vivo na lembrança das crianças de ontem.

Ficou um terrenozinho pelado em frente à “mata brasileira” do Parque Siqueira Campos, e, passando numa daquelas tardes pela avenida Paulista, pensei que aquele era o único, único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo poderia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de ser considerado a “base” do primeiro Museu De Arte da América Latina. A prefeitura de São Paulo tinha aprontado um projeto de “lugaradouro” público. Decente, mas que carecia dos requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon. O tempo era curto, a firma construtora já tinha sido escolhida, as obras iam começar. Adhemar de Barros era o prefeito, J.Carlos de Figueiredo Ferraz, o secretário de Obras; recolhi os dados relativos a um museu popular moderno. A um centro popular de reuniões, coordenei um anteprojeto, telefonei a Edmundo Monteiro (diretor dos Diários Associados, que criaram, sustentaram e sustentam ainda hoje o Museu) e, juntos, fomos procurar o prefeito e o secretário de Obras. Entusiasmo do prefeito (mas embaixo do belvedere ele queria um salão de baile, nada de teatro popular como eu tinha projetado) e ducha fria do secretário de Obras: “não tenho dinheiro, o último foi-se para a ‘tartaruga’ do Ibirapuera, que está caindo aos pedaços; mas parabéns pelo projeto, e pela ideia estrutural”. Edmundo não desarmou, pensou arranjar, ele, o dinheiro, e construir o conjunto. “Vamos à diretoria do museu!” Fomos. Mas a diretoria, e a presidência do Museu (dr. Assis Chateaubriand), tinham acabado de assinar um acordo com Annie Penteado: o volumoso edifício da Fundação, projeto do próprio testador, revisado por Perret em articulo moris e bastante maltratado por palpites primários, seria a sede do futuro Museu de Arte de São Paulo. Integrado com a incipiente Pinacoteca da mesma Fundação: aquela que sumiria anos depois. Fim. (LINA BO BARDI, 1967, pp. 122-123).

A ideia que fica após a leitura do texto anterior é a de fracasso. A execução do projeto foi ameaçada, mas a obstinação dos envolvidos foi superior aos contratemplos. Resilientes, Lina Bo Bardi, Edmundo Monteiro e Pietro Maria Bardi se organizaram em volta das possibilidades de execução do Masp, e assim, acordos políticos começam a ser estruturados logo após o descarte do projeto de Reidy:

O local era ideal para o Masp. Sabendo da situação do terreno e das condições impostas pelo doador, Lina conversou com Edmundo<sup>12</sup>, informando-lhe os detalhes. Ela idealizou um projeto que mantinha a vista exigida para o centro da cidade, pousando o corpo principal sobre quatro colunas nas laterais com um vão livre do térreo, como hoje se vê no Masp. Edmundo resolveu falar com o prefeito Adhemar de Barros e chegaram a um acordo. Adhemar era candidato

<sup>12</sup> O Edmundo aqui citado é o já mencionado Edmundo Monteiro, então diretor dos Diários Associados

à reeleição na Prefeitura e combinaram fazer sua campanha pelos Diários Associados de graça, desde que ele, caso fosse eleito, aprovasse a concessão do terreno do Trianon para a construção da sede do Masp. Adhemar foi eleito novamente e manteve a palavra, iniciando-se a obra projetada por Lina, cálculo estrutural do engenheiro José Lourenço Castanho, utilizando o processo de protensão idealizado pelo engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz. (BARDI, P.M, 1992, p. 31)

Em 1960, a arquiteta recebeu um telegrama que dizia que as obras do Museu-Trianon iriam começar. Entrega-se totalmente ao projeto, abdicando de honorários, deixando o Museu de Arte Moderna da Bahia, o qual fora convidada a fundar e dirigir pelo governo daquele Estado, volta para São Paulo para acompanhar o projeto. Enfrenta ainda algumas outras dificuldades: o prefeito desejava um salão de baile, Lina, um teatro, a vista devia ser mantida, o projeto só podia ser realizado em concreto protendido<sup>13</sup>, os recursos eram poucos, e assim o prédio, projetado em 1957 passou cerca de dez anos sendo construído. Foi finalizado em 1968 durante a gestão de Faria Lima, que disse: “a entrega do museu Assis Chateaubriand a São Paulo representa um marco na história cultural do Brasil”. Ao mesmo tempo, a construtora responsável por executar o projeto, Construtora Heleno e Fonseca, se manifesta, no mesmo ano em espécie de folder, dizendo “mais um monumento se ergue na cidade de São Paulo. A paisagem urbana que se modifica a todo instante, passou a ser marcada por uma nova obra. É o edifício Trianon que se inaugura”.

A grande estrutura concebida e entregue por Lina Bo Bardi foi, em projeto original, idealizada para ser arquitetonicamente

[...] uma edificação constituída de dois blocos, sendo o superior uma caixa de dois pavimentos, sustentada por dois pórticos estruturais, com quatro pilares nas extremidades, espaçados em um vão livre de setenta metros, caracterizando uma praça coberta de 2100 metros quadrados, sem qualquer pilar intermediário. Essa praça, ladeada por dois espelhos d’água, na sua continuidade, tem sua parte descoberta constituída de uma esplanada com visuais para o vale da Avenida Nove de Julho e Centro da Cidade. Essa esplanada, cobertura do bloco inferior que abriga os 1° e 2° subsolos do Museu. O bloco superior originalmente destinado ao MASP e o bloco inferior originalmente destinado à Prefeitura do Município de São Paulo têm seus acessos independentes a partir do vão livre do térreo. Um único elevador com caixa envidraçada interliga os dois pavimentos do bloco superior, o térreo e o 1° subsolo. O acesso para o 2° subsolo se dá através do 1° subsolo por

<sup>13</sup> Concreto protendido é uma técnica de execução onde se dá tração às estruturas de aço e compressão ao concreto, tendo em vista a melhoria do desempenho do material e diminuição dos impactos das ações externas.

um conjunto de duas escadas rampa ou por uma escada rampa externa, pela rua Carlos Comenale, em cota inferior [...] (Processo de tombamento, anexo 4)

Temos então o projeto do que viria a ser o Masp. O prédio idealizado por Lina já nasce, antes mesmo de seu registro e tombamento, como monumento, em um primeiro momento, talvez, pela sua escala, dimensões e ousadia arquitetônica, que se traduzem nas palavras da autora do projeto:

O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopulares, do racionalismo. Antes de tudo é preciso distinguir entre “monumental” (no sentido cívico-coletivo) e elefântico”.

O monumental não depende das “dimensões”: o Parthenon é monumental embora sua escala seja a mais reduzida. A construção nazifascista (Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini) é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, a sua não lógica. O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de “espalhafato”, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do “particular”, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental. (LINA BO BARDI, 1967)

Ao falar sobre o monumento, fica clara a preocupação da arquiteta com o caráter social da instituição. Em seu projeto Lina idealiza espaços abertos, comuns ao público, shows, crianças brincando, recitais, preocupa-se com o caráter cívico-coletivo, evidenciando sua preocupação em construir uma estrutura que seja também um lugar, o que já associa o Masp da condição de monumento da forma como define Françoise Choay: “tudo o que foi edificado por uma comunidade de indivíduos para lembrar” (CHOAY, 2006, p.18) e ao entendermos que lugar, segundo os escritos de Augé (2011), precisa de significado, decodificação, relação afetiva e memória. E é essa configuração de centro cultural e social, além da arquitetura, que orienta o primeiro tombamento do prédio do museu, registrado em 13 de maio 1982 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico<sup>14</sup> - Condephaat do estado que, em documento sobre o tombamento diz:

<sup>14</sup> O prédio foi tombado pelo Condephaat conforme a resolução n. 48, em 21 de maio de 1982



A arquiteta Lina Bo Bardi nas obras de construção do Masp ao lado de um de seus caveltes de cristal servindo de suporte para a obra "O Escolar" (O Filho do Carteiro) de Vincent Van Gogh

O MASP é o lugar onde os jovens e as guitarras têm lugar ao lado do silêncio e de Van Gogh. Onde os desenhos de Charles Schuls ficam sob o mesmo teto que protege Rembrandt, onde se ouve Bach e os conjuntos baianos de vanguarda. Especialmente onde a palavra museu deixou de lembrar poeira, velhice, estagnação...

O CONDEPHAAT, com o tombamento do MASP, está preservando um centro cultural popular de relevante importância para a comunidade

Com base no que a arquiteta escreve sobre o caráter monumental de seu prédio e no que o órgão Condephaat levanta para o tombamento do edifício, podemos começar a associar o Masp ao monumento e aos seus valores.

Quando falamos de valores não estamos nos referindo aos valores monetários, não nos cabe especular o valor imobiliário de um edifício como o do Masp, mas, aos seus potenciais simbólicos, valores de significância e aqueles sentidos inerentes aos monumentos, reconhecidos e enfatizados na hora de sua concepção e construção. Para tratar dessa compreensão, nós retomamos o autor austríaco Alois Riegl, que em 1903, a pedido de seu governo, elabora o estudo "O culto moderno aos monumentos". Anteriormente indexados no contexto europeu pelo autor alguns valores se perpetuam em outros contextos, enquanto outros necessitam de revisão, entretanto, ainda hoje, são elementos decisivos nas análises e discussões referentes aos monumentos e processos de tombamento.

Em seu trabalho o autor define monumento como "obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações" (RIEGL, 2014<sup>15</sup>, p. 31). Definição essa que por si só já cabe à realidade do Museu e o valida então, mais uma vez, como monumento, à medida que Lina Bo Bardi tinha consciência da importância de seu projeto e um desejo pessoal de ver o espaço idealizado sendo utilizado e reutilizado com o passar do tempo, por diferentes gerações.

Entretanto, Riegl faz um alerta naquele ano de 1903: o que ele chama de "Culto Moderno dos Monumentos" não se remete aos monumentos volúveis que, em sua compreensão, permanecem ainda naquele início de século XX. Os valores sobre os quais ele irá se dedicar dizem respeito aos monumentos históricos e artísticos. (RIEGL, 2014, p. 31) Os monumentos históricos e artísticos e sua atribuição de valor é resultado de uma operação intelectual do presente sobre o passado.

<sup>15</sup> Riegl foi convidado para redigir seu texto em 1903, no entanto, a tradução brasileira data, tardiamente, de 2014.

Após definição, o autor começa ao longo de seu trabalho a levantar, por meio da observação do contexto que o cercava, valores que essas obras poderiam ter, identificando vários, que “se inter cruzam e muito se assemelham, tornando tarefa delicada a atribuição de um ou outro a um monumento sem uma reflexão a respeito dos outros valores que este possa guardar”. (BARBOSA, A.G, 2016, s/p).

São variados os valores que poderíamos sugerir para o Museu. Sua arquitetura e representatividade permitem a especulação de valores como grandiosidade, valor de imaginário entre outros que poderíamos atribuir. No entanto, antes de começarmos as propostas e revisões, necessita-se entender os valores já consolidados atribuídos ao monumento. Assim, por meio das orientações de Riegl, façamos um levantamento desses.

Em seu trabalho, dividido em três capítulos, o autor aborda de diferentes classes de valores. Para não nos debruçarmos demasiadamente sobre os muitos valores que Riegl elenca, separemos as noções mais abrangentes e recorrentes, são elas: valor de antiguidade, valor histórico, valor de rememoração intencional, valor de uso, valor de arte relativo e valor de novidade. Sendo valor histórico aquele relacionado à história:

Chamamos de histórico, tudo o que foi e que não é mais nos dias de hoje. De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentamos a isso a ideia de que aquilo que foi não mais poderá voltar a ser nunca mais e tudo que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele elo anterior (RIEGL, 2014, p.32)

Assim, ao considerarmos o Masp como obra arquitetônica possibilitada graças aos avanços tecnológicos, estilísticos e conceituais da história da arquitetura, configura-se e confirma-se o primeiro valor do monumento, uma vez que este só se tornou real graças ao que foi desenvolvido anteriormente ao seu projeto.

O valor de antiguidade está relacionado ao antigo, a uma obra que deixa claro um caráter não moderno. Valor que surge da diferença em relação aquilo que o cerca (CUNHA, 2006, p. 10), dito isso, esse não se aplica diretamente ao caso do Masp, que não difere por ser antigo, mas por ser moderno e inusitado. No entanto, ao analisarmos o estudo de tombamento assinado por Marcos J. Carrilho, entendemos, fazendo uso das palavras presentes no texto, que “a antiguidade dos bens culturais deixou de ser con-

dição indispensável para a eleição das obras relevantes para a proteção e preservação” (CARRILHO, 2001, s.p – Processo de Tombamento 1495-T-02), assim, sigamos.

Já o valor de rememoração intencional seria o mais próximo dos valores de contemporaneidade, pois remete à busca de um eterno presente e exige do monumento histórico (CUNHA, 2006, p. 12) “nada menos [...] que a imortalidade [...] e a perenidade do estado original” (CUNHA 2006, p. 12 apud RIEGL, 1984, p.85). O Masp, enquanto prédio, foi carregado desse valor, pois sua construção e idealização, fixação no imaginário popular exige dele uma continuidade perfeita e uma integridade inviolável, sendo mantido tal como o original<sup>16</sup>, para sempre se conectar à imagem criada a respeito do museu, sendo, por vezes, seu prédio, mais imponente a transeuntes que a ideia do que ele abriga.

As últimas classificações, os valores de contemporaneidade estão em dois grupos distintos: o valor de uso e o valor de arte. O primeiro aqui citado se refere exatamente aos usos práticos do monumento, que no caso aqui estudado é também um museu, e com tal, possui uma agenda variada de usos, desde os primários, comunicação, salvaguarda e pesquisa, até usos atribuídos socialmente, como ponto de encontro, referência espacial, além de usos para marketing e eventos. No caso do valor de arte, este se subdivide em valor de arte relativo e valor de novidade. Para falar de valor de arte relativo precisa-se antes entender o que Riegl chama de *kunstwollen*, termo que diz respeito ao “querer da arte” ou “vontade artística” referente a cada época. Está relacionado também aos potenciais sensíveis e poéticos que permeiam um monumento, assim, quando atende à *kunstwollen* instaurada, o monumento se qualifica como artístico relativo “pela capacidade que o monumento mantém de sensibilizar o homem moderno” (CUNHA, 2006, p. 13). Sua relatividade está abrigada no caráter volátil do “querer da arte” que se transforma com o passar das décadas.

Já sobre o novo o autor diz:

O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado (RIEGL, 1984, p.96 apud CUNHA, 2006, p.13)

<sup>16</sup> O museu passou por uma reforma e revitalização e também teve as colunas pintadas de vermelho, no entanto, continua entendido como original.

Assim, o valor de novidade, a despeito do que o autor fala de cultura, está relacionado à existência como algo incomum, chamariz de olhares, pelo caráter de inovação e deslumbre, e a qualificação do novo como superior ao velho, sendo considerado melhor. Quanto ao Masp, apesar de sua idade, o caráter de novidade se dá graças a execução técnica do projeto, sua inovação e ao fato de ser uma estrutura destoante das demais alocadas na Av. Paulista.

Além disso, ao resgatarmos o pensamento de Pietro Bo Bardi sabe-se das intenções dos envolvidos no projeto para a sede do museu em São Paulo. “Um museu ali teria, nas considerações do empreendedor Assis, a característica de novidade, sem contar também que estaria em uma sede digna e moderna [...]” (BARDI, P.M 1992, p.12) ao relacionarmos a fala de Bardi com os valores levantados por Riegl e as intenções de Lina Bo Bardi para a arquitetura e uso do Masp identifica-se uma predileção para o novo. A manutenção do valor de novidade exige readaptações. Ora, aquilo que é novo tem data de validade, se configura no imaginário e perde o glamour inicial da feitura. Assim, se couber neste espaço a especulação, entende-se que o caráter de novidade de um monumento deve ser mutável e fluido, caso contrário, se perde. No caso estudado, o Museu continua como novo graças ao seu exímio projeto, também, pois se reinventa cotidianamente com suas exposições, ações e decisões, como uso do vão como espaço expositivo, volta dos cavaletes originais da arquiteta Lina, e também, ao se reconfigurar como suporte sendo tela para ações de arte, projeção e resignificação do espaço reservado ao museu.

Assim, entendendo os valores levantados por Riegl e atribuídos ao Museu de Arte de São Paulo, passando pelas definições de monumento histórico para Choay e Riegl, entende-se como o Masp pode estar sob a chancela de monumento. No entanto, é necessário ainda entender o que é e como é um monumento histórico perante o Estado. Então, reservo este espaço para discutir a legislação referente ao monumento, que, para fins estatais, está relacionado também ao processo de tombamento<sup>17</sup>.

No período de transição entre os séculos XIX e XX, aquilo que se referia ao monumento histórico passou a ser tratado como patrimônio. Assim, o que vemos na legislação do tombamento, Decreto-Lei 25 de 1937, que

<sup>17</sup> Através de Françoise Choay, entendemos que o conceito de monumento, no caso da França, monumento histórico, foi utilizado e reconhecido de 1820 a 1960. A partir da Carta de Veneza de 1964 e da Convenção da Unesco de 1972, o conceito se altera e passamos a falar de patrimônio, não mais de monumentos. A noção de “patrimônio” por sua vez está associada a definições e delimitações legais e ao ato do tombamento.

diz respeito ao patrimônio nacional, em parágrafo primeiro é:

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto do móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, n/p)

Portanto, entenderemos que o que é no decreto chamado de patrimônio, diz respeito também ao monumento histórico. Dito isto, entende-se que para o Estado, é monumento histórico o que é excepcional dentro das classes “arqueológicas, etnográficas, bibliográfico ou artístico”. Onde estaria então alocado o valor estatal de monumento histórico do Masp?

Considerando que não existe no artigo primeiro uma classificação para os itens de arquitetura, mesmo com características excepcionais, além dos valores já citados, os bens tombados sobre a justificativa de sua excepcionalidade arquitetônica são, na maioria das vezes colocados dentro da chancela de monumento histórico artístico, sendo inscritos no Livro de Tombo das Belas Artes, ainda que exista também a opção de inscreve-los no livro das Artes Aplicadas ou Histórico, por exemplo.

A, muito provavelmente, mais conhecida obra de Lina Bo Bardi se configura como um monumento artístico, histórico, com valor de excepcionalidade, de uso e de unicidade. Tendo como justificativas de seu pedido de tombamento o processo já aceito do tombamento do acervo pelo Sphan e Condephaat, tal como tombamento do edifício pelo Condephaat em 13/05/82, a solução e design revolucionário da expografia, e a inovação da “solução estrutural, fora dos padrões normais, que permitiu a continuação da vista para o Anhangabaú, através do Belvedere, [...] única em obras civis em todo o mundo”. Constatou-se e aceita-se então, através dessa última justificativa, o quão único e excepcional é o prédio, validando seu reconhecimento no âmbito estatal como conjunto imóvel, vinculado a um fato memorável (primeiro museu de arte moderna de São Paulo) de excepcional valor artístico. Vale aqui ressaltar, para já tocarmos com delicadeza as temáticas referentes a presença do edifício no imaginário social que este foi tombado pelo Condephaat como “monumento de interesse cultural, integrante da paisagem urbana da cidade de São Paulo”, chamando atenção para sua qualificação como integrante da paisagem urbana, discussão que desenvolveremos mais adiante. Por hora, nos cabe analisar, sabendo dos valores, qualidades e classificações de um monumento histórico, en-

tendendo o processo de validação legal deste, os pedidos de tombamento referentes ao edifício do Masp para entendermos sua qualificação como patrimônio nacional.

Como já mencionado, constam no lphan três pedidos diferentes com relação a tombamentos do Masp. Além disso, o prédio se encontra tombado tanto pelo Condephaat, na esfera estadual, quanto pelo Conpresp<sup>18</sup> na esfera municipal. O primeiro pedido se reporta ao tombamento do acervo artístico, tombado em 1969 pelo lphan, os outros dois pedidos se referem ao tombamento do edifício e dos cavaletes<sup>19</sup> e um somente do prédio. Foram protocolados respectivamente pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e pela mesa diretora do Masp, ambos em 1999. No entanto, o edifício só recebe a proteção do tombamento em 2004. Para melhor entender este acontecimento e o que cerca sua qualificação nacional como monumento histórico, passaremos pelas justificativas apresentadas pelas instituições e deliberações do lphan.

Como justificativa do pedido protocolado pelo Instituto em 27 de julho de 1999 temos:

1. Todo o acervo artístico do MASP já está tombado, tanto pelo SPHAN como pelo próprio CONDEPHAAT
2. O edifício já está tombado pelo CONDEPHAAT em 13/5/82.
3. A solução estrutural, fora dos padrões normais, que permitiu a continuação da vista para o Anhangabaú, através do Belvedere, é única em obras civis em todo o mundo.
4. A solução e o design "revolucionário" da maneira de expor as obras do acervo em cavaletes de cristal e concreto é "marca registrada" do MASP na memória de todo usuário assim como o vão livre, e parte indispensável do conceito arquitetônico de Lina Bo Bardi (ver no anexo de publicações os artigos de Aldo van Eyck, de Lina Bo Bardi e de Renato Anelli. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, s/p, 1999)

Já na documentação encaminhada pela diretoria do Museu, em 26 de agosto de 1999 temos:

<sup>18</sup> Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio histórico, cultural e ambiental da cidade de São Paulo

<sup>19</sup> Quando falamos dos cavaletes estamos nos referindo ao método expográfico desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi para o MASP, que consistia em cavaletes de concreto e vidro, suportes para as obras, que construiriam um percurso definido, com as obras na parte da frente e legendas e comentários na parte de trás.

#### I - CONSIDERACOES PRELIMINARES

O referido Edifício pertencente a Prefeitura do Município de São Paulo, e que através da lei Municipal 7192 de 03 de outubro de 1968, outorgou sua concessão de uso ao Museu pelo período de 40 anos. Na esfera estadual o Edifício já foi objeto de tombamento pelo CONDEPHAAT, conforme Resolução n48 de maio de 1982, como "monumento de interesse cultural, integrante da paisagem urbana da cidade de São Paulo". (anexo 1)

A Prefeitura do Município de São Paulo, através da Lei Municipal n 9.725, de 02 de julho de 1984, preservou o edifício do MASP, enquadrando o mesmo na Zona de Uso Z8-200; posteriormente Decreto Municipal n 37.688, de 04 de novembro de 1998, dispôs sobre o nível de preservação dos imóveis enquadrados na zona de uso Z8.200, considerando o MASP classificado como P-1 (edifícios cuja arquitetura deve ser preservada). O referido edifício foi objeto de tombamento também na esfera municipal pelo CONPRESP, conforme resolução 5/91, de 05 de abril de 1991 como "ex-officio", item 49 da mesma. A resolução 20/CONPRESP/92, de 13 de julho de 1992, dispõe sobre a área envoltória do MASP. (anexo 2)

Por iniciativa de sua Diretoria, o MASP teve todo seu acervo artístico e bibliográfico tombado pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, hoje IPHAN, e ex-officio no processo 00381/73.

#### II- O EDIFICIO DA AVENIDA PAULISTA E AS ATIVIDADES NELES DESENVOLVIDAS

Para a apreciação da importância do edifício da Avenida Paulista 1578, estamos apresentando um breve histórico da formação e instalação do MASP (anexo 3), bem como um resumo dos componentes do Projeto Original e do de Revitalização implantado no mesmo, com a concordância do IPHAN, Condephaat e CONPRESP (anexo 4) e, ainda, um resumo das atividades do Museu no triênio 1997 à 1999. (anexo 5)

#### III- O TOMBAMENTO EM NÍVEL NACIONAL

Em função de suas características, decorrentes tanto dos projetos arquitetônico e estrutural quanto da revitalização implantada, é muito importante seja procedido o tombamento da edificação em nível nacional, em sequência aos já procedidos nas esferas municipal (CONPRESP) e Estadual (CONDEPHAAT). A complementação do tombamento na esfera federal, proporcionará à toda população brasileira o melhor conhecimento da relevância do monumento, além de se constituir em iniciativa do IPHAN, demonstrativa de sua significativa presença em obras contemporâneas. Cabe salientar que o Tombamento ora solicitado não devesse tolher a flexibilidade da utilização pelo MASP de todos espaços internos do edifício, tanto expositivos quanto administrativos, de forma a possibilitar à instituição o cumprimento de seus compromissos com o aprimoramento de atividades culturais no país

#### IV- SUBSIDIOS A APRECIACAO DO PEDIDO

Para melhorar a apreciação do presente pedido estamos efetuando um levantamento atualizado e completo, contendo as áreas e a descrição dos componentes e das dependências do edifício, que tão logo concluído, será remetido a esse órgão Caso necessária a participação da municipalidade no encaminhamento do presente, face à sua condição de proprietária do imóvel, informamos que

estaremos a disposição para participar das gestões decorrentes.

#### V- FORMALIZACAO DO ATO

Na hipótese do IPHAN concordar com o presente pedido, e tendo em vista a inauguração no MASP da Exposição "Brasil 500 anos - Descobrimto e colonização" precisa para o dia 09 de março de 2000, tomamos a liberdade de sugerir essa mesma data para a formalização do ato de tombamento, desde que os tramites necessários tenham condições de cumprimento no período. (MASP 1999, s/p, grifo do autor).

Pedindo desculpas ao leitor pela enorme citação, me vi obrigado a inclui-la na íntegra para a análise aqui relevante. O que podemos então extrair dos dois pedidos, dentro de todas as suas justificativas e considerações, é a concordância quanto ao tombamento nacional ser a próxima ação lógica e esperada, embasada no projeto excepcional de Lina. Quanto a isso, imagino não haver mais dúvidas. Os valores elencados como justificativas principais do pedido de tombamento do edifício do Masp estão contidos, segundo Riegl, nas qualidades de histórico, novidade e valor artístico. Analisados os pedidos, percebe-se então as minúcias de suas falas. Para prosseguirmos a discussão, passamos para as determinações contidas no estudo de tombamento, de 20 de abril de 2001, que diz:

- a. fica tombado o edifício do Museu de Arte de São Paulo situado na Avenida Paulista compreendendo todo o quarteirão que ocupa;
- b. ficam tombados como bem móveis integrados à concepção arquitetônica do museu, os dispositivos de exposição, constituídos dos painéis de vidro fixos em base de concreto. A preservação e uso de tais peças não poderão impedir a necessária flexibilidade de arranjos museográficos de exposição de seu acervo ou de exposições de outra origem que o museu venha a receber; [...] (CARRILHO, 2001, s/p)

Essa análise de 2001 promove uma relação entre os dois pedidos protocolados e tenta apresentar resoluções para os dois, indicando um caminho favorável para o tombamento. No entanto, o processo ainda se estendeu. O parecer nº 046/03 de 18/08/2003 exclui a inserção do Parque Tenente Siqueira Campos<sup>20</sup> e se considera incapaz de sustentar a recomendação do tombamento dos bens móveis integrados naquele momento, decidindo pelo aceite do tombamento apenas do edifício. Emitido e analisado o parecer, seguimos então para as deliberações da mesa, que continua o

<sup>20</sup> Item "c" do citado estudo de tombamento, excluído da citação por ser considerado, no geral, irrelevante para esse estudo

processo de análises do pedido em 2002 para então entender como o Iphan passa a qualificar o edifício como Monumento Histórico e o porquê do processo só ter sido concluído em 2004.

Na ata da 40ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural observamos a seguinte fala do conselheiro Marcos Azambuja<sup>21</sup>, responsável pela análise do pedido:

Recebi o encargo de relatar a proposta de tombamento do edifício do Museu de Arte de São Paulo. A minha primeira reação foi de considerá-la a tarefa mais fácil que me havia sido entregue. Então me preparei para lhes fazer uma apresentação de grande brevidade, esperando unanimidade imediata. Comecei a ler e me dei conta de uma singularidade. Havia duas propostas de tombamento. Uma vinda do Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi e outra da Presidência do MASP, ambas datadas de 1999, com uma diferença fundamental, fácil de identificar. A direção do Instituto Lina Bo Bardi solicita o tombamento do edifício do Museu de Arte de São Paulo "bem como do sistema expositivo da Pinacoteca, em cavaletes de cristal e concreto, nos moldes do projeto original da arquitetura de Lina Bo Bardi". A proposta apresentada pela presidência do MASP diz o seguinte: "Cabe salientar que o tombamento ora solicitado não devesse tolher a flexibilidade de utilização pelo MASP de todos os espaços internos do edifício, tanto expositivos quanto administrativos, de forma a possibilitar à instituição o cumprimento dos seus compromissos com o aprimoramento de atividades culturais no país

O que absorvemos da fala do conselheiro Marcos Azambuja enquanto responsável por elaborar o parecer do processo é, em um primeiro momento, uma simplicidade e aceitação extrema da ideia do edifício como um monumento histórico. Ora, é o prédio do Masp, que desde sua construção, por suas soluções estruturais e dimensões políticas, auráticas, físicas e conceituais, ocupa lugar no imaginário social e visual da sociedade paulistana e brasileira. No entanto, as especificações citadas nas justificativas dos dois pedidos dão caráter complexo ao pedido, pois atribui ao Iphan a missão de deliberar sobre a expografia do museu, quanto à integridade do método expositivo em relação ao projeto original do Masp. Tal discussão aqui não nos cabe, mas explicita e justifica também o porquê do processo ter se alongado, uma vez que tira o Iphan de seu eixo, dando ao órgão novas atribuições, analisando não mais um prédio, mas também seus usos e suas perspectivas futuras. Nas palavras do conselheiro "é um julgamento não sobre o museu, que está lá; não sobre seu acervo, que está lá; mas se determinada maneira de expor é parte integrante de um conceito de museu" (AZAMBUJA, 2003)

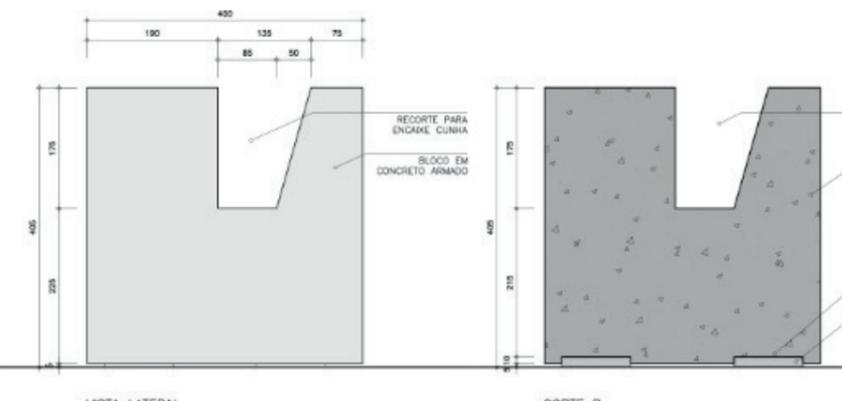
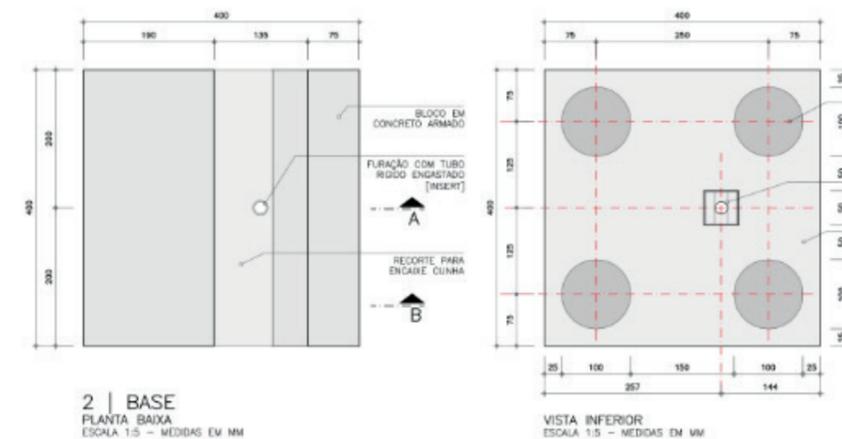
<sup>21</sup> Marcos Castioto de Azambuja é um diplomata brasileiro atuando em diferentes frentes. Colaborador de publicações como revista Piauí, e conselheiro do IPHAN.

A 40ª reunião do Conselho não foi conclusiva. O sr. Azambuja pede mais tempo e diversas opiniões para melhor compreender as diferentes posições e emitir o parecer do processo, visto que argumentava que tivera apenas quatro dias para a análise do pedido.

A 41ª reunião acontece no dia 17 de dezembro de 2003. Nela, o Conselheiro Azambuja se pronuncia a favor do tombamento do prédio, qualificando o Masp como “importante referência arquitetônica da Cidade de São Paulo e, mesmo, de todo país” além de “um espaço do serenidade e beleza”. No entanto, se mostra contrário a indicação de tombamento da forma de expor de Lina Bo Bardi. As discussões se estendem, e outros conselheiros passam a expor suas opiniões com relação a museografia do Masp e as inclinações do relator, alguns deles, como Italo Campofiorito e Paulo Ormino Azevedo se mostraram incomodados com as indicações de Azambuja, trazendo novas considerações. Assim, o processo continuou inconcluso.

Para os fins deste trabalho as discussões que competem ao tombamento ou não tombamento, flexibilização ou engessamento do *layout* das exposições não são extremamente relevantes, valendo ressaltar apenas que foram as considerações referentes a esta temática que alongaram também as reuniões do conselho consultivo. No entanto, ainda na 41ª reunião, a presidente do conselho sra. Maria Elisa Costa submete à votação o mérito do tombamento, aprovado por unanimidade, ficando a cargo do relator Marcos Azambuja a elaboração do texto final que levasse em consideração as decisões tomadas quanto aos bens móveis integrados e determinasse o bem que deveria constar na portaria. Por fim, em 24/05/2004, no decorrer da 42ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, sob a presidência de Antônio Augusto Arantes Neto, fica decidido pelo tombamento do

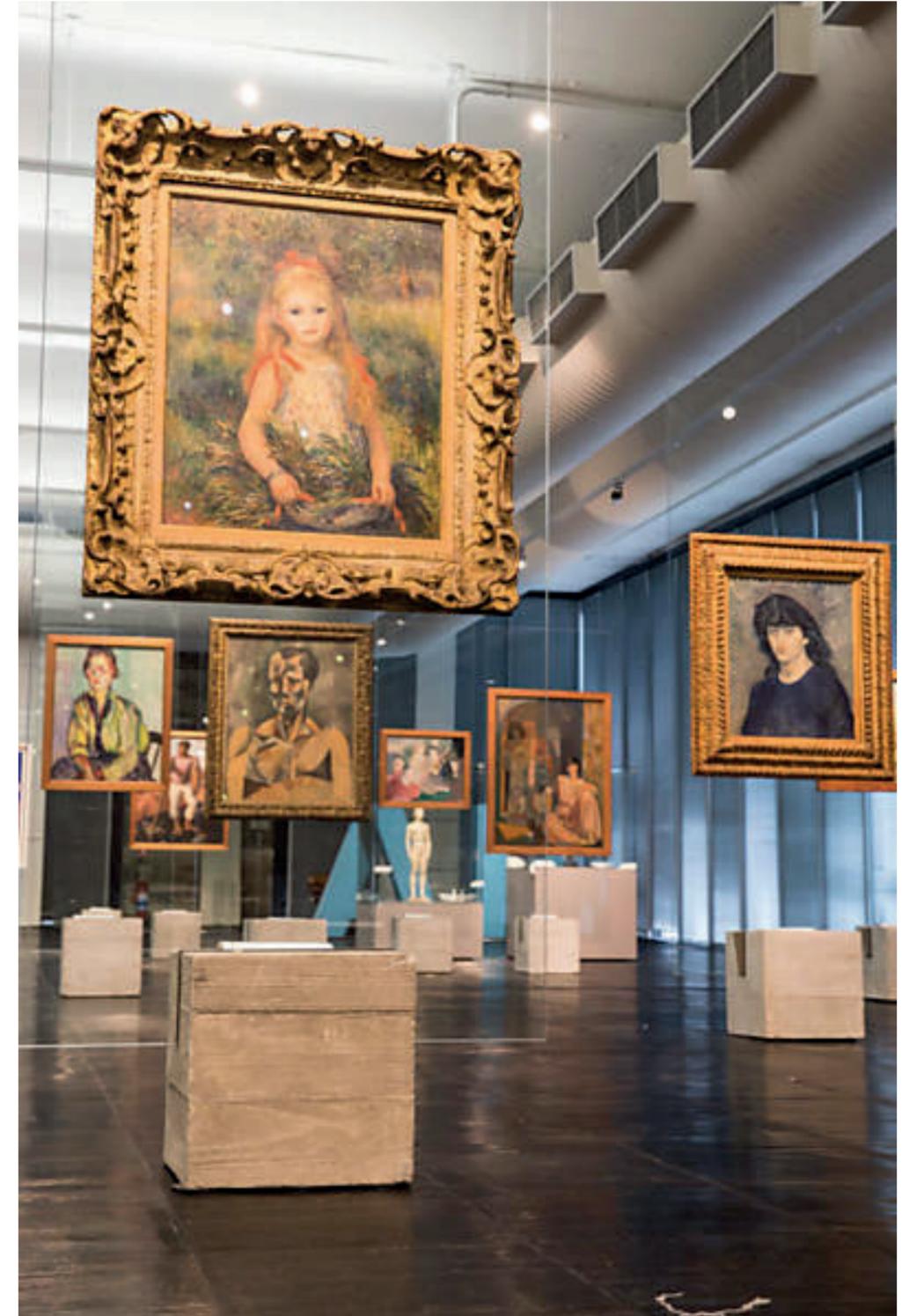
Edifício do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Acervo móvel constituído pelos cavaletes de concreto e cristal, e excluídos do tombamento todos os procedimentos museográfico, inclusive as divisórias internas que não integram o projeto de Lina Bo Bardi (Ata da 42ª reunião do IPHAN, 2004)



Projetos dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi

Com a determinação do Iphan, o prédio do Masp, tal como seu acervo de bens móveis, passa a ser tombado. No que nos diz respeito, esta foi a última ação de configuração do edifício como um monumento histórico, reconhecido agora em instância nacional. Acredito então que, ao longo das discussões aqui apresentadas referentes à história do prédio, sua análise segundo Riegl, as definições de monumento e monumento histórico e levantamento documental e legal dos seus processos de tombamento fica acertado seu caráter monumental histórica e legalmente.

Passado esse primeiro momento de constatação dos valores atribuídos ao prédio, sigamos para o ato de ver, observar e absorver, entendendo como se configuram os sentidos e a atribuição dos mesmos para então discutirmos os processos de ressignificação.



Cavaletes de cristal em uso

## Sobre a cidade ou como construir um monumento



Uma vez abordada a parte histórica que se refere à construção do prédio em questão e o processo de reconhecimento do mesmo como monumento histórico por esferas estatais, é necessário ainda nos demorarmos sobre o que o valida um monumento perante a sociedade, seus significados e figuração como símbolo. Assim, ao longo deste capítulo nos debruçaremos sobre o imaginário social, nos propondo a esmiuçar de maneira breve os sentidos que o imaginário pode atribuir a uma edificação. Como esses sentidos podem ser retomados e ressignificados? Além disso, passaremos brevemente pelo interesse das artes pelos monumentos, trazendo algumas ações que trabalham as ideias de ressignificação de um monumento por parte de produtores artísticos.

Partimos então de uma reflexão de Freire em seu livro “Além dos Mapas” que utilizaremos como norte nas questões ora abordadas.

Pensar a relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos é ver a cidade além de sua funcionalidade imediata, é privilegiar, antes de tudo, seu componente histórico e estético. Afinal, o que são os monumentos numa cidade? Longe de se referirem a traçados urbanos abstratos, carregam-na de sentido simbólico; testemunham sistemas mentais da época em que foram criados e solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva, mas também efabuladoras, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas” (FREIRE, 1997, p.55)

Para entender o monumento e sua representação dentro da cidade, na conformação do imaginário, seu processo de apropriação por parte dos habitantes e ainda o re-sentido atribuído a ele uma vez apropriado, precisamos entender a própria relação do homem com a cidade, que poderíamos investigar por variados caminhos de interpretação, transitando pelas mais variadas áreas. Freire, por exemplo, diz que a cidade pode ser investigada como artefato, nesta dimensão, a investigação é física, topográfica e geográfica; campo de forças, onde a cidade é palco e protagonista das forças de interação social; e como imagem, interpretação que remete às ideias, expectativas e valores que constituem o imaginário urbano (FREIRE, 1997, p.108).

Tentaremos seguir por um pontilhado que permeie essas três interpretações, de maneira superficial e mais aprofundada, dependendo, mas, começaremos a discussão a partir do início, assim, seguiremos por “definir” essa cidade da qual falamos.

Segundo verbete<sup>22</sup> do dicionário Aurélio, entende-se por cidade uma “povoação que corresponde a uma categoria administrativa, geralmente caracterizada por número elevado de habitantes, densidade populacional e infraestruturas”. Definida assim, a cidade é uma estrutura espacial fixa associada a um número habitacional e é composta de edificações, delimitações e de um espaço, além de troca de bens, informação e afetos (CHOAY, 1999, p.69), onde habita e vive sua população.

A cidade também já foi definida em termos de *urbs* e *civitas*, sendo o primeiro termo referente ao território físico da cidade enquanto espaço e o segundo referente à comunidade de cidadãos que a habitam (FREIRE, 1997, p 56). Continuando ainda a caminhar com Freire, nota-se que a autora, compartilhando a compreensão de Choay, apresenta as relações entre *urbs* e *civitas* como obsoletas, uma vez que “o conceito de cidade tradicional se modifica em favor do conceito de urbano. Desfaz-se a antiga solidariedade entre *urbs* e *civitas*” (Idem).

Choay, ao falar da “morte da cidade” (1999) se propõe a discutir o desaparecimento da cidade tradicional, abordando o que a substituiu: a urbanização e a não-cidade. Narra que em termos de senso comum, a linguagem, cidade continua concebida como uma união indissociável entre *urbs* e *civitas*, mas, que com a entrada na era industrial transforma-se essa relação. Citando Hausmann, a autora questiona que população é essa que constitui a *civitas* e as relações que ainda se estabelecem, chamando atenção para a manutenção de um sentido arcaico do termo, referente a uma época passada (CHOAY, 1999, pp. 69-68).

Choay não se demora sobre o termo “urbano”, mas fala de urbanismo, como disciplina, no que se refere à ciência da concepção das cidades e também como procedimento regularizador e organizador do crescimento e movimentos das cidades. Complementando o que se absorve de Choay, Ultramari traz ainda variados conceitos de urbanismo, mostrando a amplitude conceitual referente ao termo, seja como ciência ou área de conhecimento (2009). Dessa forma não nos desviaremos ao nos debruçarmos aqui sobre as discussões acerca do planejamento e concepção das cidades como estruturas físicas, tão pouco tentaremos redefinir o conceito, para isso, falaremos de urbano nos seguintes sentidos, além de associa-lo diretamente ao seu sentido denotativo.

<sup>22</sup> Definição retirada da versão online do dicionário Aurélio disponível em <https://dicionarioaurelio.com/cidade> acesso em 21/12/2017

O urbano é o espaço de fora, o espaço público, formado principalmente pelas vias de trânsito. A utilização da denominação espaço urbano indica o ponto de vista de alguém inserido neste local, visualizando, logo, especialmente o espaço de fora, de trânsito, desenhado pelas construções privadas inacessíveis internamente ao olhar coletivo [...]. O espaço urbano é o espaço público, pertencente a uma coletividade, característica que privilegia as diversas expressões humanas, incluindo as manifestações artísticas (LOCH, 2014, p.25)

Igualmente, para este trabalho, lidaremos não com a ideia de obsolescência dessas noções intrínsecas ao sentido corriqueiro da palavra cidade, a relação *urbs* e *civitas*, mas de *adormecimento*. Isso nos utilizando da arte para questionar essa dissolução da solidariedade entre os termos, pois, ao identificar a presença das poéticas da cidade em variadas produções artísticas, como surrealistas, situacionistas<sup>23</sup>, dadaístas, além de performances e *happenings*, da intervenção, das poéticas da ruína e da paisagem, da consolidação da arte urbana entre outras linhas identifica-se então uma tentativa por parte da arte de retomar a cidade<sup>24</sup>, de se apropriar de suas distancias. Podendo-se dizer então que há uma tentativa de reaproximação entre essas noções

Ao falar de cidade, retomando o verbete, estamos falando de conjunto de estruturas, permeadas por noções administrativas, de identidade e reconhecimento. Mas, a cidade passa a ser mais.

A cidade é construída também de lugares e não-lugares<sup>25</sup>, de afetos e desafetos, relações que transcendem o físico e material e que se reconfiguram em dimensões poéticas, de memória e interações. Richard Sennett, em seu livro “Carne e Pedra” estuda a relação dos corpos com as cidades, fala ainda de uma estrutura hierárquica, associando seu pensamento a uma fala do filósofo João de Salisbury de 1159, que vincula a cidade à forma do corpo humano, onde a cabeça seria o palácio ou a catedral; o mercado, o comércio seria o estômago, e os pés e mãos seriam as casas (SENNETT, 2014, p. 22). Faltam nessa comparação inúmeras estruturas, hoje cotidianas, que poderiam ser associadas a outros componentes do corpo humano, porém meu conhecimento fisiológico e o foco deste trabalho não me permite ir a fundo nessas comparações. Essa analogia está aqui presente para

<sup>23</sup> Tanto a deriva dos situacionistas quanto práticas do surrealistas, pensando o lúdico, o encontro e o acaso na cidade e no urbano aparecem como uma união dos conceitos de *urbs* e *civitas*.

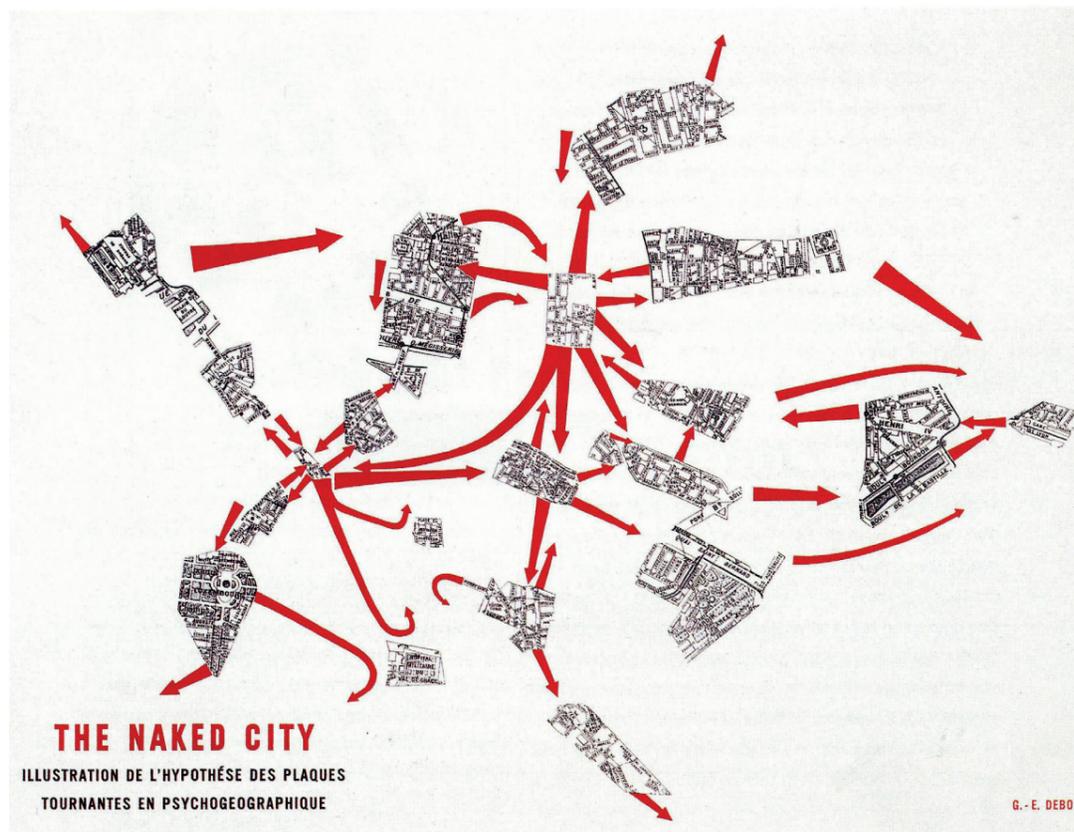
<sup>24</sup> A retomada da cidade como espaço de aproveitamento pode ser ainda identificada em outras ações de utilização do espaço urbano como espaço de lazer, manifestações políticas e comunicação.

<sup>25</sup> Escolhe-se o termo tendo consciência de seu processo de revisão e desuso, no entanto, pensando não-lugar como um espaço de esquecimento e distanciamento, aplicando essa noção ao monumento, opta-se por sua utilização.

sustentar a proposta de pensarmos a cidade como uma estrutura orgânica viva, e assim trabalharmos com a existência de uma memória da cidade (pois, em teoria, aquilo que vive, lembra) de relações de afeto e desafeto, além de uma ideia de alma.

Isso porque o que aqui nos interessa são os monumentos tidos como históricos, e nesse contexto, traçamos para a cidade um mapa dessas relações. Dentro desse mapa afetivo é que estão alocadas essas estruturas, uma vez que são matérias naturalmente dos afetos (no sentido daquilo que afeta), estando relacionadas diretamente às noções de memória, rememoração e as ideias de valores. Na analogia com o corpo, os monumentos são fragmentos, condensações da alma de uma cidade.

Nos valem ainda dos exemplos narrados por Freire ao falar do “Guia Psicogeográfico de Paris”<sup>26</sup>, e dos mapas para Walter Benjamin. Os monumentos em ambos os casos se relacionam à esfera do sentimental, da intimidade, e da experiência urbana da cidade.



<sup>26</sup> A obra em questão, “Naked City” foi criada pelo situacionista Guy Debord e compunha um mapa de regiões e monumentos da cidade de Paris criado por uma ordem afetiva e narrativa e não descritiva. Representada na imagem acima

Para desenvolvermos essa ideia e voltando às noções apresentadas, vemos que existe ainda uma dinâmica entre a cidade enquanto *urbs* e o que a caracteriza também como *civitas*, onde as duas noções se inter cruzam. Nessa dinâmica, os monumentos, que devido ao ritmo que as cidades globais vibram, se reconfiguram. Como traz Freire, essas estruturas, associadas anteriormente a ideia de estatua, já que se equalizam com o ritmo da *urbs*, dançam, sendo móveis, até porque “o espaço tornou-se lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele” (SENNETT, 2014 p16).

O urbano se configura como esse espaço de trânsito, de atravessamento. A vida urbana demanda um caminhar acelerado, um olhar selecionador e focado, além de interações distanciadas. O urbano, de acordo com Sennett, perde a capacidade de excitar, estimular seu aproveitador, o transeunte e aqui voltamos a nos referir a Choay, quando pensamos na obsolescência da relação *urbs* e *civitas*, que aqui identificamos como adormecido. Então, os pontos que se configuram como espaços de resistência ao ritmo urbano são acelerados pelo olhar, enquanto esperam o desacelerar deste mesmo ver.

Pensando ainda no que se refere à cidade, essa, como território de vivências, que, por mais que pareça se distanciar, continua associada ao povo que a vivencia, vibra em ações de retomada, onde *civitas* tenta retomar sua associação com *urbs*. Ainda dentro dessa dança

A cidade mistura os ritmos, as referências da instabilidade e da duração. Alguns objetos são incorporados ao repertório visual de seus habitantes, ligando-se às suas experiências afetivas, a momentos significativos de sua vida. Em suma, são apropriados. (FREIRE, 1997, p 57)

Essa apropriação abre novas possibilidades poéticas quanto ao uso do espaço como elemento e suporte artístico.

Ao dizer que os monumentos são testemunhas, cristalizadoras de mentalidades temporais, de um espaço-tempo específico, é possível se estender sobre suas relações posteriores, onde as significâncias são alteradas ao longo das épocas. Tomaremos como exemplo o caso do “Monumento às Bandeiras” e a estátua de Borba Gato, que em 30 de novembro de 2016 se apresentaram à cidade de São Paulo com outras cores. As duas imagens podem ser repensadas por meio de uma revisão histórica, onde as figuras representadas são vistas sob novas óticas. Os monumentos, como destacado

por Freire propiciam uma teatralização social de valores, ao consagrarem imagens da memória coletiva além da temporalidade em que está alocado. Ainda sobre essa teatralização social, ela afirma:

No entanto, para que os monumentos desempenhem seu papel nessa teatralização social de valores, deve haver, por parte do público um movimento de apropriação. Por muito tempo essa apropriação foi sinônimo de reconhecimento. A história oficial, portanto, deveria ser narrada por figuras reconhecíveis (FREIRE, 1997, p.96)

Desenvolveremos mais adiante a ideia de reconhecimento e apropriação; por hora, levanta-se a ideia de que a incidência e reincidência de ações de manifestações populares é um indício de como as camadas simbólicas desses monumentos estão sendo revistas, e as noções de reconhecimento e pertencimento, alteradas. Ora, apesar de alocado em um contexto temporal próprio, o monumento histórico transcende à temporalidade de seus idealizadores, assim, sobrevive a épocas de significâncias inimagináveis àqueles que o edificaram, continuando a dançar novas sinfonias urbanas.

Assim, existem em uma outra camada cartográfica de uma outra poética e abstração sensível, alinhados a uma outra vibração que existe juntamente às vibrações do urbano.

as relações entre a cidade e o imaginário social envolve outras categorias além do racionalismo que torna a imagem da cidade uma série de traçados objetivos. Como terreno de fantasias, projeções inconscientes e lembranças, a cidade abriga monumentos, que são visíveis ou invisíveis e que se situam além do dado empírico. Podem articular o mundo interior ao exterior, as memórias individuais à memória coletiva, o sonho a vigília (FREIRE, 1997, p 58)

E portanto, por estarem alocados dentro dessa cartografia sensível e dos mapas urbanos, os monumentos levam qualidades de *civitas* ao que passaria a ser apenas *urbs*, sendo além de lugares de memória, pontos de resistência semântica.

Ainda sobre os monumentos históricos, essas estruturas, ditas mortas, se encontram engessadas quando falamos da cartografia urbana, principalmente ao considerarmos as implicações do tombamento, que impede a mudança dessas estruturas por uma via protecionista. No entanto, suas auras, livres da proteção, ainda se projetam, como no caso do próprio Masp, conhecido internacionalmente e alvo constante do caminhar turístico. Porém, a depender do caso, a própria cidade os esconde e apaga. Quando falamos de esquecimento, vemos monumentos abandonados, de sentido quase que

perdido. Por isso também são estruturas ideais para a deriva e o acaso.

Passamos então a falar de Guy Debord e dos Situacionistas, que pensavam que a imaginação deveria tomar a cidade, despertando do vazio existencial um passado mítico e simbólico que se encontra aprisionado nas construções e monumentos (FREIRE, 1997, p. 70). Para isso, nos deteremos no conceito de *deriva*, conceito situacionista internacional. McDonough o compreende como um discurso pedestre que reinstala o valor de uso do espaço, uma ferramenta que pode mudar o significado da cidade, transformando-a em um espaço de potencialidades abertas para todos os participantes da narrativa lúdico-constructiva proposta (FREIRE, 1997, p.69). E ainda

A apropriação da cidade de forma significativa se faz por ordem do acaso. As descobertas de lugares onde a imaginação ganha território não são voluntários, mas remetem as múltiplas possibilidades de encontros fortuitos (FREIRE, 1997, p. 69)

Pensando em Freire e no apagamento dos monumentos, me parece adequado dizer que o acaso possibilita encontros únicos, principalmente quando o monumento é transformado e se apresenta de uma outra forma ao derivador que o encontra.

Freire defende que aquele que deriva não considera as coisas espontaneamente visíveis, objetos distantes e estáticos de contemplação, mas entende que os traçados urbanos são construções sociais e, portanto, passíveis de ressignificação e reconstrução, fragmentação proveniente do seu caminhar. A deriva, pensada na atualidade, continua podendo ser identificada como uma estratégia presente. Talvez não com a intenção situacionista ou o nome dado ao método; no entanto, a reconfiguração da cidade por parte de artistas é contínua, observa-se no caso do grafite, lambe-lambe, *stickers*<sup>27</sup>, cada um com sua particularidade, e igualmente no caso da vídeo-arte, projeção e *mapping*<sup>28</sup>. Os VJ's são novos "derivadores" que reconfiguram seus suportes e a cidade como um todo, trazendo uma dimensão lúdica e aproximação das vibrações urbanas<sup>29</sup>.

27 O termo "stickers" se refere a adesivos, objetos que desde o movimento punk inglês passa a ser incorporado à cidade.

28 Quando falamos de mapping estamos nos referindo a prática da projeção mapeada, que leva em consideração a relação entre cheios e vazios de um suporte arquitetônico para mapear o local onde a projeção será executada, dando a ela outros efeitos e materialidades.

29 Aqui chama-se atenção para a dupla de VJ's conhecidos como "vj suave", que em seus trabalhos se apropriam da cidade e do caminhar, andando por diferentes cidades com uma bicicleta equipada com um projetor. Seus trabalhos são gráficos, lúdicos e fantasiosos.



Imagens da ação "Suaviciclo" dos Vj Suave, retiradas do sitio dos artistas

A deriva também se relaciona às relações de velocidade e tempo que reinam no urbano *tout court*, uma vez que subverte essas dimensões. O monumento, dentro do urbano, amarrado pelas relações aceleradas das pessoas com suas vidas, resiste como lugar de memória, tentando causar a excitação, de certa forma, uma vez que continua a falar, porém, em silêncio, em um contexto de "mudez" voluntária. Assim, a experiência da deriva é uma das ações que o permitem falar, não pela comunicação da memória, mas pela possibilidade do encontro e pelos despertares que pode vir a proporcionar. Além disso, fala pela aura e pelo uso. Enquanto a deriva possibilita o encontro despretenso, mas atencioso; a aura quando, o monumento em questão é poderoso o suficiente para figurar dentro de um imaginário difundido, e o uso, uma vez que esse monumento é cotidiano, utilizado e rememorado.

Uma ação capaz de unir os três caminhos é a transformação em suporte. Principalmente no caso da projeção. Os *stickers* podem ser grandiosos<sup>30</sup>, mas em sua maioria, brincam de esconde-esconde com os olhos mais atenciosos e por vezes perdidos, que os encontram sem querer. O grafite pode ser mal interpretado, além de, infelizmente, ser polarizado negativamente com uma carga remanescente de preconceito e desinformação, sendo associado ao picho. O lambe também pode se perder, é efêmero, se dissolve e rasga, mas a projeção ativa, transformando visualmente, atenciosamente, trabalha também por meio do deslumbre. É igualmente ativa por um elemento natural e necessário ao humano, pois é a mídia que se apropria da luz, enquanto brinca com a sombra. É capaz de ativar a experiência da deriva, sustentando-se na aura e ampliando-a, além de efabular o uso, trazendo dimensões lúdicas. Trabalha não de encontro ao ritmo urbano, mas valendo-se dele, da velocidade, da sombra e da luz para subverter.

É também capaz de alterar o olhar e o ver. Passamos então a falar da imagem.

<sup>30</sup> Aqui nos referimos a adesivagem de Regina da Silveira, "Tramasul", instalada na fachada do MASP de 2010 a 2011,

“A imagem é uma impressão, um rastro”. Assim fala Didi-Huberman, e partindo disso entendemos que a projeção, imagem por si só, imprime por sobre seu suporte as características e sentidos de seu tempo, derramando sobre o que toca valor simbólico temporal, de sua natureza e contexto. Tal ideia se amplia e confirma ao partimos do lugar onde não existe imagem sem imaginação, pois a imaginação traz peso ao ver. Ela, a imagem projetada, transforma o real e estático, trazendo possibilidade de sonho e interpretação, ressignificando o sentido, o motivo, do monumento, motivo esse que é constantemente escondido a pleno sol, já que o motivo é morto para aquela maioria que o contempla. (BARBOSA, A.G, 2016, s/p)

Como já mencionado, projeção é luz, sombra, imagem, signo por si só. A imagem, ao brincar com a relação da luz x sombra, ressuscita volumes e a relação entre volumes também traz questões sobre o que vemos e principalmente sobre o que nos toca. O volume igualmente ressuscita ideias (HUBERMAN, 2010, p.43). Quando lançada sobre o monumento a imagem opera com o re-signo, atuando em uma outra camada, e “seja como for, o homem da crença verá sempre alguma coisa além do que vê” (HUBERMAN, 2010, p.48) já que “é preferível esvaziar a tumba de seu significado e enxerta-la de imagens e novos significados” (Idem). Assim, a impressão momentânea da imagem sobre o suporte altera as relações do que é visto e de quem vê. Ao falar do mapping, pode mudar completamente a estrutura e assim, a vetorização de seus significados. Ao aplicarmos essas lógicas ao monumento, somos lembrados por Freire que esse já não é mais visto: “o hábito faz com que os monumentos deixem de ser vistos, sendo notados mais pela ausência, pela constatação de sua falta” (FREIRE, 1997, p.101). Ao pensarmos nessa relação e retornarmos ao sentido de um monumento histórico, proponho que um monumento, carregado da maneira que for, olhe aqueles que o observam com a imponência de sua significância e imagem, existente também em sua aura. Ou seja, os sentidos de uma edificação considerada monumento observam aquele que a ela direciona seu olhar. No entanto, ao observar nesse suporte uma nova imagem, um outro signo se estabelece. Suponho e defendo a existência de um novo sentido: o objeto passa a ser carregado de novos valores, nem que seja o de suporte<sup>31</sup>. Isso

<sup>31</sup> Defende-se aqui o suporte como possuidor de um valor próprio, revisado, mas ainda existente. Essa defesa é feita por Rosalind Krauss em seu texto “a escultura no campo ampliado”. Mesmo este falando da perda do suporte da escultura, aqui o utilizamos para confirmar que o suporte teve, e continua tendo no caso das linguagens urbanas, um valor próprio e diferenciado. Isso se confirma ao pensarmos no corpo como suporte, no espaço e na arquitetura. Pois colocar algo sobre algo é revalorar uma relação inicial de valores individuais, modificando assim o valor final.

porque ao voltarmos a ideia do monumento histórico e às definições apresentadas por Choay e Riegl, e mesmo a normativa legal adotada pelo Estado, percebemos a necessidade da vinculação da memória ao monumento. E ao concordarmos com Nora, associa-se a memória a uma existência presente, que não é vivida nesses monumentos tombados onde a memória se esvai (NORA, 1993). Esse objeto é visto por se configurar como imagem, como matéria existente e ocupante dentro de uma escala de cheios e vazios. É o resquício material que passa a lembrar, muito mais pelo uso do que pelas ideias pré-existentes, conhecidas por aqueles presentes nas reuniões do Conselho Consultivo e pelos proponentes dos tombamentos. Para corroborar essa ideia, usa-se então uma fala de Argan, apresentada por Freire em “Além dos Mapas”

[...]admirando os mirabilia urbs, tomava-se consciência dos valores históricos que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Contudo, seu verdadeiro significado consistia em que estavam ali, na sua realidade física, não como memórias ou marcas do passado, e sim, como um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto de vida[...] (ARGAN 1992, p.43 apud FREIRE, 1997 pp.90-91)

O monumento ocupa hoje este lugar por recorrência visual, pela situação espacial, dimensões e excepcionalidade, e menos por significância simbólica. E assim, existe dentro do que chamamos de imaginário. O monumento como existência passa a ser tratado como obra, como imagem, como proposto por Freire ao definir monumento como “*res publica*”, algo, uma coisa, que está em exposição na cidade, e como obra, está sujeito a uma leitura interpretativa variada, modificada por níveis diferenciados de fruição e percepção, corrobora com essa fala uma ideia desenvolvida por Riegl, trazida aqui por Freire:

Para o historiador de arte Alois Riegl é importante considerar os monumentos como sintomas da sociedade e, portanto, passíveis de interpretação, uma vez que seu sentido se altera com as concepções, sempre mutantes, de tempo e história. Altera-se portanto com o sentido emprestado a eles por seus observadores (FREIRE, 1997 p.100)

Dito isso, já é possível começar a esboçar uma ressignificação, uma vez que o objeto, como já apresentado, está sujeito a re-interpretações por parte daqueles que o observam como obra visual dentro do espaço, sofrendora das ações de vetores como tempo, história, velocidade. E sobre esses vetores, a autora defende que “a aceleração do tempo faz com que qualquer experiência com uma temporalidade que extrapole o presente imedia-

to, especialmente em direção ao passado, seja ininteligível, inalcançado, insondável” (FREIRE, 1997, p.100). Porém, continuamos a acreditar na existência desses objetos materiais que ressuscitam e mantem a memória em diálogo contínuo com uma ideia de presente, de atualização. Sobre esses processos, pincelamos novamente a imagem em movimento, por meio da fala da autora Suzete Venturelli.

A autora defende, em seu livro “Arte: espaço\_tempo\_imagem”, por meio de vasto referencial teórico, que as novas mídias que engatinhavam para o que viria a ser conhecido como arte tecnológica se propõem, pelas experimentações dos artistas a moldar por meio da visão em movimento novas formas de sentir e de perceber (Venturelli, 2011, p.25). Igualmente, a autora defende que levantando a ideia que a imagem em movimento trabalhada na década de 1960 traz a brevidade a descontinuidade e as transformações. Nessa mesma linha de preocupação, Choay fala de um alargamento das condições dos monumentos históricos, vinculados às construções, na década de 1960, mesma época em que a vídeo-arte começa a se desenvolver. Nossa autora assinala que o papel do monumento, em seu sentido original de lembrar, começa a se perder nas sociedades ocidentais, sendo substituído por valores de grandeza, estéticos e de prestígio. Esse alargamento de sentidos possibilita também novas formas de sentir e de perceber a memória. A distinção aqui é feita pela alteração nas condições de contemplação da imagem/monumento e da própria alteração da compreensão do monumento como suporte de memória. A apropriação do vídeo abre espaço para experimentações, ao mesmo tempo em que o monumento deixa de ser contemplativo e destacado da sociedade, o que mais a frente passa a se relacionar diretamente com uma ideia de linguagem e suporte.

Tempo, velocidade, espaço, aceleração, olhar, imagem. Todos esses vetores estão presentes no que entendemos por cidade, cotidiano urbano e assim “entendemos que a cidade desempenha papel fundamental na construção do imaginário contemporâneo [...] nove décimos das imagens sedimentadas em nosso inconsciente originam-se daí” (FREIRE, 1997, p.110).

Cristina Freire compartilha o conceito de imaginário de Baczko. Assim, afirma que o imaginário pode ser compreendido por

Sistemas simbólicos sobre o qual e através do qual trabalha a imaginação social se constroem pela experiência dos agentes sociais, sobre seus desejos, aspirações e interesses. Todo o campo das experiências sociais é rodeado de um horizonte de rememorações, crenças e esperanças. O dispositivo imaginário assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretação das experiências individuais (BACZKO, 1984 p.34 *apud* FREIRE, 1997, p.113)

cuja função é “construir uma matriz de tempo coletivo no plano simbólico, intervindo diretamente na memória coletiva onde os acontecimentos contam menos que suas representações imaginárias” (FREIRE, 1997, p.114), e sobre representações imaginárias, temos as figuras dos monumentos, de todo o traçado urbano, e de toda a história vencedora de qualquer cidade. Assim, concluem os autores Baczko e Freire que “toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o espaço” (BACZKO, 1984 p.36 *apud* Freire, 1997, p.114), logo, toda cidade habita em seus habitantes, tornando-se um lugar (ROUANET, 1992).

Dito isso, entendemos que o imaginário social, e a memória coletiva, cria um determinado potencial relacional. Lugares de encontro e reencontro numa perspectiva física, simbólica e memorativa. Voltando ao monumento, esse, parte do imaginário social, está no centro de tramas de representatividade. Voltamos agora ao Masp.

Ampla divulgação na mídia, uso como ponto de encontro, apropriação por movimentos indígenas, movimentos de esquerda, movimentos de direita. Manifestações populares diversas. Manifestações culturais, feiras de antiguidade, o uso da Avenida Paulista como espaço de lazer, e o seu próprio endereço são fatores que fazem com que a estrutura do Masp seja conhecida e reconhecida, e além de tudo isso, não podemos esquecer, sua arquitetura. Esses motivos possibilitam uma conexão dos imaginários individuais aos imaginários sociais, como diz Freire

Essas articulações funcionam como os pontos nodais dessa rede. A afirmativa implícita [...] é que os imaginários sociais formulam-se, também, através das elaborações individuais que são, não raro, coloridas pelas intensidades dos afetos. (FREIRE, 1997, p.115)

É o viver cotidiano que cria relações afetivas e de memória entre aquele cuja vivência e espaço, as “representações do imaginário são construídas a partir de memórias, fantasias, concepções tanto individuais quanto grupais” (FREIRE, 1997, p.116). Mais à frente, esse ponto a respeito da fixação das imagens/memórias/sentidos será desenvolvido em paralelo à sobreposição de imagens por meio das noções trazidas por Freire de *objetivação* e *ancoragem*. Por enquanto, continuamos a desenvolver as ideias referentes a imaginário. Utilizando-se das palavras de Francastell, Freire continua a incursão sobre as definições de imaginário, cruzando com as representações dos monumentos, uma vez que esses, conectores de sentidos e tempo-espacos, são entendidos como solidificações do imaginário. Valendo-nos do autor, chegamos a noção de documentos de civilização, que desdobrada, nos leva a entender estas estruturas como *imagem*. O que aqui já foi apresentado, será agora inter cruzado com uma de suas ramificações.

Lembramos que imagem, raiz de imaginário, articula conteúdos individuais e grupais e envolve, por conseguinte, elementos do universo das fantasias pessoais, lembranças, assim como conceitos socialmente formulados [...]. Para Francastell, os signos figurativos ou documentos de civilização não são passíveis de desvendamento, mas de reconstrução, de interpretação, uma vez que condensam elementos oriundos de diferentes sentidos de tempo e de espaço. O imaginário constitui-se, portanto, em parte, por essa reconstrução singular do mundo, realizada através dos processos de representação. (FREIRE, 1997, pp.116-117)

Portanto, temos a figura do monumento como uma imagem urbana, presente e transeunte em diferentes imaginários, passível de interpretação simbólica, visual e pessoal. Compreendendo diversos entendimentos, é, por si só, carregada de sentidos de interpretação. Falamos agora, efetivamente, do imaginário que permeia o Masp.

O gosto pelo monumento parece ter aos poucos voltado e associado, via de regra, à discussão da arquitetura ou da cidade como lugar de conteúdo simbólico forte (ARANTES, 1993, p. 138 *apud* FREIRE, 1997, p. 146)

A afirmação de Otilia Arantes, nos permite começar os questionamentos referentes à presença do Masp no imaginário social. Sua arquitetura excepcional, um dos motivos do seu pedido de tombamento, como exposto ao longo do capítulo um, é também fator de peso na difusão de sua imagem nos mais variados meios. A arquitetura de um museu se torna, ao longo do tempo, um fetiche, o que aqui defendemos com as palavras de Freire

O Museu Contemporâneo<sup>32</sup>, pelo seu edifício, pela sua arquitetura monumental chama atenção dos passantes. Essa tendência tem sido bastante recorrente nos projetos de novos museus a partir dos anos 80. Concebido como uma obra de arte total, todo arquiteto almeja assinar um projeto de museu. É como se fosse esculpir uma obra a ser vista por todos, visitantes ou não. (FREIRE, 1997, p.147, grifo da autora)

Falando então, especificamente do Masp, a autora desenvolve a ideia nos seguintes termos:

Voltado para frente, cercando o futuro, está o MASP. Arquitetura inconfundível na cidade. Seu Vão livre de 70 metros faz com que seja um marco de referência no espaço e no tempo. Distingue-se na paisagem da Avenida Paulista e aponta para novas épocas. Desde seu projeto em 1957 à sua inauguração em 1968 o projeto inovador, por dentro e por fora, a ideia de um museu ativo, nos moldes de um centro cultural, com cursos, conferências, filmes, além dos projetos museográficos, são referência de um novo tempo, de novos ares que se anunciaram no cenário cultural da cidade e do país. (FREIRE, 1997, p.152)

Aqui, chamamos a atenção ao uso das palavras “inconfundível”, “marco”, “paisagem” e “referência”, pois associamos essas às ideias de imaginário e monumento que aqui já foram trabalhadas. O que se confirma, partindo de um lugar comum, mas embasado por uma alta distribuição da imagem do museu, é que o Masp figura também como paisagem, observada diariamente por 1,5 milhões de pares de olhos<sup>33</sup> que transitam pela Paulista. Sua arquitetura é vendida como cartão postal e símbolo dos ideais da cidade de São Paulo.

Como imagem, possui camadas de sentido, potencial relacional e interpretações próprias atribuídas diariamente e pessoalmente por um nú-

<sup>32</sup> Sabemos que o Masp não é, nem em acervo e nem em termos de arquitetura, nem contemporâneo nem da década de 1980. No entanto, aproximamos a fala ao seu contexto graças a passagem sobre “arquitetura monumental”, uma vez que esse é o critério que valida o reconhecimento de sua monumentalidade, me parece apropriado manter a citação.

<sup>33</sup> A informação foi retirada de uma matéria sobre o aniversário da avenida disponível em <https://vejasp.abril.com.br/cidades/avenida-paulista-doze-curiosidades/> acesso 26/03/2018

mero variado de pessoas, que a outorgam como figura do imaginário. Sendo assim, é capaz de mediar ideias, suscitando em seus observadores uma interpretação própria da sua visualidade, interpretações que relacionaremos aos valores apresentados de início na defesa de seu caráter monumental segundo definições de Riegl, referentes a grandiosidade, ao valor artístico, novidade, historicidade e monumentalidade. Por fim, uma vez que alocado no imaginário social como imagem urbana, organizadora de uma paisagem passível de interpretação, suporte de sentidos, passaremos agora a tratar o Museu de Arte de São Paulo como um suporte para segundas e terceiras imagens.



Quando há luz



Seguimos para o último tópico de discussão deste trabalho. Agora, iremos nos debruçar sobre a mídia que escolhemos estudar como proporcionadora de ressignificações efêmeras. É interessante ressaltar que no âmbito geral entendemos o grafite, o picho, o lambe, o adesivo, o simples ato de riscar com giz um espaço tombado como manifestações válidas e capazes de ressignificação. No entanto, a projeção foi aqui eleita como representante desse processo por ser uma linguagem reconhecida e validada como artística, inseparável de todo um campo de estudo da história da arte, um desdobramento da vídeo-arte. Seguimos então recuperando esse histórico, de maneira breve, para embasar os desdobramentos provenientes.

Para entendermos a projeção, precisamos retroceder. É necessário voltar brevemente à fotografia, invenção do século XIX que aparece como um marco transformador na história da arte e no desenvolvimento de novas expressões a partir das mídias ditas clássicas (pintura, escultura e desenho). A fotografia aparece, desde seu surgimento, como um elemento de transformação e emancipação da arte, sendo catalizadora de reações que possibilitam a experimentação de novos fazeres, assim como a descoberta e o desenvolvimento de novas expressões (BARBOSA, A.G, 2017, p. 194), ideia que se sustenta através dos estudos de Venturelli, que em seu livro “Arte, espaço\_tempo\_imagem” afirma que a arte

Livre para experimentar uma outra aventura, na medida em que a fotografia se ocupou de uma de suas funções, a arte, ou melhor, a nova arte, que se proliferou no séc. 20 em movimentos como futurismo, surrealismo e expressionismo abstrato, entre outros, acabou participando de uma profunda avaliação da arte tradicional, abrindo espaço inclusive para uma aproximação visceral de alguns artistas com as novas tecnologias. Assim, a fotografia, ao mesmo tempo que libera a arte de sua função de representar o real, instiga os mais ousados para a possibilidade de criação de imagens por meio do processo mecânico e químico. (VENTURELLI, 2011, p.16)

A autora continua sobre as experimentações, defendendo que “dessa forma, com posicionamentos bastante pessoais, os artistas se aproximam da fotografia como um novo meio de expressão individual” associado também às transformações sociais que permeiam esses novos fazeres. O que aparece como unanimidade entre os autores aqui selecionados é que a partir do século 19 e principalmente ao longo do 20, as mudanças sociais e tecnológicas proporcionam uma nova relação estrutural no que se refere às ideias de tempo e espaço, que são colocados de maneira acelerada e

alargada por processos de conexão e globalização. Voltando a Venturelli, a autora termina a frase sinalizando que esses experimentos permitiram aos artistas introduzirem as noções de tempo e espaço de um modo inovador. (VENTURELLI, 2011, p.19).

Essa aproximação visceral permite uma experimentação da mídia em questão, que, logo apropriada, ganha um campo próprio para si. Exemplos dessas experimentações aparecem nas obras de Tinguely<sup>34</sup>, que desenhava sobre películas filmicas; Muybridge<sup>35</sup>, que decompunha o movimento dos seres com aparelhos fotográficos conectados, e até mesmo em Allan Kaprow<sup>36</sup>, que, por meio das transformações entre público e privado, chega a elaborar a ideia de que a obra de arte podia ser a vida e não um encontro estético, dependendo em parte de um processo intelectual (VENTURELLI, 2011, p.31). Ainda no campo das experimentações tecnológicas, as próximas a serem incorporadas são as que acompanham a fotografia como nova tecnologia, o cinema e o vídeo, e as chamadas contemporâneas, referentes às tecnologias computacionais (VENTURELLI, 2011, p.11).

Da confirmação da fotografia como uma linguagem e os desdobramentos e experiências que essa proporciona damos um salto para o vídeo, que quando apropriado origina a chamada vídeo-arte, uma manifestação relativamente recente, que se desenvolve quase 25 anos após a televisão, em meados das décadas de 1960 e 1970, e que tem como pioneiros na investigação da linguagem, em um contexto internacional e ainda experimental, os artistas Nam June Paik e Wolf Volstell (ZANINI, 1978). É também na época de 1960 que é constatada a “crise dos espaços expositivos tradicionais. Nessa época, vários artistas passam a desenvolver trabalhos para outros espaços” (LOCH, 2014, p.43) assim, vemos um continuar do uso do espaço urbano como local de manifestação artística, iniciado com o grupo Internacional Situacionista em 1957 (Idem) com os processos já mencionados de deriva.

Mais à frente, o vídeo como linguagem se desenvolve graças aos equipamentos disponíveis, inicialmente “colocados no mercado pela indústria eletrônica japonesa para uso privado nas empresas, com vistas ao treinamento de funcionários” (MACHADO, 2007, p.16), apropriado pelos artistas, que com a libertação gerada pela fotografia procuram e se aventuram

<sup>34</sup> Jean Tinguely (1925- 1991), artista suíço, trabalhava principalmente com escultura e objetos da vida cotidiana

<sup>35</sup> Eadweard Muybridge (1830 – 1904), fotógrafo inglês, é também responsável pela criação de um projetor de vídeo, em 1879, chamado Zoopraxiscope.

<sup>36</sup> Allan Kaprow (1927 – 2006), artista estadunidense considerado pioneiro dos happenings

em novas mídias e linguagens. Sobre a ampliação das experimentações artísticas em deslocamento, Mello desenvolve as seguintes considerações:

O meio videográfico, desde os anos 1950, promove intervenções sensíveis no espaço sensório, concomitantemente ao período em que a arte redimensiona as suas práticas e se expande do plano objetual para o plano ambiental. A arte passa a agir sobre novos circuitos, acentuando novas relações expressivas para além das tradicionais. Trata-se de um período de revisão crítica do estatuto da arte, em que há tendência de se estabelecer novos campos de abordagem através da expansão dos meios e das ações efêmeras e interdisciplinares.

É justamente nesse período de deslocamento na arte (em que se acentua a expansão da dimensão artística para além da tela e do objeto) que vemos florescer novas práticas estabelecidas na confluência com as mídias, entre elas as práticas com o vídeo. Se por um lado, o vídeo surge num momento de rompimento da arte com a noção de especificidade no campo das linguagens, por outro lado, descobre-se também que determinados procedimentos do vídeo, como a efemeridade, o acontecimento, a impermanência das formas e a temporalidade da imagem, revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte (MELLO, 2008, p.60)

É válido ressaltar que antes do conceito de vídeo-arte, já era possível verificar o interesse artístico pelo vídeo. São feitas experimentações desde a década de 1950, como as de Flávio de Carvalho, que interveio em programas de televisão (MACHADO, 2007, p.15), e anteriormente, temos ainda a produção cinematográfica, assim, faz-se válida uma diferenciação entre os meios e linguagens, para isso constam aqui as seguintes passagens:

Analisando a produção artística com a vídeo-arte, Michael Rush (2000, p.94), distingue dois tipos básicos de práticas que existem desde o seu início: de um lado, os documentários de inspiração ativista e, de outro, as realizações que surgiram com os vídeos ditos de arte.

Nessa prática artística, a intenção do artista opunha-se a do produtor de TV ou do realizador de filmes/vídeos publicitários. Esse tipo de arte não era um produto destinado à comercialização ou à consumação da massa. Sua estética exigia um ponto de partida artístico. Nesse sentido, a arte residia na intenção do artista (VENTURELLI, 2011 p.43)

Consideramos também, além do que é apresentado por Venturelli, as noções de macrotelevisão e microtelevisão, que ajudam a diferenciar o que seria uma produção videográfica artística para uma “não artística”. Absorvemos esses conceitos de René Berger (1977 *apud* MACHADO, 2007), onde “microtelevisão” opera em canais considerados fechados, sendo “uma televisão radical e difundida em circuito fechado, independente dos modelos

econômicos e culturais da televisão *broadcasting* convencional” (MACHADO, 2007 p.16) e a segunda opera em sistemas abertos de difusão, operando dentro de uma lógica de massas. Mais a frente, quando tratarmos do uso da projeção como ação publicitária, veremos uma transformação na lógica dos canais, mas no que se refere ao processo de reconhecimento, construção e difusão da linguagem, essas noções, são até hoje, válidas.

O desenvolver das práticas artísticas, como visto, está associado também a avanços tecnológicos, como é apresentado numa breve linha do tempo estruturada por Loch, que diz que

Segundo Nara Cristina Santos (2005), a arte começa a incorporar recursos tecnológicos, com a fotografia (1839), o cinema (1888), o vídeo (1956) e, depois, com o computador (1946) e o computador pessoal (1978), aliados aos novos meios de comunicação, como o telefone (1876), a televisão (1926/1928), o fax (1948), a internet (1962) e as redes de comunicação WWW (1989). (LOCH, 2014, p. 113)

O próximo ponto a ser mencionado para o entendimento das imagens projetadas é aquele que marca a arte computacional. Na década de 1960 K. Alsleben e W. Fetter criam o primeiro computador gráfico, surgem então os primeiros trabalhos em computação, em arte computacional, em 1965 (VENTURELLI, 2011, p. 58).

Quando o computador foi inventado, era visto como um simples instrumento. Mas, logo, ele passou a ser definido como um meio, uma mídia, ou melhor, um verdadeiro sistema que fazia uma releitura das mídias conhecidas até então, acrescentando novas possibilidades para a criação da imagem (*idem*).

Logo apropriado pelos artistas, o computador gráfico permitiu o desenvolvimento de trabalhos em modelagem e computação gráfica. Concomitantemente na década de 1960 são identificadas duas tendências atuantes nas esferas artísticas:

aquela marcada pelo interesse dos artistas pelos processos de criação mais do que pelo produto, que posteriormente converge para o conceito de simulação, e a tendência que buscava a participação do espectador na obra de arte, que posteriormente se transforma no conceito de interação. (POPPER, 1960 *apud* VENTURELLI, 2011 p.61)

Em seguida, na década de 1970 o interesse artístico se volta para as possibilidades de animação proporcionadas pelo computador. Os recursos possibilitavam à época a inclusão de imagens fotográficas, desenhos e pinturas, possibilitando uma aproximação do cinema e do desenho animado. O próximo passo na evolução dos processos computacionais surge em 1980, a modelagem tridimensional, e “que permite a atribuição do conceito de simulação para as imagens geradas no computador” (VENTURELLI, 2011, p.62). Os avanços são contínuos, em grande parte graças à ciência e outras aplicações, cabendo à arte se apropriar daquilo que estava e está a sua disposição, assim, o pequeno recorte aqui apresentado é apenas um esboço de uma história dos avanços técnicos e científicos que permitiram o desenvolver de uma linguagem que se desdobra, não cabendo a nós uma historiografia completa. A imagem projetada é pesquisada por meio do cinema, do retroprojetor, das experimentações anteriores com os fenacistoscopios, praxinoscopios e zoopraxiscopios<sup>37</sup>, estando presente e em evolução conjunta com os já narrados avanços, reaparece no super-8 e no projetor de slides. O vídeo, o computador e a projeção aparecem em diversos lugares e momentos de maneira conjunta, mas, segundo Manovich (2005, apud LOCH, 2014 p.113), o campo da arte e tecnologia passa a tomar uma forma mais delineada ao final da década de 1980, isso se dá também graças a criação de instituições relacionadas especificamente a esse tipo de produção:

são fundadas na Europa: ZKM, em Karlsruhe (1989); New Media Institute, em Frankfurt (1990); e a Inter-Society for the Electronic Arts (Isea), na Holanda (1990). Dez anos depois, tal campo adquiriu reconhecimento cultural e se tornou acadêmica e artisticamente estabelecido, adquirindo formas institucionais. Nessa área, insere-se toda a produção artística interativa relacionada com a tecnologia computacional. (LOCH, 2014, p.113)

Em diferentes trabalhos, as relações estabelecidas entre arte e tecnologia são indissociáveis, e passam a figurar de uma forma corriqueira dentro de galerias, museus, na internet, em videoperformances, videoinstalações, cenários teatrais, e para o que nos interessa, passam a aparecer também como mais uma imagem na cidade.

Nós voltamos para a discussão apresentada no capítulo anterior para abordarmos rapidamente a apropriação da cidade e a arte urbana, voltada para sua vertente cibernética.

<sup>37</sup> “Projetores” experimentais desenvolvidos no séc. XIX.

O uso do espaço urbano por artistas é recorrente a partir da década de 1960, mesma época em que começam a se desenvolver processos que hoje conhecemos como elementos do universo da arte urbana, expressão que se relaciona intimamente com o ato de projetar na cidade, assim, seguimos pelo grafite e pela pichação.

Linguagens da rua se desenvolvem entre o final dos anos 1960 e em 1970, entre Paris e Nova York. Nos contextos do Maio de 68 e entre os confrontos entre o Harlem e a elite da Broadway surgem as expressões gráficas que se disseminam pelo mundo entre desenhos e *tags*<sup>38</sup> (MIRANDA; ALVES, 2017, p.78). Como se desenvolvem na rua como uma manifestação das linguagens urbanas, expressam a voz da cidade e estão associadas a outras formas de intervenções urbanas que também ocorrem na cidade, o graffiti digital e o *vídeo mapping* (MIRANDA; ALVES, 2017, p 79).

O graffiti e o picho abrem portas para o desenvolvimento de ações similares que acontecem no meio digital, e estão relacionados também às ações de ressignificação efêmeras de um objeto consolidado dentro do campo significativo da cidade. Poderíamos nos debruçar e desenvolver ainda inúmeras reflexões a respeito de suas aplicações simbólicas ao monumento, porém, dando continuidade ao que cabe a esta pesquisa, nos voltando as vertentes digitais mencionadas. Alinhavando, definiremos aqui “cibernética” como “a ciência que tem por objeto a regulação e comunicação nos seres vivos e nas máquinas” (LOCH, 2014, p.13), e sobre a vertente da arte urbana dita cibernética, entenderemos que são as práticas de ciberintervenções, intervenções proporcionadas e mediadas pelo uso de máquinas, sendo ciberintervenções urbanas referentes a “arte que ocupa o espaço urbano e que procura modifica-lo” (LOCH, 2014, p.14) fazendo uso de utensílios tecnológicos.

Sobre arte urbana, falamos daquela que utiliza, aparece e existe dentro do espaço urbano, em especial na rua, “pois a rua é a imagem mais forte da urbe, e ela é um espaço plurifuncional, onde os mais variados fatos ocorrem; do comércio à circulação, do ponto de encontro ao local de desfile” (LOCH, 2014, p.25)

Cruzamos então os avanços tecnológicos que se apresentam ao longo do séc. 20 e 21 com as transformações urbanas e sociais que acompanham o crescer das cidades globais. Quando pensamos esse cruzamento e uma noção de questionamento dada à arte, consegue-se imaginar como o

<sup>38</sup> O termo “tag”, que em inglês significa etiqueta, no contexto do graffiti e pixo se refere a um tipo de assinatura em tipografias estilizadas referentes a cada um dos artistas.

espaço urbano se torna palco das manifestações aqui apresentadas.

[...] é preciso considerar que a contínua mudança do espaço das cidades, sua crescente desigualdade social, seus espaços abandonados, sua periferia marginal, as favelas, mostram que a cidade se forma muito além de um mero programa de planejamento muito distante da realidade cotidiana de quem habita as cidades. Talvez, mais voltada à elite cultural e social, mas muito longe da sociedade, percebe-se que boa parte da cidade formal, produzida com a conivência do poder público é totalmente desagregadora. Essa política geradora de espaços desqualificados e violentos não entende quando esse mesmo espaço devolve a rebeldia de suas manifestações e apropriações "indevidas" ao olhar de quem nunca esteve próximo da realidade das cidades, especialmente daqueles que não são convidados a participar do jogo capitalista. E é nesse olhar de devolutivas dos espaços abandonados, dos nichos urbanos que a arte urbana fala através de seu comportamento efêmero, espontâneo e marginal (MIRANDA, ALVES, 2017, p.77)

Como já abordado anteriormente, é nesse contexto que o picho e o grafite se desenvolvem, e mais a diante desenvolvem-se também as práticas que chamamos de ciberintervenções, isso porque como já mencionamos, coexistem na mesma esfera, e além disso, segundo Loch, a ciberintervenção urbana também "é um gaffiti computacional, que pretende modificar comportamentos sociais" (LOCH, 2014, p.15).

Quando falamos de ciberintervenções urbanas estamos nos referindo, para esta pesquisa, a projeções, projeções mapeadas, instalações sonoras e visuais. Defende-se aqui, embasados nos pensamentos até então apresentados, que essas novas linguagens se desenvolvem também associadas a cidade e as noções de *urbs* e *civitas*, sendo também por esse motivo que anteriormente classificamos essa relação como adormecida e não obsoleta como disse Choay. A cidade e o urbano são partes indivisíveis e fundamentais do que chamamos de *ciurbi*, ciberintervenção urbana (LOCH, 2014), que é uma categoria utilizada para qualquer intervenção urbana que se beneficie do uso da arquitetura como um suporte para a interação proporcionada através da projeção e outros meios digitais. E para entender a relação entre *ciurbi* e espaço urbano a autora diz que

[...] primeiramente precisamos considerar que a *ciurbi* é uma atividade divertida, e pode ser compreendida como um jogo. O playground da *ciurbi* é localizado no espaço urbano. Esse momento pode permanecer na memória dos participantes. Eles podem se lembrar desta experiência em futuros momentos quando estiverem naquele local, e isso pode trazer novas ideias sobre sua cidade. Esse ato de apropriação do espaço urbano, o sentimento de pertencimento, a vontade de participar e a confiança na cidade podem ajudar os indivíduos a trazerem as mudanças urbanas necessárias. Esse sentimento pode ter um importante papel para o futuro da cidade e para a renovação dos espaços urbanos (LOCH, 2014, pp.20-21)

Nesse cenário de apropriação do espaço urbano por meio da afetividade, a relação *urbs* e *civitas* nos parece reestabelecida. Da mesma forma, podemos nos adiantar e aplicar o mesmo pensamento às realidades dos monumentos, essas estruturas afetivas por si só, quando acionadas por meio de uma ressignificação efêmera, no caso a projeção. Esses monumentos ganham novas camadas de potenciais relacionais entre o espaço, o público e a memória que é responsável por mediar, sendo assim, ressignificado e também ressignificante<sup>39</sup> das relações que se estabelecem a partir e além dele. Acreditamos que este seja caso do Masp, que se expande de seu local de monumento para ser tela, polo cultural, espaço de troca e símbolo visual e afetivo de tempo-espacos. Ainda sobre a projeção, em um campo geral, devemos falar de suas habilidades aplicando ao monumento.

A projeção é capaz de levar algo físico e estático para um campo de transformações aceleradas em um universo alargado de potencialidades, o mundo virtual (LEVY, 1999). Dentro desse universo, o significado é completamente alterado e lançado dentro de um espaço de ressignificações contínuas. Quando o virtual é acessado no campo do real, cada experiência é única e se reconfigura de acordo com as referências culturais de cada um daqueles que acessam essa informação. Ainda sobre este mundo

o mundo virtual permite dois sistemas nítidos de simulação: um com o controle rígido (atual) de seu modelo virtual e o outro em que ocorre a interação pessoa e ambiente simulado; de acordo com (Levy, 1999) esses dois sistemas dão à pessoa envolvida na simulação a sensação real da situação inventada- realidade virtual. Essa realidade é resultado de imagens, sons, modelagens e variadas informações que são resolvidas por um sistema computacional através de dados numéricos e transformados num ambiente de experimentações com variados níveis de interação e realidades, conceito de identidade e presença. Leão (2005) a partir das ideias

<sup>39</sup> Ferdinand Saussure, Curso de Linguística geral sp, Cultrix, 2006 pp 79-84, passim

de Roy Ascott fala que estamos assumindo múltiplos em dois mundos (real e ciberespaço). Nessa realidade transformada espalhamos nossas imagens por toda a rede, e assim surge uma nova dimensão do ser e existir humano: um ser híbrido (MIRANDA; ALVES, 2017, p. 80).

O mesmo pode ser dito da realidade dos monumentos, que quando levados por meio da imagem digital ao campo da virtualidade, passa a existir na intercessão entre o espaço do real e o ciberespaço, configurando a já mencionada nova dimensão. O monumento histórico deixa de ser estático e engessado, preso por um sentido, normalmente aquele que motiva seu tombamento, e passa a ser fluído, inserido em um fluxo contínuo de interpretações e reinterpretações por parte desse humano híbrido. Um ser humano ressignificante passa então a ressignificar aquilo que olha, retomando o que se aprende de Didi-Huberman, a forma como olhamos modifica o valor (DIDI-HUBERMAN, 2013). É isso que a projeção é capaz de fazer, pois:

A apresentação de um videomapping ou projeção mapeada tem a capacidade de apropriar-se dos espaços e trazer nossos significados através de imagens animadas. O espectador fica imerso num ambiente que é transformado em segundos, há uma distorção da realidade já que outra se apropria do mesmo, e assim sugere reflexões sobre as cidades, as ruas e as pessoas através da arte e usando a tecnologia como o meio que possibilita a amplificação da interação com o público (MIRANDA; ALVES, 2017, p.89)

Tendo por base as observações de Levy e suas considerações sobre o ciberespaço, pode-se afirmar que o ambiente do que é “virtual se retroalimenta e legitima o real, visto que o atualiza constantemente, sendo assim um multiplicador das oportunidades” (MIRANDA, ALVES, 2017, p. 80) e por oportunidades, entendemos também os potenciais de interpretação e comunicação trazidos pela atualidade da virtualidade. O virtual, o em *potência*, atualiza e ressignifica o que é real. Assim, uma imagem projetada não é só uma imagem, mas uma porta para um universo de outros signos.

Passaremos em breve a falar das práticas em projeção, aqui já mencionadas, as ciurbis. No entanto antes de adentrarmos aos campos da ciurbis sinto a necessidade de me demorar sobre os processos e técnicas que possibilitam a execução das intervenções, evidenciando mais uma vez sua aproximação aos avanços tecnológicos e trazendo para um campo mais material algo que aqui foi abordado de maneira mais abstrata.

Os procedimentos são diversos, uma projeção pode ser criada com a união de uma imagem digital e um simples projetor, mas para intervenções

mais complexas os processos são diferenciados. Assim nos propomos a entender um pouco mais sobre projeções mapeadas e ciurbis. Começaremos com o *vídeo mapping* e então passaremos para a ciurbis, onde utilizaremos o material elaborado por Loch, tendo como ponto de partida da pesquisa os projetos desenvolvidos no MidiaLab<sup>40</sup> da Universidade de Brasília, coordenados pela professora Suzete Venturelli, que, sobre o processo, diz:

O trabalho é produzido com projetores conectados a computadores, e softwares artísticos que, em tempo real, podem alcançar grandes superfícies de espaços expositivos ou serem direcionados para objetos específicos, envolvendo outras tecnologias como a da Realidade Aumentada (VENTURELLI, 2017, pp.1073-1083)

A projeção mapeada, *vídeo mapping*, é um desdobramento do ato de projetar. É uma tecnologia que permite projetar em superfícies bi e tridimensionais, levando em consideração os volumes e vazios. É relativamente nova, executável a partir de avanços tecnológicos dos anos 1990 e relacionada a Realidade Aumentada<sup>41</sup>. Para execução de uma projeção dessa natureza é necessário um mapeamento prévio da superfície, que alimenta *softwares*<sup>42</sup> específicos que também regulam e ajustam as imagens selecionadas a superfície. Por meio da Realidade Aumentada é possível fundir imagens virtuais no meio real, possibilitando a existência desses objetos inseridos no meio real através de dispositivos. Assim, é necessária uma réplica virtual do objeto de projeção, que define as coordenadas do objeto e as orientações da projeção. São necessárias visitas a campo, avaliação da luminosidade, ângulo e posição do projetor, criação do conteúdo, ensaios e ajustes até a execução, como explica Venturelli:

A projeção mapeada, é uma outra categoria, e é também conhecida como *vídeo mapping*. Ela permite a inserção de imagens de síntese ou vídeos num lugar preciso, pré-determinado para ser a superfície que vai receber a projeção. O processo envolve o desenho de uma imagem virtual que define uma máscara que corresponde às formas e as posições dos diferentes elementos da superfície que receberá a projeção. A orientação toma por base as coordenadas 3D que definem o espaço virtual. Grandes projetores de 20.000 lumens são ideais para as projeções. (VENTURELLI, 2016, n/p)

<sup>40</sup> MidiaLab é o laboratório de pesquisa em arte computacional da Universidade de Brasília, coordenado pela professora Suzete Venturelli, do departamento de artes visuais, Instituto de Artes.

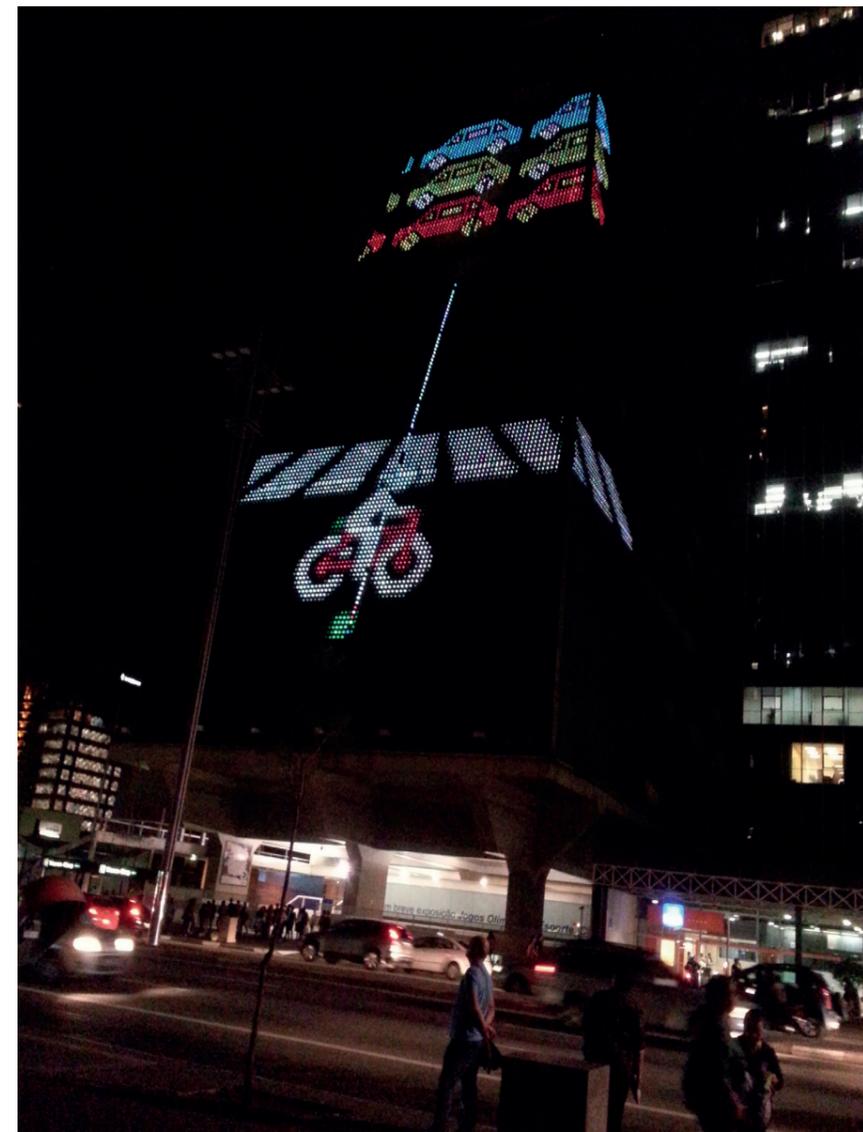
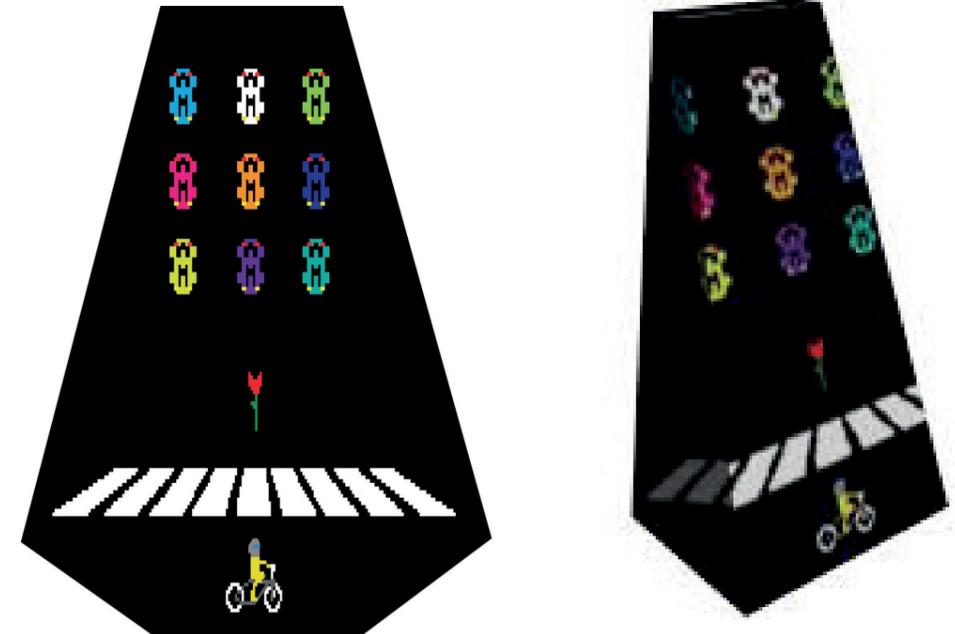
<sup>41</sup> Entende-se por Realidade Aumentada, RA, por meio de Venturelli, como subconjunto da Realidade Virtual, que possibilita a fusão de imagens reais e virtuais inserindo, através de dispositivos, essas imagens no mundo real

<sup>42</sup> Além de softwares livres de criação, a projeção mapeada pode ser feita com programas como Resolume, Modul8, VDMX, VVV, Madmapper entre outros. Programas normalmente pagos e que necessitam de máquinas aptas.

No caso da “ciurbi”, Loch narra o seguinte processo:

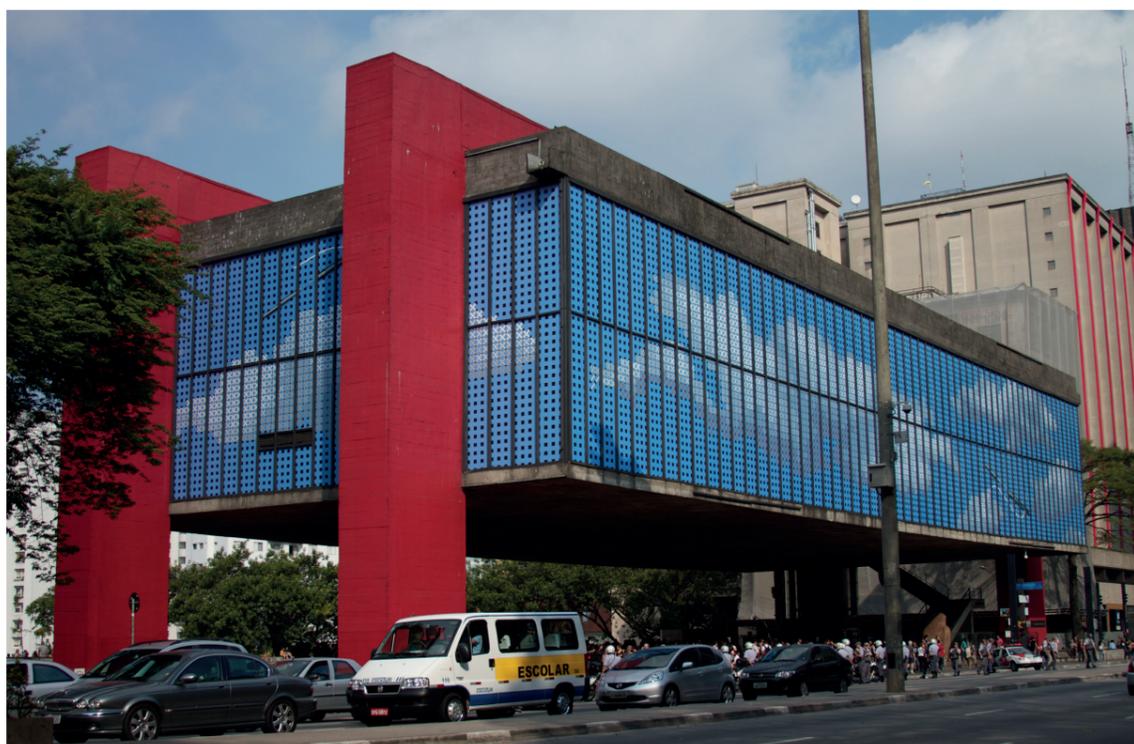
A equipe MídiaLab utiliza diversas linguagens para o desenvolvimento das ciurbis. Primeiramente, a ideia do trabalho artístico surge a partir da conversa de alguns integrantes do grupo em geral e em especial da coordenadora Suzete Venturelli. Essas conversas geralmente são concomitantes à realização de desenhos e esquemas ilustrativos. Suzete decide pela realização de uma ideia específica e organiza a equipe para possibilitar o desenvolvimento do trabalho artístico. Roni Ribeiro produz uma ilustração como esboço do trabalho artístico, utilizando a linguagem 3D no computador. Esta produção é importante para que os desenvolvedores de softwares do MídiaLab possam visualizar de maneira mais clara o objetivo da equipe e auxiliar no desenvolvimento da ideia, apresentando as possibilidades de realização da ciurbi e contribuindo com a produção do trabalho artístico. Em seguida, o software é desenvolvido pelos programadores, Kiko Barretto, Victor Valentim, Felipe Modesto, Juliana Hilário e Leonardo Guilherme de Freitas, com a utilização da plataforma processing e Software Livre, com a utilização das tecnologias computacionais. A utilização do processing, e em geral também do Software Livre, só é possível com a existência da rede mundial dos computadores que possibilita a troca de informações (LOCH, 2014, p.114).

Trazemos como um exemplo dos processos do MídiaLab a ação “Paulista Invaders”, pensando aqui na proximidade conceitual e física de seu suporte, o prédio inusitado da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp). A ação se utilizava do visual do jogo “Space Invaders”, criado em 1978, onde se controla uma nave que se move lateralmente e o objetivo é atirar nos invasores antes que esses cheguem ao fim da tela. No caso da “ciurbi” o jogador controla uma bicicleta que atira flores para se defender dos carros que descem ao seu encontro; a meta dessa ação era a humanização da Avenida Paulista (LOCH, 2014, pp.93-96). Durante essa ação, o suporte foi alterado, se transformando em uma grande tela de um console. Além disso, os sentidos presentes na execução despertam questionamentos não só quanto ao suporte físico, mas todo o meio ao redor, a Avenida Paulista, esse exemplo serve de porta para o desenvolvimento das questões acerca do nosso suporte específico. Passamos agora a falar do contexto das ações efêmeras que se configuram como transformadoras de seus suportes, focando nas que tiveram como suporte o prédio do Museu de Arte de São Paulo, resultando na defesa da hipótese da resignificação. A primeira delas a ser comentada não é uma projeção, mas sim uma adesivagem, responsável por sumir com as grandes cortinas de vidro de Lina Bo Bardi.



Modulos Paulista Invader's, retirados do site da ação.  
Abaixo , fotografia da ação em execução

Em 2010, a artista Regina da Silveira “empacotou” o prédio, não ao estilo Christo e Jeanne Claude, mas com cerca de 2300 m<sup>2</sup> de vinil adesivo com uma impressão de um grande céu bordado em ponto cruz. A instalação, chamada “Tramazul” passou cerca de dois meses transformando a arquitetura concreta em imagem fluída. Os vidros se tornaram bordados, a fachada negra, um céu azul. Por meses o monumento deixou de ser arquitetônico e se tornou lúdico. Essa ação aparece aqui como um exemplo da potência da resignificação, a imagem modificada se ancora no imaginário, logo, enquanto signo, passa a resignificar, a imprimir de maneira contínua e permanente questionamentos e inquietações, no momento que tira da zona de conforto a imagem familiar, e é justamente pela familiaridade da imagem que começamos com a adesivagem de Regina da Silveira, já que essa durou tempo suficiente para uma absorção mais atenciosa.



Registro da adesivagem “tramazul”

Retomamos agora a discussão iniciada anteriormente no capítulo dois desse trabalho sobre objetivação e ancoragem. Para isso, voltamos a Cristina Freire que nos apresenta essas duas noções de mecanismos de representação como mecanismos que operam na construção das representações do imaginário social.

A objetivação, por exemplo, torna certas noções abstratas mais concretas, que podem ser, então, integradas a uma rede mais extensa e complexa que constitui o imaginário. No entanto, como sabemos, a assimilação do novo sempre opera dentro de um repertório anterior. Ou seja, cada nova imagem é assimilada por um conjunto anterior que lhe dá um novo sentido, configurando-se uma nova representação. Descrevemos aqui o mecanismo de ancoragem que possibilita a incorporação do novo dentro de uma rede de sentidos particular. Como o próprio nome sugere, a fixação em algo, esse mecanismo deve ser entendido como possibilidade de assimilação dentro de um contexto anterior de experiências individuais, como também dentro de um contexto mais amplo, social. Como vemos, a rede de sentido das imagens é tecida na dupla via das experiências individuais e sociais, que, por sua vez, não são categorias tão facilmente dissociáveis (FREIRE, 1997, pp. 114-115)

Tendo por base da citação acima podemos entender como o processo de mudança visual de algo que é familiar, reconhecido como um símbolo, como o Masp, pode alterar as dinâmicas entre os processos de objetivação e ancoragem. Na alteração dessas dinâmicas, quando algo incide sobre um suporte reconhecido e essa incidência gera uma revisão da imagem inicial ocorre o processo de resignificação do objeto em um suporte para resignificações imagéticas, sensíveis, memoriais e sensoriais.

Um exemplo dessas resignificações é o projeto Masp.etc.br do grupo de pesquisa “Estéticas da Memória no Século 21” coordenado pela professora Gisele Beiguelman, da Universidade de São Paulo, USP, realizado a partir de uma oficina desenvolvida no contexto da exposição Avenida Paulista em maio de 2017. O grupo transformou o teto do vão do Masp em suporte para uma projeção alimentada com imagens da rede social Instagram, essa projeção entendia e reafirmava o Masp como um espaço simbólico, “campo dos confrontos e encontros da nossa história recente e que vai muito além do Museu”<sup>43</sup>. A ação partiu de uma varredura da produção estética da Avenida Paulista, incorporando registros diversos de áudio, vídeo, performances, que foram depositadas em um Instagram. O acervo<sup>44</sup> de imagens coletadas

<sup>43</sup> Fala obtida na descrição do projeto presente no link < <http://outrosurbanismos.fau.usp.br/minidoc-masp-etc-br/>>

<sup>44</sup> A página do projeto, na data deste trabalho, estava fora do ar, no entanto o acervo ainda se encontra disponível no user @masp.etc.br, também disponível em <https://www.instagram.com/masp.etc.br/>, acesso em 16/05/2018.

alimentou a projeção no teto do vão no dia 11 de maio<sup>45</sup> de 2017. Esse tipo de ação modifica o suporte, que passa a ser uma tela de cinema ou vídeo, o que, teoricamente, é interditado pelo ato de tombamento, que com suas interdições, paralisa em determinadas instancias, os processos de pertencimento e retomada do monumento, aquilo que deveria ser marco social e representante do coletivo. Essa discussão se adensará nas considerações finais deste trabalho.

A ação Masp.etc.br usava o teto do vão, logo estava restrita àqueles que se encontravam cobertos por esse teto e dispostos a olhar para cima, ou em direção à luz. Outras ações, que usam da fachada do prédio, de caráter grandioso, operam não só no prédio, mas também ao seu redor, e aqui retomamos que o Masp está localizado na Avenida Paulista, onde o fluxo diário é de 1,5 milhão de pessoas, como foi o caso da adesivagem de Regina da Silveira.

No universo do efêmero é que temos as projeções, ações que, mesmo quando duram dias, necessitam da noite e ocorrem em um tempo determinado. Mesmo no escuro, iluminam, e como dito por Platão em “O mito da caverna”, a luz traz conhecimento, retirando a sociedade das trevas e dando-lhe sentido.

Por fim, caminhamos rumo ao nosso objeto específico. Em contato com o Museu, não foi possível ter acesso a registros, números e documentação referentes às projeções feitas em suas fachadas. Quando contatados, o setor que seria responsável por facilitar a pesquisa, a biblioteca, se viu surpresa. O tema não lhes era familiar, e tanto por meios digitais quanto pessoalmente foi impossível chegar a um resultado satisfatório quanto à existência de registros das ações. Questionados a respeito dos trâmites e das respostas anteriores, conseguimos por correspondência eletrônica, através de Suyanne Keidel, funcionária do setor de operações, a justificativa de que no acervo do Masp “não existem registros das projeções, já que elas acontecem por intermédio de diferentes núcleos e na maioria das vezes como ação patrocinada e não curatorial”. Fracasso.

No entanto, não avalio aqui essa resposta como fracassada, muito pelo contrário. A ausência de registros evidencia um descaso e um desmerecimento, talvez até desconhecimento, quanto ao valor dessas ações, quanto ao potencial de transformação e comunicação nelas inseridas. O que se percebe é que a própria instituição que se beneficia do monumento histórico

<sup>45</sup> Informações retiradas do site <http://outrosurbanismos.fau.usp.br/minidoc-masp-etc-br/> acesso em 16/05/18

de Lina não tem noção, ou não quer ter, de seus potenciais.

Depois desse contato, procuramos outros caminhos possíveis: as empresas responsáveis pela produção das projeções. Em primeiro momento foram mapeadas 6 ações registradas que envolviam projeções: ação patrocinada pelo Discovery Chanel, ação do outubro rosa, projeção monumental luzes de SP, projeções do projeto masp.etc.br, do aniversário de São Paulo e a ação “Samsung unbox art”. Por meio desse levantamento foi possível identificar os estúdios e empresas responsáveis pela execução dos projetos: OnProjeções, comumente associado a outros estúdios como UAU Midia e Estudio Bijari, MidiaDUB, e o grupo de pesquisa Estéticas da Memória do sec.XXI, além destes, entramos em contato com dois vj’s, Vigas e o duo Suave na esperança que os mesmos tivessem projetado no museu. A intenção era encaminhar uma entrevista para representantes dessas classes para então traçarmos um caminho de entendimento do lugar do monumento enquanto suporte para essas ações, e o papel das mesmas como ações resignificadoras de um sentido pre-depositado no monumento.

Após o mapeamento, todos foram contatados entre dezembro de 2017 e janeiro de 2018. Dessas tentativas, obtive poucos retorno, apenas duas empresas, a OnProjeções e a MIDIADUB, responderem. Os três VJ’s também tiveram o cuidado de responder aos contatos, mas nunca projetaram no suporte em questão. No caso das empresas, no momento em que eram encaminhadas as entrevistas, obtínhamos mais uma vez o silêncio, que já é uma resposta.

Por fim, avaliando as soluções possíveis, direcionamos nossos questionamentos à professora Suzete Venturelli, que pesquisa e produz a respeito da arte eletrônica e computacional, coordena encontros internacionais de arte e tecnologia, assim como o MidiaLab da Universidade de Brasília e desenvolve projetos em variadas linhas de pesquisa sobre a arte interativa computacional e arte e tecnologia.

Em um primeiro momento, apresentamos resultados de uma revisão de literatura da autora, até que são apresentadas respostas direcionadas obtidas em uma entrevista. Para a autora

As ações artísticas, como intervenção urbana e em monumentos, estão se tornando cada vez mais parte da vida urbana. Estas intervenções, e particularmente as artistas de rua, tem uma ligação estreita com a cidade através da ação direta em espaços públicos, tomados como material, como o primeiro elemento para as propostas criativas. (VENTURELLI, 2017, pp. 1073-1083)

Essas ações são capazes de fazer “parte de um mundo efêmero da arte, pois é muitas vezes volátil” (VENTURELLI, 2017, pp.1073-1083) além de ser um fluxo de energia experimental, que se apresentam por meio de pistas.

O interesse em ocupar totalmente espaços com imagens e sons vem, para a autora, do desejo de inserir o espectador em um espaço simbólico de envolvimento localizado em um lugar entre a participação e a interatividade, o que diferencia a projeção que aqui tratamos da projeção de uma sala de cinema (VENTURELLI, 2017, pp.1073-1083). A execução de uma projeção incorpora o ambiente, o espaço, o escuro e tudo o que ele carrega, todas as suas camadas de sentido, seus potenciais relacionais e tudo o que ativa em cada um dos espectadores. Como artista visual, Venturelli projeta pela vontade de mudar o mundo, de sermos vistos e termos nosso lugar no mundo<sup>46</sup>.

A partir dessa última frase da autora podemos defender então que a projeção gera uma retomada de pertencimento. Que ao incidir sobre o monumento, orientada pela vontade de mudar, chamar atenção e retomar um espaço, re-valoriza essa estrutura com esses valores, que já o ressignificam enquanto marco social e de um patrimônio nacional.

Seguimos então rumo as interpretações externas do duo projeção+monumento, que obtivemos por meio de entrevista por correio eletrônico com Suzete Venturelli. Através de suas respostas pretende-se entender como artistas e pensadores interpretam a ação, já que Venturelli ocupa os dois papéis, alinhavando, chegando a uma defesa da hipótese aqui defendida de ressignificação dos monumentos por meio de manifestações efêmeras de arte contemporânea.

Ainda sobre o ato de projetar sobre os monumentos, levando em considerações os valores que estes abrigam e escondem e as ações de ressignificação e revalorização, obtemos da professora Suzete Venturelli, em entrevista, as seguintes considerações:

Se apropriar de cidades ou partes de cidades em mudanças políticas sempre induz uma transformação formal violenta ou progressiva do patrimônio material existente e seu espaço urbano. A reabilitação da cidade pela arte através da história, sempre foi definida em um processo que não pode ser considerado destrutivo. A história das transformações de cidades por meio da arte tem sido relacionada ao processo de construção de um imaginário coletivo, que sedimenta e reflete cada uma das etapas desta comunidade. É um processo coletivo, ocorre como um movimento não conservador e de contestação. É necessário que ocorra sempre um exercício teórico sobre a questão da intervenção urbana. No caso do videomapping, ocorre uma situação efêmera, pois o patrimônio é tocado por imagens, entretanto se mantém intacto, mas questiona o espaço urbano. (Entrevista encaminhada em 25/05/2018)

Ressalta-se novamente a capacidade da projeção de operar por meio de imagens efêmeras modificando sistemas de ideias e sentidos sem interferirem nas relações legais do monumento, que se mantém intacto porém questionado, ativado, tocado por novos simbolismos e olhares. A projeção aparece como capaz de reabilitar sistemas simbólicos existentes na cidade dentro de um processo sutil, ao mesmo tempo em que extremamente potente. Sobre o cuidado na escolha dos suportes para as ações de videomapping com relação a arquitetura, a história e o tombamento, Venturelli diz que

No contexto da arte e tecnologia, existe uma forte relação simbólica entre a poética e o monumento arquitetônico da projeção de videomapping, que tem por singularidade ser uma projeção tridimensional. As intervenções urbanas que realizamos, em conjunto com Kiko Barretto, Bruno Braga, André Freitas e Cláudia Loch no contexto do projeto INVADERS: arte e ativismo na era da globalização, podem ser citados como exemplos, que envolvem o monumento arquitetônico, seu simbolismo e o espaço urbano. O projeto foi elaborado para ser realizado em algumas cidades do Brasil. O primeiro correu no mês de março de 2013, na Av. Paulista, como parte da exposição Play, que ocupou a fachada do prédio da Fiesp durante 2 meses aproximadamente. O objetivo do game é impedir que os carros atinjam a parte inferior da tela, invadindo o espaço reservado às bicicletas. A meta, neste gamearte, foi a humanização da Avenida Paulista. Para isso, abordamos a utilização das bicicletas como meio de transporte, em detrimento dos carros, contribuindo com a discussão sobre qualidade de vida, saúde e a despoluição do ar. Além disso, buscamos levantar a discussão sobre a relevância do uso da bicicleta como agente do trânsito, pois sua utilização ajuda a desafogar as vias urbanas. Ressaltamos também a fragilidade do ciclista ao tentar ocupar o seu espaço na rua. (entrevista encaminhada em 25/05/2018, grifo da autora)

46 A fala foi retirada de texto da autora que narra sua experiência ao projetar um diapositivo com um texto poético de sua autoria “onde consta a nossa vontade de mudar o mundo, de sermos vistos e de termos nosso lugar no mundo”

Ou seja, no caso narrado a projeção em questão visava um transformar não só do prédio, mas de todo o espaço urbano circundante e as ideias que suscita. Visava a transformação, ou ao menos conscientização de todo um sistema mental instaurado. A arquitetura, o contexto, o histórico e até mesmo a população aparecem como fatores relevantes e determinantes das relações possíveis entre projeções e monumentos.

Assim, entendemos que as palavras da autora corroboram com as ideias aqui apresentadas. Focando em nosso objeto específico nos voltamos ao levantamento apresentado anteriormente das ações que ocorrem no Masp, que se apresentam com uma dinâmica um pouco diferenciada das que caracterizamos aqui ao longo da pesquisa. Isso ocorre porque no caso do museu, as ações estão associadas a ideias comunicacionais de massa, ações publicitárias, de conscientização, comemorativas.

Ainda assim, essas ações nascem de um projeto artístico, que se utiliza dos meios e linguagens do universo da arte para a execução de um projeto comunicacional. Em ações como “Samsung unbox art” apesar da vinculação direta ao lançamento de um novo modelo de aparelho telefônico, o processo e o resultado se valem da arte. Na ação citada, obras de arte de artistas mundialmente conhecidos foram projetadas na fachada do Masp. Seu acervo e sua expografia foram colocados à disposição de transeuntes informados, desinformados, desprevenidos, atentos e aéreos, de forma espontânea e efêmera. Obras de Fernad Leger e Mondigliani viram e foram vistas. Transformaram a fachada em sua própria tela, seu próprio suporte, e transformaram, por uma noite, a relação dos transeuntes com aquele espaço.

Defendo então que as ações, mesmo publicitárias, quando imersas em um contexto próprio, são ações que, assim como a arte, proporcionam experiências estéticas, logo, possibilidade de reavaliação e reinterpretação a partir desta experiência. Esse contexto é construído por meio dos elementos vídeo arte + monumento + imagem. Ativam também algo a ser aprofundado posteriormente, o valor comunicacional de um monumento histórico. Apesar de operarem em uma lógica de macrotelevisão, valendo-se de um canal aberto e difuso de comunicação, a trinca que proponho se estrutura em um canal fechado, uma vez que, como já mencionado anteriormente, os sentidos e valores do monumento são muitas vezes desconhecidos, além do que, quando falamos de sua presença no imaginário social e das cargas

simbólicas e afetivas que proporcionam o seu reconhecimento, estamos nos referindo a processos pessoais.

Portanto, as ações estão em uma interseção delicada entre a macro e a micro difusão de ideias.

Essas ações são, por definição, ciberintervenções urbanas e como apresentado por Loch, tem como objetivo uma modificação do espaço urbano onde está inserida. A essa modificação, no contexto de projeções que tem como suporte o monumento ou o monumento histórico, chamamos de ressignificação.

A ressignificação aparece de duas formas: ativa, nas mãos daqueles que ressignificam com as imagens, e passiva, nos olhos daqueles que as observam de longe. O fato é que existem, entre formas e níveis diferentes, atingindo resultados múltiplos. O museu não é mais só um prédio: é espaço afetivo, de comunicação, suporte artístico, obra de arte real e virtual. É um monumento histórico que se aproxima da noção de Monumento Fluxus, aquele que opera como um suporte de retomadas e ressignificações por parte da população.

Por fim, nos parece claro que as ações de ressignificação e retomada dos monumentos, e da própria cidade, são um campo de estudo válido e atual, em efervescência que necessita de urgente atenção, uma vez que abre espaço para debatermos e questionarmos o monumento na sociedade contemporânea e como lidamos com ele, levando em consideração as legislações vigentes, conceitos difundidos e ações de proteção.

# Considerações Finais: sobre congelar, ex- pandir, ressignificar e retomar.

Intervenção "sobrevivência" de Eduardo  
Srur (2008)



Os monumentos, agentes de uma construção de imaginários sociais estão ligados a noções de representatividade e articulação de valores. Quando presentes no imaginário social e também ao visual <sup>47</sup> marcam em camadas diversas, de forma concêntrica, discursos múltiplos que se depositam por seu suporte, esses, das mais variadas naturezas.

Analisando o caso do Masp com base em seu cotidiano como espaço, instituição e ideia, identificamos discursos de valores sociais, institucionais, mercadológicos, antropológicos, entre outros. O ponto é: ao passo em que o Masp é considerado um monumento histórico e tem essa característica reconhecida perante as instancias legais sob a justificativa da excepcional arquitetura ele passa a ser representante de um patrimônio nacional. Ao pensarmos nesse patrimônio nacional, nós nos voltamos a ideia base daquilo que é representante e importante de ser salvaguardado dentro de uma lógica de pertencimento e reconhecimento ao que é da Nação, logo, da sociedade.

Então, seguimos elucubrando. Essas estruturas devem ser, por natureza, representantes virtuais da sociedade, mas, o que vemos, principalmente por meio das ações de tombamento, é um engessamento, um adormecimento do potencial de representatividade dos monumentos, principalmente no caso de monumentos históricos. Uma vez que a possibilidade de retomada, ressignificação e releitura física desses palimpsestos é interdita por meio do instrumento legal. Adormecendo assim as potências de significância. O monumento é morto porque é tombado.

O monumento é morto graças ao decreto de lei nº025, quando o mesmo diz no

Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.

É morto graças ao que diz a lei nº9.605 de 1998 no art.65, reescrito em 2011 através da lei nº12.408, que vigora da seguinte forma

Art.65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena- detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

<sup>47</sup> Aqui, ao falarmos de imaginário social e visual como diferentes, retomamos a definição de Backzo que aproxima imaginário social a memória coletiva associada a sentidos, valores e signos, e a separamos de um imaginário visual, de um conhecer da imagem, quando pensamos na presença do monumento/da estrutura como um signo visual reproduzido em grande escala não necessariamente acompanhado de valor significativo e simbólico.

Morto pela inconsistência no diálogo entre as duas legislações, uma vez que o mesmo artigo, diz, logo depois no parágrafo dois que

§ 2o Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” (NR)

O potencial de pertencimento está enclausurado, preso por um pensamento obsoleto. Ações efêmeras, no entanto, se configuram como uma subversão dessas práticas, uma subversão bem-vinda, que reside e opera em uma brecha legal, possibilitando uma retomada mesmo que momentânea. A ressignificação como suporte artístico abre espaço para novas discussões a respeito do monumento como marco social e de identidade nacional.

Aqui não desconsideramos de forma alguma a potência e o poder da imagem. Jogar sobre as fachadas do New Museum, do Whitney Museum of American Art e do Bushwick Museum as obras expostas em *queermuseum*<sup>48</sup> é um ato político, um ato comunicacional, de afirmação e reapropriação, e por isso deveriam ser um ato cultural, como o ato de tombamento. Projetar sobre uma arquitetura consagrada, de um espaço hermético e distante como um museu de arte é se fazer presente. Quando esse espaço é monumento, é retomar e retornar ao lugar de “proprietário” de um patrimônio nacional.

Assim, o ato de projetar, adesivar, performar, essas que aqui venho chamado de manifestações efêmeras, se encontram em um local de potência, ao serem capazes de reavivar sem, em momento algum, ferir o tombamento, o art. 17 ou a necessidade da conservação e manutenção de estruturas amordaçadas. Essas ações ressignificam seus suportes, talvez não em um campo cognitivo, não efetivamente para aquele que as observa, mas em um campo simbólico, poético, semântico e até mesmo legal. Nos mostram as incoerências dos discursos, os adormecimentos e apagamentos e a necessidade de revisão e reinterpretação das diretrizes que regem o tombamento e o patrimônio. São capazes também de reavivar um valor aqui

<sup>48</sup> Exposição que ocorreu em 2017 no Santander Cultural em Porto Alegre e que, graças a pressão de movimentos fascistas foi censurada e fechada. Como ação de protesto a artista Cibele Vieira, integrante da exposição, projetou nos museus citados, todos em Nova York, imagens das obras consideradas ofensivas.

já citado, mas também adormecido: o valor artístico de um monumento, aquele inicial e que originalmente o configura.

Esse monumento tombado é morto para a sociedade pois não pode mais ser alterado, no entanto, essas pequenas ações são capazes de proporcionar uma retomada desses sentidos, como as ações dos situacionistas, como a retomada “perdida” do flâneur, como performances, instalações, enfim, como a arte o faz e desfaz. Assim questiona-se qual o valor real de significância dessas estruturas ditas tombadas se seus sentidos e motivos validadores são, aos poucos, encobertos por outros e até mesmo esquecidos, a memória, que outorga a existência de um monumento ao trabalharmos com definições, é uma qualidade do presente, e o tombamento está vinculado a essa memória. Porém, a memória tombada passa por processos de esquecimento, sendo o resquício material aquilo que existe em termos de presente, que é, muitas vezes, reconhecido por características arquitetônicas, de ancianidade ou excepcionalidade, mas não por seus valores de memória. Assim, o que esse trabalho visa questionar, deixando em aberto, são os critérios do tombamento, e como esses se aplicam as definições de monumento, propondo uma futura revisão do que ocupa essa qualidade. Se o monumento é, por excelência, uma cristalização de valores, memórias e ideais de uma reunião de povos, perguntamos quais os povos que estão contidos em monumentos de sentido oculto, de existências distantes. Chamar atenção para essas edificações é retomar a sua posse, e ao fazer isso com luz, grupos específicos da sociedade assumem o papel de, sem desprezar o processo arenoso do tombamento, entregar novos velhos monumentos àqueles que sempre foram seus donos.

*Ocorre um diálogo entre um passado histórico e presente tecnológico, em que os efeitos especiais com um alto coeficiente de simulação são usados para manipular a imagem, reescrevê-la e reprojeta-la. Somos herdeiros de experiências sensoriais ‘imersivas’ demonstrações ópticas, de lanternas mágicas à caleidoscópios, do diorama ao ‘cinema de atrações’, em um curto-circuito das práticas imagéticas. (Suzete Venturelli sobre a projeção em monumentos)*

## Referências Bibliográficas

AUGÉ, MARC. **Não lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. – 9 ed. – Campinas, SP, Papirus, 2012.

BARBOSA, A.G. Resignificando concreto: relações entre o monumento e a arte. 23º Congresso de Iniciação Científica da UnB e 14º do DF. **Trabalhos apresentados.** Brasília 2017. Resumo disponível em <http://conferencias.unb.br/index.php/iniciacaoocientifica/23cicunb14df/paper/view/7315>&gt; Acesso em 30/01/18

BARBOSA, A.G. Iter Luminosum: o caminho da videoarte em terras brasileiras. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, v.6, n. 12, p.192-204, 2017. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/26901> acesso em 25/04/2018

BARDI, P.M. **História do MASP.** São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.  
BERGER, John. Modos de ver; Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes.

BRASIL. Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial, Rio de Janeiro, RJ, 30 nov. 1937. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto\\_no\\_25\\_de\\_30\\_de\\_novembro\\_de\\_1937.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf)> acesso em 14/01/2018

\_\_\_\_\_. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art.65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF, 25 de maio de 2011. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2011/lei-12408-25-maio-2011-610666-publicacaooriginal-132598-pl.html>> acesso em 18/01/2018

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio;** Trad. Luciano Vieira Machado. 4º ed.- São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006. 288p.: il.

CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade; Trad. Eveline Bouteiller Kavakama. **Revista Projeto História**, São Paulo, v.18, p. 67-89, jan/jun 1999. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/768/showToc>>

CUNHA, Claudia dos Reis e. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. **Revista CPC**, São Paulo, v.1, n.2, p.6-16, maio/out. 2006. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15586/17160>> acesso em 06/11/2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha;** Trad. Paulo Neves – São Paulo: Editora 34, 2010 (2º Edição)

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real; Trad. Patrícia Carmello e era Casa Nova. **Pós:** Belo Horizonte, v 2, n.4, p 204 – 219. Nov, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem;** Trad. Paulo Neves - São Paulo: Editora 34, 2013.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org). **Textos de Lina Bo Bardi e Aldo van Eyck-** São Paulo: Edições Sesc São Paulo: IPHAN, 2015.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas; Trad. Salma Tannus Muchail – 10. ed. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016 – coleção Tópicos

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas:** os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. – São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (org). **Lina por escrito.** Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Cidade. In: \_\_\_\_\_ **Dicionário Online Aurélio.** 2017. <https://dicionariodoaurelio.com/cidade> acesso em 21/12/2017  
Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/monumento> acesso em 18/10/17

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado; **Gávea** n.1, PUC-Rio, 1984 (87-93)

LOCH, Claudia. **Do graffiti a ciberintervenção urbana interativa** – 2014. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia) – UnB, Instituto de Artes, Brasília, 2014. Orientação: Profa.Dra. Suzete Venturelli.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MIRANDA, Natacha Figueiredo; ALVES, Gilfranco. O graffiti e a arte digital como potencializadores do espaço público. **Revista PIXO**. v.1, n.1, p.76-93, out.2017. Disponível em < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/10741> > acesso em 30/04/2018.

MONTAINER, Josep Maria. **A modernidade superada**: ensaios sobre arquitetura contemporânea. Trad. Alicia Penna. – 2.ed. rev. e ampl.- São Paulo: Editora G.Gili, 2012.

MONTEIRO, Mayara Domingues. **Quando o Monumento às Bandeiras (sp) sangrou**: uma análise do conceito de monumento – 2015. Monografia (Graduação em Museologia) – UnB, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2015. Orientação: Profa.Dra. Ana Lúcia Abreu Gomes.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Houry. **Projeto História** V.10, p.7-28, São Paulo, jul-dez 1993. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763> > acesso em 29/03/2018

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem; Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Analt Falbel – 1.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014. 88p.

ROUANET, S.P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? **Revista USP**. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, n.15, p.49-72, set-nov 1992.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis – 3º ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014

ULTRAMARI, Clovis. Significados do urbanismo. **Revista Pós** V.16, n.25, p 166 – 184, São Paulo, jun 2009 disponível em <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43614>

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço\_tempo\_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1º reimpressão, 2011.

VENTURELLI, Suzete. Arte computacional e instalação com projeção interativa computacional - **Atas do 16 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia/Porto/Portugal**. In: 16th International Meeting of Art and Technology: #16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL, 2017, Porto. #16.ART: Artis intelligentia: IMAGINING THE REAL. Porto: i2ADS ? Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 2017. v. 1. p. 1073-1083.

VENTURELLI, Suzete. Intervenção do artista no contexto urbano com projeção mapeada computacional - **ANPAP 2016**. In: 26 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2016, Porto Alegre. 26 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2016. v. 1.

XAVIER, Tainá Mara Moreira. **Videoarte na Pinacoteca do Estado de São Paulo**. 2016. Monografia (Graduação em Museologia) – UnB, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2016. Brasília. Orientação: Prof.Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

## Imagens

**Logo Universidade de Brasília:** retirada de <http://www.marca.unb.br/>

**Textura de concreto:** retirada de <http://ktarinadesign.blogspot.com/2016/05/texturas-de-moveis.html>

**Ilustração do Masp:** Ney Megale, retirada de <https://www.colab55.com/@ney-megale/posters/masp>

**Projeção Masp:** OnProjeções e Estúdio Bijari, retirada de <http://www.bijari.com.br/planeta-humano>

**Projeção Arcos da Lapa:** OnProjeções, retirada de: <http://arquivo.onprojecoes.com.br/portfolio.php/projecao-mapeada-monumental-videomapping-obscura-digital-arcos-da-lapa>

**Projeção Museu Nacional:** VJ Artur Pessoa. O site do artista foi reformulado, impossibilitando a recuperação da informação.

**Masp preto e branco:** retirada de <https://www.hercampus.com/school/casper-libero/history-and-legacy-masp-sao-paulo-museum-art>

**Masp em construção:** retirada de <https://www.construindo.com/blog/masp-uma-visao-estrutural>

**Plantas e cortes Masp:** acervo biblioteca Masp, enviadas por e-mail.

**Lina Bo Bardi com "O Escolar":** retirada de <https://casaclaudia.abril.com.br/agenda-casa-claudia/masp-celebra-70-anos-com-intensa-programacao-para-outubro/>

**Projetos cavaletes de cristal:** retirados de <https://www.archdaily.com.br/778475/concreto-e-vidro-os-cavaletes-de-lina-e-um-novo-jeito-antigo-de-exibir-arte>

**Cavaletes em uso:** retirada de <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/40559-cavaletes-de-cristal-de-lina-bo-bardi#foto-514805>

**Monumento à Independência:** retirada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Monumento\\_%C3%A0\\_Independ%C3%Aancia\\_do\\_Brasil\\_%E2%80%94\\_Os\\_Revolution%C3%A1rios\\_Pernambucanos\\_de\\_1817\\_-\\_S%C3%A3o\\_Paulo%2C\\_Brasil.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Monumento_%C3%A0_Independ%C3%Aancia_do_Brasil_%E2%80%94_Os_Revolution%C3%A1rios_Pernambucanos_de_1817_-_S%C3%A3o_Paulo%2C_Brasil.jpg) tratada posteriormente.

**Monumento às Bandeiras:** retirada de: <https://multigraphias.blog/2011/06/12/10475/monumento-victor-brecheret/> tratada posteriormente

**Memorial da América Latina:** retirada de <http://memoria.ebc.com.br/agencia-brasil/galeria/2012-12-06/obras-de-niemeyer> tratada posteriormente

**Obelisco do Ibirapuera:** retirado de <http://mapio.net/pic/p-4124698/> tratada

posteriormente

**Naked City, Guy Debord:** retirada de <https://classconnection.s3.amazonaws.com/494/flashcards/4512494/png/thenakedcity-145633C7BFD09FE2E6F.png>

**Suaveciclo:** retiradas de <http://vjsuave.com/?lang=pt-br>

**Projeção no Masp em comemoração do aniversário de São Paulo** retirada de [https://www.youtube.com/watch?v=lyta5\\_VigIY&gl=SN&hl=fr](https://www.youtube.com/watch?v=lyta5_VigIY&gl=SN&hl=fr)

**Modulos Paulista Invaders:** MidiaLab, retirada de: <https://paulistainvaders.wordpress.com/>

**Foto da ação Paulista Invaders:** retirada de <https://igorfelga.wordpress.com/2013/04/06/exposicao-play-uma-experiencia-bem-bacana/>

**Tramazul, Regina Silveira:** retirada de <https://cineramabcfestival.wordpress.com/uma-tramazul/>

**Sobreviventes, Eduardo Srur:** retiradas de <https://perolasaospoucos.files.wordpress.com/2008/10/srur-1.jpg> e <https://perolasaospoucos.files.wordpress.com/2008/10/srur-2.jpg>

## Especificações Técnicas

Fontes: Futura book  
**Futura BdCn BT**  
**Futura Heavy**  
**Futura XBik BT**

Diagramação de acordo com manual de uso logo MASP disponível em: <https://www.behance.net/gallery/13581069/Manual-de-Identidade-Visual-MASP>

Cores: Vermelho R: 238  
G: 49  
B: 47

Espaçamento: texto 18pt  
citações 11pt  
notas 10pt

Acessoria em diagramação:  
José Lucas de Deus Alvarenga  
[jdeusalvarenga@gmail.com](mailto:jdeusalvarenga@gmail.com)

