

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
(CEFET-MG)

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
Mestrado em Estudos de Linguagens

Valéria Nogueira Diniz

RIO BRANCO (1982):

A intermedialidade de uma Praça em Belo Horizonte

Belo Horizonte
2017

Valéria Nogueira Diniz

RIO BRANCO (1982):

A intermedialidade de uma Praça em Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte
2017

Diniz, Valéria Nogueira.

D585r Rio Branco (1982): a intermedialidade de uma praça em Belo Horizonte / Valéria Nogueira Diniz. – 2017.

104 f.: il.; tabs. –

Orientador: Wagner José Moreira

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.

Bibliografia.

1. Praça Rio Branco (Belo Horizonte, MG). 2. Vieira, Mary. 3. . Intermedialidade. 4. Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio (1982). I. Moreira, Wagner José. II. Título.

CDD: 401.41

TERMO DE APROVAÇÃO

VALÉRIA NOGUEIRA DINIZ

RIO BRANCO (1982):
A intermedialidade de uma Praça em Belo Horizonte

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Wagner José Moreira
CEFET - MG

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza-Ricardo
UEMG

Prof. Dra. Andréa Soares Santos
CEFET - MG

Belo Horizonte, 2017

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, às instituições e seus servidores, PBH e CEFET-MG, aos professores doutores que ministraram as disciplinas cursadas e aos professores doutores que ministraram os minicursos, aos professores doutores que integram a banca, aos amigos da SMAPU/PBH e aos amigos POSLING/CEFET, à minha família.

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. Italo Calvino (1990, p.14)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo o estudo de uma obra de arte, a partir de uma imagem técnica que a retrata. Primeiro, optou-se por aproximar do objeto de estudo por meio de oposições àquilo que ele é, o que caracteriza uma operação crítica de desarme. A segunda tomada de consciência foi entender a sociedade na qual a obra de arte foi produzida. Em seguida, estudamos o referencial teórico da pesquisa: a intermedialidade. Por fim, empreendemos a análise crítica do texto, forma usualmente utilizada pelos semioticistas, para designar seus objetos de estudo. Assim, a obra de arte analisada, *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio*, concebida pela artista Mary Vieira, inaugurada no ano de 1982, cujo suporte foi a Praça Rio Branco, localizada no Centro de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, Brasil, mostra-se como objeto dessa pesquisa.

Palavras-chave: Belo Horizonte. Praça Rio Branco. Mary Vieira. Intermedialidade. Imagem Técnica. *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio* (1982).

ABSTRACT

This dissertation aims at or study of a work of art, from a technical image that portrays it. First, it was decided to approach the object of study by means of oppositions to what it is, which characterizes a critical disarmament operation. The second realization was to understand the society in which the work of art was produced. Next, we study the theoretical reference of research: intermediality. Finally, we undertake the critical analysis of the text, a form usually used by the semioticians, to designate their objects of study. Thus, the work of art analyzed, *Monovolume: Liberty in Balance*, conceived by the artist Mary Vieira, inaugurated in the year 1982, whose support was Rio Branco Square, located in the Center of Belo Horizonte, capital of the State of Minas Gerais, Brazil, is shown as the object of this research.

Keywords: Belo Horizonte. Praça Rio Branco. Mary Vieira. Intermediality. Technical Image. *Monovolume: Liberty in Balance* (1982).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A imagem técnica da obra Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio.....	11
Figura 2 – Planta Geral da Cidade de Minas.....	37
Figura 3 – O programa civilizatório.....	41
Figura 4 – A Escada da Abstração.....	48
Figura 5 – A imagem técnica da Praça Rio Branco como texto multimídia.....	66
Figura 6 – Diagrama que ilustra a teoria do campo expandido.....	82
Figura 7 – A imagem técnica do poema Despedida, Maiakósviski, 1925.....	93
Tabela 1 – Classificação dos estilos consagrados pelos vetores histórico-expressivos presentes nos bens tombados de Belo Horizonte.....	35
Tabela 2 – Evolução Estilística de Belo Horizonte.....	36
Tabela 3 – A modalidade Semiótica.....	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCBH –	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
ANPUH –	Associação Nacional de História
CDPCM-BH–	Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte
CEFET-MG–	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
EUA –	Estados Unidos da América
FALE –	Faculdade de Letras
JCMN –	João Cabral de Melo Neto
IPHAN –	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LTC –	Livros Técnicos e Científicos
MAM-RJ –	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP –	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MLE –	<i>Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio</i> (1982) – obra da artista plástica Mary Vieira, inaugurada em maio de 1982, cujo suporte foi a Praça Rio Branco, localizada, no Centro de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, Brasil.
PBH –	Prefeitura Municipal de Belo Horizonte
POSLING–	Pós-graduação em Estudos de Linguagens
SMAPU –	Secretaria Municipal Adjunta de Planejamento Urbano
UFMG –	Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO–	Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura
UNISINOS –	Universidade do Vale do Rio dos Sinos
USP –	Universidade de São Paulo
L.A. –	Los Angeles

SUMÁRIO

À MONTANTE	12
AO MUNDO RIO	15
1. O XAMÃ E A OBRA.....	17
2. A CONSCIÊNCIA MÁGICA	18
3. A FLORESTA E A LINHA	30
AO MUNDO BRANCO.....	40
4. O PROGRAMA CIVILIZATÓRIO.....	41
4.1. <i>A pré-história: as imagens tradicionais como linguagem</i>	42
4.2. <i>A história: o alfabeto como código</i>	44
4.3. <i>A pós-história: a imagem técnica onipresente</i>	46
4.4. <i>O grau zero do espaço: a escalada da abstração</i>	48
5. A ARTE E A VIDA	53
PONTE.....	57
6. INTERMIDIALIDADE.....	57
6.1. <i>Concepção de mídia</i>	60
6.2. <i>Categorias dos fenômenos intermediáticos</i>	63
6.3. <i>Subcategorias, modalidades, modos e aspectos qualitativos</i>	67
6.4. <i>Delimitação das fronteiras entre as mídias individuais</i>	70
À RIO BRANCO	73
7. A PELE	74
8. O DESERTO	79
9. O ESPELHO.....	81
10. A ESCRITURA.....	85
À JUSANTE	92
REFERÊNCIAS	95

À MONTANTE

Esta dissertação é feita de muitos relatos. Relatos que vão se conformando, como meandros de um rio. Nossa travessia é contra a correnteza, é subir o rio para chegar à nascente, onde está à origem, à gênese de *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio* (MLE). No caminho, discutimos sobre a cidade, mas também sobre a floresta, falamos com os xamãs, os antropólogos, os filósofos, os semioticistas, os arquitetos e os poetas. O principal, entretanto, é a partir da análise crítica, compreender a obra de arte, por meio de sua imagem técnica. Refletimos também sobre como ocupamos nossa cidade: MLE por meio da fusão de mídias, ou seja, por meio da intermedialidade constitutiva da sua expressão, tanto pode nos transportar para a época da fundação da cidade de Belo Horizonte, quanto é escritura, obra de arte intransitiva.

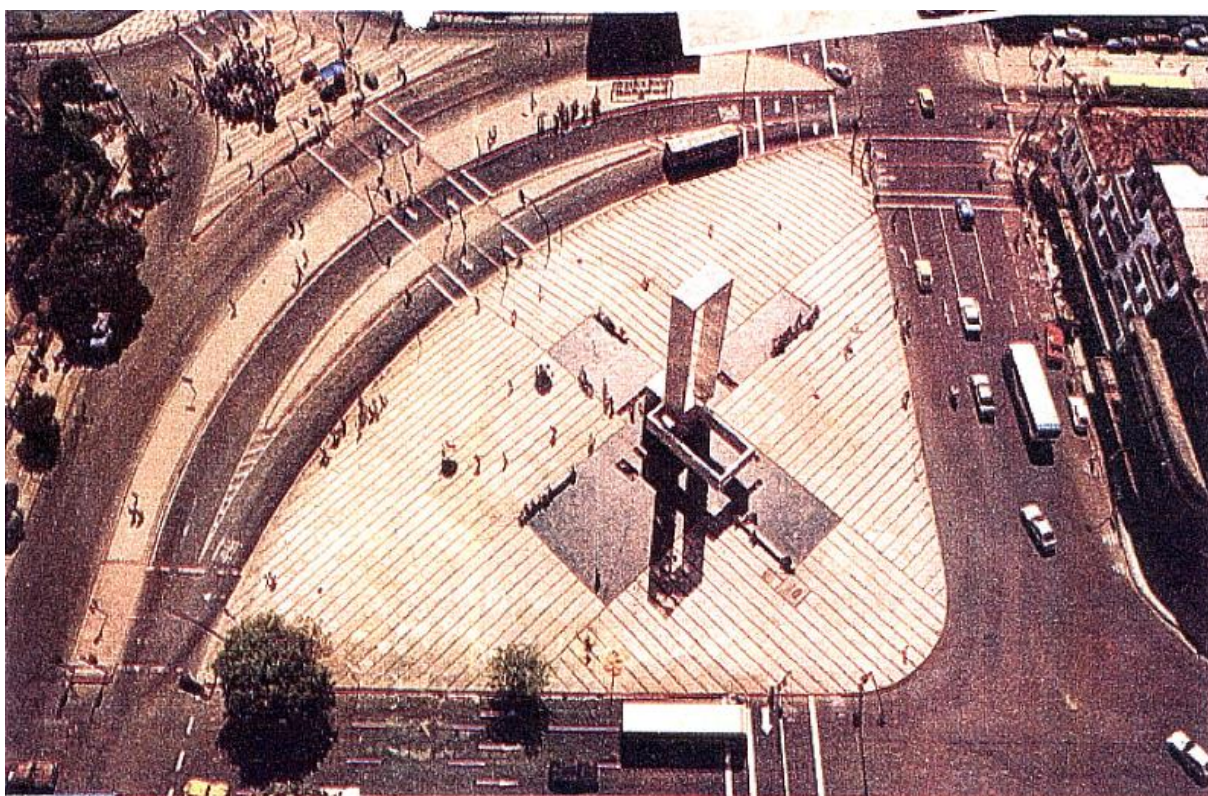


Figura 1: A imagem técnica da obra *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio*, [1982] – Fonte: O TEMPO, 2015.

O objeto de estudo escolhido para pesquisa é MLE. A Figura 1 apresenta a imagem técnica¹ da obra de arte. Assim, o objeto de estudo é a praça inaugurada em 1982. A totalidade da obra não existe mais no Centro de Belo Horizonte. O que se encontra no

¹ O conceito de imagem técnica será apresentado no item *Ao Mundo Branco*, p. 46.

momento hodierno é a Praça Rio Branco, permanecendo de MLE apenas o volume que compõem a escultura. Acredita-se que no momento de inauguração de MLE, toda a Praça era a obra de arte (SANTOS, 2015, p.171). Após a inauguração da obra, a população rejeitou a proposta estética da artista Mary Vieira², questionando a ausência de árvores na Praça. Ao longo dos anos, a praça se modificou e no presente, apenas a escultura é obra de arte. A discussão empreendida nesta pesquisa vai centrar na praça inaugurada em 1982 e o registro fotográfico deste primeiro momento da obra de arte.

A estrutura da dissertação é composta por dez tópicos. Abre a dissertação o movimento em direção a nascente, *À Montante* e *À Jusante* fecha o estudo, em direção oposta, ou seja, em direção à foz do rio, que desagua no mar. Os dois primeiros percursos são como margens de um rio e locais que visitamos. *Ao Mundo Rio*, somos conduzidos por um xamã yanomami que nos apresenta a floresta. Partimos então em direção *Ao mundo Branco*, onde um filósofo theco-brasileiro nos conta um pouco sobre a sociedade hodierna. À frente, durante nosso percurso, avistamos uma *Ponte*, um dos referenciais teóricos escolhido: a intermedialidade. Por fim, chegamos *À Rio Branco*, local onde a análise crítica será empreendida, com foco nas modalidades apresentadas no item anterior.

Para cada percurso que nos dirigimos respondemos a uma pergunta. Assim, quando começamos a viagem para a visão de mundo do povo yanomami, o objetivo é responder por meio de uma negativa. O que MLE não é? O relato do xama nos mostra a floresta a partir da visão de quem convive com ela diariamente. Assim como nós, homens civilizados, convivemos no nosso cotidiano com as cidades³.

² Mary Vieira (São Paulo / SP 1927 – Basiléia / Suíça 2001). Segundo Santos (2015, p. 35), “Aracy Amaral coloca Mary Vieira, ao lado de Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa, na linha de frente do construtivismo no país. A escolha é acertada pois, ao retirá-la dos conjuntos que habitualmente conformam as vertentes concreta ou neoconcreta, dá margem para que leituras menos engessadas sejam feitas sobre sua obra e faz jus à realidade: Mary Vieira não participou, efetivamente, desses grupos no Brasil, talvez por ter deixado o país já em 1951. O fato não impede a referência de suas obras nos estudos sobre o assunto. Afinal, não foi apenas pioneira em suas pesquisas como também manteve um diálogo constante com a cena artística brasileira, o que pode ser visto desde a sua participação e premiação na II Bienal de São Paulo, em 1953; o envolvimento com as exposições *Brasilien Baut* [Brasil constrói] e *Brasilien Baut Brasília* [Brasil constrói Brasília], na década de 1950; a participação na *Biennale di Venezia* [Bienal de Veneza] de 1970, representando o Brasil; até a instalação de suas obras em espaços públicos no país, nas décadas de 1970 e 1980; e, finalmente, seu envolvimento nas comemorações do 5º centenário do Brasil, na década de 1990”.

³ “Nosso planeta está se tornando um planeta de cidades. Em 2010, mais da metade da população mundial viveu em cidades e esta proporção deverá aumentar para 70% ou mais até 2050. A população urbana mundial deverá aumentar de 3,5 bilhões em 2010 para 6,2 bilhões em 2050 e quase todo esse crescimento deverá ocorrer em países menos desenvolvidos” (tradução nossa) (ANGEL et al, 2012, p.1). *Our planet is becoming a planet of cities. By 2010 more than half of the world's total population lived in cities, and this share is expected to increase to 70 percent or more by 2050. The world's urban population is expected to increase from 3.5 billion in 2010 to 6.2 billion in 2050, and almost all of this growth is expected to take place in less developed countries.*

Olhamos para a floresta, para em seguida, olharmos para a sociedade que atualmente vive nas cidades. Como funciona a sociedade que produziu MLE? Vamos percorrer o pensamento flusseriano como um registro de alguém imerso no seu próprio tempo, mas descolado dele, ou seja, uma visão crítica da contemporaneidade. Cruzando essas visões, apresentamos o referencial intermediário que nos possibilita o entendimento do objeto de estudo. O que é MLE a partir dos estudos de intermedialidade?

Depois de entendermos a obra por meio da visão proposta, partimos para a análise do objeto de estudo, detalhando a perspectiva adotada. Como analisar MLE por meio de suas modalidades? Ao longo da dissertação essas perguntas são respondidas e ao navegarmos por todas elas chegamos à terra de MLE, onde convivemos com a obra por meio de análises advindas da teoria apresentada.

Nosso estudo finaliza com a reflexão que o que se pretende então ao tecer uma análise de um objeto que é escritura, resume-se a disseminar sentidos. Como por exemplo a construção da dissertação, o Mundo Rio, como disseminando sentidos a partir do simbólico em direção ao natural e o Mundo Branco, como a outra margem do rio, uma reflexão em direção ao cultural. Transpondo os dois mundos, escolhemos um referencial teórico: a intermedialidade.

A Intermedialidade é uma área de estudos que se propõem a analisar fenômenos com a participação de no mínimo duas mídias, ou seja, os objetos, ou textos analisados, como os semioticistas costumam designar seus objetos de pesquisa, constituem uma relação entre mídias. Nossa abordagem alinha-se com esses estudos, uma vez que a pesquisa está ancorada na linha de literatura, desenvolvida por meio da Pós-graduação em Estudos de Linguagens – POSLING do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG e por enfatizarmos o estudo de um fenômeno intermediário por meio da análise crítica de um texto individual específico. O texto individual analisado é a obra de arte elaborada pela artista plástica Mary Vieira por meio de uma intervenção urbana executada na Praça Rio Branco em 1982.

Assim, suprimimos da estrutura da nossa dissertação os termos introdução e conclusão: optamos por nomear direções que continuam apontando para outros sentidos. A montante aponta para a nascente do rio, ou seja, para a origem da obra de arte. Enquanto que a jusante nos direciona para a foz do rio que deságua no mar, águas salgadas que se encontram com as águas doces que descem do rio. E assim, convidamos, então, para essa navegação por Rio Branco (1982) uma viagem em direção ao estudo de uma obra de arte.

AO MUNDO RIO

[...] Antes mesmo da chegada dos brancos, a mitologia ameríndia dispunha de esquemas ideológicos nos quais o lugar dos invasores parecia estar reservado: dois pedaços de humanidade, oriundos da mesma criação, se juntavam, para o bem e para o mal. Essa solidariedade de origem se transforma, de modo comovente, em solidariedade de destino, na boca das vítimas mais recentes da conquista, cujo extermínio prossegue, neste exato momento, diante de nós. O xamã yanomami – cujo testemunho pode ser lido adiante – não dissocia a sina de seu povo da do restante da humanidade. Não são apenas os índios, mas também os brancos, que estão ameaçados pela cobiça de ouro e pelas epidemias introduzidas por estes últimos. Todos serão arrastados pela mesma catástrofe, a não ser que se compreenda que o respeito pelo outro é a condição de sobrevivência de cada um. Lutando desesperadamente para preservar suas crenças e ritos, o xamã yanomami pensa trabalhar para o bem de todos, inclusive seus mais cruéis inimigos. Formulada nos termos de uma metafísica que não a nossa, essa concepção da solidariedade e da diversidade humanas, e de sua implicação mútua, impressiona pela grandeza. É emblemático que caiba a um dos últimos porta-vozes de uma sociedade em vias de extinção, como tantas outras, por nossa causa, enunciar os princípios de uma sabedoria da qual também depende – e somos ainda muito poucos a compreendê-lo – nossa própria sobrevivência (LÉVI-STRAUSS apud KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Esse capítulo se dedica ao relato do xamã yanomami David Kopenawa contra a destruição da floresta Amazônica. O testemunho do xamã-narrador foi escrito a partir de suas palavras contadas ao antropólogo francês Bruce Albert, o etnólogo-escritor, com quem nutre uma longa amizade. Optamos por esse relato por concordarmos que ele “é uma poderosa ferramenta crítica para questionar a noção de progresso e desenvolvimento defendida por aqueles que os Yanomami – com intuição profética e precisão sociológica – chamam de “povo da mercadoria””, conforme exposto na contracapa do livro *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*.

Essa visão é apresentada também para delinear, a partir do significante “rio”, um modo de ver o espaço-tempo da floresta, diverso ao da cidade, em direção à natureza e seus aspectos simbólicos. Essa exposição se tornou possível, ao analisarmos a reivindicação da população, que na época da inauguração de MLE, objeto de estudo desta dissertação, protestou por uma praça mais humana. Assim, a reforma da Praça Rio Branco datada de 1993, que gerou a descaracterização da obra de arte - MLE, contemplou a inserção de árvores como forma de atender aos anseios da população, criando um espaço mais orgânico, aprazível e principalmente vivo.

Juntem-se a essas questões recentes, dois aspectos históricos da fundação de Belo Horizonte: a devastação da mata virginal do Arraial Curral Del Rey e a criação do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, considerado o mito fundador da cidade (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p. 138).

Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade.

Se também dizemos mito *fundador* é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela.

Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias (sic), de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p. 138).

Entendemos que a obra de arte MLE está conectada aos aspectos históricos da cidade de Belo Horizonte em função da temática ambiental que perpassa tanto a criação da cidade quanto a polêmica inauguração da obra de arte.

A percepção da realidade que o mito fundador de Belo Horizonte nos ajuda a esquecer e nos impede de lidar com ela, é a forma destrutiva que construímos nossa cidade. O “povo da mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p?) polui os rios e em seguida os tampa. Impermeabiliza todo o terreno e então a água da chuva não consegue irrigar o solo. Corta as árvores e o acúmulo dos seus veículos automotivos gera um barulho infernal, polui o ar e contamina o solo. Então, a temperatura da cidade aumenta⁴ nas partes mais impermeabilizadas, sem árvores e sem vento. Na época das chuvas, ocorrem inundações nas regiões próximas aos cursos d’ água, mas a noção de progresso e desenvolvimento nunca é abalada, uma vez que a técnica sempre está presente e nos encanta com todas as possibilidades que ela descortina. Como construir arranha-céus cada vez mais altos que irão barrar a circulação dos ventos.

⁴ “A mudança de classificação [do clima de Belo Horizonte], a partir de análises recentes, pode ser atribuída aos efeitos de degradação do meio ambiente e da configuração de ilhas de calor em todo o tecido urbano” (ASSIS, 2010, p. 36).

1. O xamã e a obra

Como eu disse, o pensamento dos xamãs se estende por toda parte, debaixo da terra e das águas, para além do céu e nas regiões mais distantes da floresta e além dela. Eles conhecem as inumeráveis palavras desses lugares e as de todos os seres do primeiro tempo. É por isso que amam a floresta e querem tanto defendê-la. A mente dos grandes homens dos brancos, ao contrário, contém apenas o traçado das palavras emaranhadas para as quais olham sem parar em suas peles de papel. Com isso, seus pensamentos não podem ir muito longe. Ficam pregados a seus pés e é impossível para eles conhecer a floresta como nós (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468).

A obra de Mary Vieira (MLE) nos diz do que somos capazes por meio da técnica. Ela é como o discurso do xamã, um certo tipo de profecia, está na pele da cidade, em sua superfície. Se cada um que constroi a cidade, toma para si o princípio que a obra expõe, a pele da cidade se transforma: torna-se uma selva de concreto onde a vida não floresce. Impermeabilizar o solo gera impacto na cidade, como por exemplo o aumento da temperatura. Se toda a cidade é impermeabilizada com concreto, não haveria solo para plantar as árvores.

PRECISO ME ENCONTRAR⁵

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

A música Preciso me Encontrar fala de alguém que se encontra desiludido com a vida e busca no contato com a natureza o encontro consigo mesmo, o estar só, imerso no ritmo do nascer e viver presentes na vida selvagem. A música nos transporta para um lugar onde seria possível um encontro consigo mesmo e este lugar é o contato com a natureza e seu tempo cíclico.

⁵ CANDEIA, 1976. Inserimos a letra dessa música, que tem Marisa Monte como uma das intérpretes, em homenagem a Kopenawa que com seu testemunho ensina ao “povo da mercadoria” uma preciosa reflexão: *Preciso me Encontrar*.

Com relação à assim chamada natureza cíclica do tempo, todas as religiões que podem ser caracterizadas em termos de *mythos* compartilham a visão de que o tempo é recorrente e a-histórico. Até mesmo dentro da própria filosofia, onde a libertação dos modos míticos de viver e de pensar supostamente representa um feito notável [...], há muitas instâncias em que o tempo é considerado como cíclico. Tal noção do tempo torna-se bastante adequada quando olhamos para o universo ou para todas as coisas no universo do ponto de vista da natureza. No mundo da natureza, as quatro estações se sucedem uma à outra periodicamente, e os blocos de tempo a que chamamos meses e anos continuam recorrentes. O “tempo” da natureza, inclusive o tempo astronômico, retorna sem falha para seu ponto de partida, tempo após tempo, segundo o mesmo circuito (NISHITANI apud SANTOS, 1992, p. 197).

MLE nos remete aos fins dos tempos, neste sentido é um chamado profético como o xamã nos relata no próximo item. O fim é uma quebra na natureza cíclica do tempo. Esse fim se configura como a impossibilidade da vida, um terreno completamente impermeabilizado aponta para um estado crítico e nossas metrópoles poderiam caminhar para esse cenário caso a população e suas instituições optarem por valorizar o construir em detrimento ao preservar as áreas verdes.

Se pensarmos na maneira como o xamã conhece a floresta, podemos associar esse conhecimento ao olharmos para MLE e então uma camada se revela no instantâneo: como você constrói a sua cidade? Aí, neste bairro onde você está? No terreno onde você habita, qual a porcentagem do solo que permite a infiltração das águas das chuvas? Quantas árvores estão ao seu redor? Elas dão frutos? Quando florescem? Qual o cheiro de suas flores? E os rios, estão cobertos ou você sabe por onde eles correm? E os bichos, você sabe do seus cantos, você conhece suas trilhas, você acompanhou seus filhotes crescerem?

Diante da imagem técnica⁶ da obra, surgem essas perguntas que apontam para aquilo que MLE não é. Essa forma de se aproximar do objeto por meio de oposições àquilo que se é, é uma operação crítica de desarme.

2. A consciência mágica

(...) Assim o céu vai acabar rachando. Os pajés yanomami que morreram já são muitos, e vão querer se vingar... Quando os pajés morrem, os seus *bekurabê*, seus espíritos auxiliares, ficam muito zangados. Eles vêem que os brancos fazem morrer os pajés, seus “pais”. Os *bekurabê* vão querer se vingar, vão querer cortar o céu em pedaços para que ele desabe em cima da terra: também vão fazer cair o sol, e quando o sol cair, tudo vai escurecer. Quando as estrelas e a lua também caírem, o céu vai ficar escuro. Nós queremos contar tudo isso para os brancos, mas eles não escutam. Eles são outra gente, e não entendem. Eu acho que eles não querem prestar atenção.

⁶ O conceito de imagem técnica será apresentado no item *Ao Mundo Branco*.

Eles pensam: “Esta gente está simplesmente mentindo”. É assim que eles pensam. Mas nós não mentimos. Eles não sabem destas coisas. É por isso que eles pensam, assim... (KOPENAWA apud SANTOS, 1992, p. 192)

O relato do xamã nos transporta para uma outra visão de mundo e concordamos com Santos (1992, p. 192) que

Não faltou quem visse no testemunho de Davi as palavras de um profeta anunciando uma espécie de Apocalipse indígena, à maneira daquele anunciado pelos índios hopis da América do Norte, assim como foi grande a tentação de nele ver uma versão mítica da descoberta científica do buraco na camada de ozônio. Entretanto, não é para o conteúdo, terrível, e riquíssimo, desse pronunciamento, que eu gostaria de chamar a atenção de vocês, mas para o espanto, o assombro mesmo, que perpassa pelas palavras do pajé, conferindo a elas uma dimensão propriamente trágica.

Como pajé, Davi recebe uma revelação capital para o destino de seu povo e dos homens civilizados. Mas, quando vai transmiti-la a estes, descobre que eles não estão dispostos a ouvi-la, e que não estão disponíveis porque não tem ouvidos para ouvi-la. Incapacidade que, em seu entender, se deve precisamente ao fato de os pajés não existirem no mundo civilizado.

Cria-se, portanto, uma situação paradoxal: de nada adianta o pajé revelar a sua revelação porque esta se revela incompreensível e inaudível para aquele que mais precisa ouvi-la – o homem predador. Entre o pajé e seus interlocutores abre-se então um abismo – como se eles vivessem em planos de realidade diferentes e, principalmente, em tempos diferentes que não pudessem se encontrar, se cruzar, sintonizar. Entre o pajé e seus interlocutores abre-se o abismo que separa o tempo do mito do tempo da história.

Esta incompreensão fundamental, esta impossibilidade absoluta de comunicação que se declara espantosamente na fala de Davi Yanomami me faz lembrar uma outra situação igualmente trágica, na qual também está em jogo o destino da humanidade. Aqui também o homem civilizado não sabe que caminha para a destruição e, quando encontra alguém que sabe, e que pode adverti-lo, fazê-lo despertar, permanece impermeável a essa sabedoria e a essa advertência, permanece inatingível.

A mensagem contida na obra da artista plástica Mary Vieira (MLE) é dirigida para esse homem predador, que não está disposto a ouvi-la, porque não tem ouvidos para isso. No caso em análise, o homem civilizado parece não ter ouvidos para ver a arte. A questão paradoxal é que o sentido da obra (MLE) permaneceu incompreensível e inaudível para os cidadãos, os usuários da praça que a artista idealizou, conforme relato da pesquisadora Malou von Mural: t

A escultura era belíssima à época da inauguração. “É uma obra importantíssima, a maior de Mary Vieira. Tem 22 metros e é absolutamente espetacular. Havia uma iluminação por baixo, detalhes que foram destruídos ou roubados com o tempo”, sublinha. “Além de ser uma obra de resistência da arte concreta, ela representava o momento de abertura política que o Brasil vivia, daí o nome, ‘Liberdade em Equilíbrio’. Portanto, ela planejou uma praça seca, vazia, não uma praça-jardim, com coreto e árvores. A ideia era possibilitar reuniões, manifestações e comícios”, pontua a pesquisadora. “Mas as pessoas têm dificuldades em entender que o vazio também tem sua beleza. E aí começaram as deturpações”. (MURALT apud BUZATTI, 2015)

A Praça idealizada pela artista Mary Vieira (MLE) pode ser lida como se fosse uma escultura modernista⁷: um ruído na paisagem que a circunda. Não existe diálogo com as edificações do entorno, a praça é ruptura, desmoronamento do equilíbrio, o espaço construído, os edifícios passam a ser considerados atrasados em relação à modernidade desse objeto. Objeto, texto que demanda novas formas de leitura: “um estado de diferença livre, de distribuição nômade – tudo aquilo que recusava, por sua existência, a noção de modelo prévio” (SCHÖPKE, 2012, p. 23.).

Nessa leitura, Mary Vieira é uma artista nômade: recusa o modelo prévio estabelecido tanto para as praças quanto para as esculturas como adereço dessas. Assim,

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E, atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intentio, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). (BENJAMIN, 2006, p. 504)

A cognoscibilidade da sua obra pode ser lida no momento hodierno, quando as multidões invadem o espaço citadino, ruas, avenidas, praças e viadutos, nas passeatas como protestos, mas também nos carnavais⁸, como folia e nos jogos virtuais⁹ como passatempo. Essa escolha da artista por uma praça estéril demonstra sua dissociação em relação ao tempo daquele século XX, quando em 1982, a obra-praça foi inaugurada. Essa discronia aponta para uma não-coincidência, porém como nos explica Agamben (2009, p. 59), “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”. Mary Vieira aderiu plenamente a sua época, mas dela tomou distâncias e por isso sua arte também pode ser considerada contemporânea. Segundo Agamben (2009, p.59),

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.

⁷ Furegatti (2007, p.16) explica que “ao mesmo tempo em que a instalação da escultura modernista na paisagem urbana indica a atualidade daquele grupo social que a promove, também distancia dela, parte da massa inculta que se aglomera nesse seu novo continente. Essa circunstância indica um certo descompasso, a fragmentação dos públicos e o princípio de uma baixa audiência, mais tarde, reclamada, pelos artistas da arte contemporânea”. Ver nota 11 e 12, p. 22.

⁸ Sobre os blocos de carnaval de Belo Horizonte, ver DIAS, 2005.

⁹ Exemplo de jogo virtual que influenciou o uso dos espaços públicos é o Pokémon GO, um jogo eletrônico *free-to-play* de realidade aumentada voltado para smartphones.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

A praça estéril é também uma desconstrução do mito fundador da cidade de Belo Horizonte. Dessa forma,

O local em que é hoje o Parque Municipal foi onde Aarão Reis se instalou e de onde sonhou a cidade. Belo Horizonte emana, portanto, em todos os sentidos, desse território, centro do desenho superposto ao do sonho, ponto de origem de um sistema não só bi, mas tridimensional, cartesiana e positivamente escolhido, existencialmente experimentado. Aí devemos poder ver a cidade em seu estado embrionário: estarão aí contidos, certamente, seus elementos constitutivos mais significativos. (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p. 138)

Em 22 de maio de 1895, o engenheiro civil Aarão Reis deixa o cargo de Engenheiro-Chefe. Suas palavras apresentadas na ocasião ao Exm. Sr. Dr. Crispim Jacques Bias Fortes – Presidente do Estado de Minas Gerais colocam o Parque como referência central da nova cidade e apontam o paisagista francês, da “admirável escola dos grandes paisagistas” (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p.141) e o arquiteto-chefe como os responsáveis pelo processo de criação:

(...) O arquiteto-paisagista Paul Villon – além de um esboço de projeto para o Parque, que foi definitivamente organizado, na 3ª seção da 3ª divisão, pelo Dr. José de Magalhães – preparou dois viveiros: - um, para floricultura, com a área de 13 135 m², e outro com 139 500 m², para o plantio de árvores indígenas e exóticas, destinadas ao mesmo Parque e à arborização das praças, ruas e avenidas (...). No Parque estão traçadas, grande número de ruas, com bastante gosto e arte (...). (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p. 140)

A Praça Rio Branco (MLE) concebida pela artista Mary Vieira fez constar no espaço citadino o “outro” do mito fundador: o não-natural. Neste sentido, o natural é representado pelo Parque:

Em volta das curvas – intrigantes – que as águas farão, deixando permanecer as árvores nativas, deverá se desenvolver o Parque, adaptando-se o desenho paisagístico às sugestões do próprio terreno. Por todo esse seu lugar de moradia, Aarão Reis permitirá, curiosamente, o natural. Não exigirá nele o caráter rigoroso a ser impresso ao restante do projeto. Se o modo pelo qual a cidade é articulada tem uma origem francesa, é geométrico, progressista, seu jardim nascedouro tem um modo de articulação de origem inglesa, orgânico e culturalista¹⁰. (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989, p. 139)

¹⁰ Magalhães e Andrade sugerem ver, a propósito, CHOAY, Françoise, 1979, Cap. II, p. 117-136.

Dessa forma, a obra de arte (MLE) é um outro do Parque, mito fundador da cidade, ela “não é apenas um outro ser, no sentido de alguma coisa fora de seu alcance, mas um outro intimamente relacionado com ele, a imagem daquilo que ele não é e, portanto, uma lembrança essencial daquilo que ele é” (EAGLETON, 2006, p.199).

MLE é a expressão do não-natural e portanto imagem daquilo que a cidade de Belo Horizonte gostaria de não ser. E por ser o oposto da cidade, MLE está intimamente ligada a ela, pois ao mostrar o que ela não é, reafirma a essência daquilo que a cidade é. Por isso citamos o Parque Municipal como elemento primordial na criação da cidade e sua denominação como mito fundador, a exaltação do natural.

A nova Capital nasce “da água nascente rodeada de árvores nativas – fonte mítica da cidade”, a exuberância do parque contrasta com a praça estéril, vazia e seca. Conforme Magalhães e Andrade (1989, p. 141),

(...) o Parque retoma a natureza do lugar e é a partir dela, da água nascente rodeada de árvores nativas – fonte mítica da cidade – que se vai ordenar o espaço, organizando-se nele o Estado e, em seguida, a sociedade, como a superação do natural pelo racional.

Enquanto, a nova Capital foi criada na perspectiva citada no texto acima, a desconstrução promovida pela obra de arte (MLE) reafirma seu caráter de texto intransitivo. Texto legível a poucos e, portanto, muito pouco aceito, se partimos do princípio que se é difícil aceitar aquilo que não compreendemos. É interessante refletirmos também sobre as intenções da artista, que buscava uma praça cívica para a manifestação popular.

Mais uma vez, o paradoxo da obra (MLE) também pode ser visto por meio da intransitividade para com a população, os cidadãos. O texto exigiu um leitor muito especializado e assim afastou as possibilidades de fruição da praça como obra de arte. Diferente do momento pré-moderno¹¹, citado abaixo, no ano de 1982, a população contestou e não aceitou a proposta estética promovida pela artista.

(...) a limitação dos espaços sempre ocupados pelo objeto artístico em lugares sagrados, em espaços protegidos e controlados é tão pertinente à cidade tradicional quanto o dado das formas artísticas extramuros contemporâneas se verifica ligado ao meio urbano da atualidade. Assim, podemos compreender que, a cidade, em seus distintos formatos, é o agente do sistema artístico, até então, pouco percebido nas

¹¹ Furegatti utiliza o termo no sentido que antecede o moderno. Considerando a história da escultura, é no final do século XIX que a lógica do monumento começa a ruir, segundo Krauss (1984, p. 131). A autora explica que a escultura modernista compreende trabalhos executados no recorte temporal datado do início do século XX até por volta de 1950 (Krauss, 1984, p. 132).

movimentações tomadas pela arte ao longo do tempo. É preciso que seja implodida, desmesurada, fragmentada em suas vertentes estéticas para que seja requalificada como importante elemento desse sistema. (FUREGATTI, 2007, p. 222)

No momento pré-moderno¹², existe um comportamento social e artístico vinculado predominantemente à fidelidade da representação tanto quanto pela hegemonia na eleição de seus representantes oficiais. Os ícones estabelecidos pelos monumentos e estatúia academicista eram aceitos por um fluxo reduzido de pessoas, distâncias, vertentes estéticas e formato urbano. A possibilidade de questionamento em relação à importância das homenagens e da ocupação perene desse espaço é inexistente (FUREGATTI, 2007, p. 22). Assim, até este momento da história, as esculturas eram executadas para serem inseridas em praças, largos, parques, espaços citadinos e a população não questionava essas escolhas.

O desmoronamento desse suposto equilíbrio se efetiva com a multiplicação das ambições que determinam as várias direções tomadas pelo meio urbano e pela linguagem artística desse período que nos demandam a reordenação de seus discursos, novas formas de apresentação e de leitura. Tal movimentação é organizada pela escultura modernista e o princípio do rompimento com a espacialidade que a circunda. O entorno construído, urbano, passa a ser considerado atrasado em relação à modernidade daquele objeto de arte que se apresenta. Sem qualquer compromisso outro que não seja a discussão interna de sua origem estética, a escultura modernista rompe com todos os elementos que acompanharam sua história até então. (FUREGATTI, 2007, p. 222)

Como já mencionamos, MLE pode ser lida como se fosse uma escultura modernista¹³. Neste sentido, seu compromisso é com sua estética, que rompe com os elementos históricos precedentes: “pois esse foi o mais notável efeito da ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para colocar no papel suas visões pessoais, como até então apenas os poetas haviam feito.” (GOMBRICH, 1993, p. 385).

O elemento de ruptura com o passado é justamente a ausência de árvores na Praça, ou qualquer outro elemento vital, como a água ou a terra. Ao concretar toda a área da Praça, a artista Mary Vieira provocou ruptura por meio de inovação sustentada por preceitos estéticos

¹² Nesse momento, a categoria escultura é bem definida. Para Krauss (1984, p. 131), “(...) escultura não é uma categoria universal mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. Um bom exemplo é a estátua equestre de Marco Aurélio: foi colocada no centro do Campidoglio para simbolizar com sua presença a relação entre Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista. (...) As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam”.

¹³ Ver nota 11, p. 22.

ligados aos movimentos artísticos. Para a população não interessava tal proposta, pois era afronta a temática ambiental tão em voga no ano de 1982¹⁴.

A visão subjetiva da artista Mary Vieira para a Praça Rio Branco não levou em consideração a necessidade dos cidadãos de um espaço com árvores que proporcionassem sombra. Por exemplo, a estética adotada pela artista é traduzida nas palavras do seu mentor: "(...) As novas formas de expressão típicas para nossa época são necessárias para a construção de uma ponte entre o mundo da ciência e da técnica e a arte." (BILL, 1968, p. 26).

Essa visão foi difundida por duas escolas: a Escola de Bauhaus¹⁵ e a Escola da Forma¹⁶ e influenciaram tanto a arquitetura moderna brasileira, das quais, nos interessa as obras projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer, quanto os poetas, JCMN (SOUZA, 2004, p.48) e também os poetas concretistas (PIGNATARI, 2006, p. 153) e os artistas plásticos da América Latina. Além disso, essa visão permeou o universo cultural vivenciado pela artista plástica Mary Vieira, no início da sua formação na Escola Guignard.¹⁷

¹⁴ “Em 1982, a Assembleia Geral das Nações Unidas (Nações Unidas, Assembleia Geral) adotou a Carta Mundial da Natureza (UNGA Res 37/7) como um documento histórico no desenvolvimento de uma ética ambiental global. É a primeira declaração intergovernamental a afirmar o respeito pela natureza como princípio fundamental da proteção ambiental e contém uma visão progressiva das estratégias e políticas necessárias para alcançar o bem-estar ecológico. No entanto, não articula completamente as ligações entre degradação ambiental e pobreza ou desenvolvimento humano equitativo e foi elaborada antes que o conceito de desenvolvimento sustentável surgisse durante os trabalhos da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (WCED) em 1985-87” (tradução nossa). *In 1982 the United Nations General Assembly (United Nations, General Assembly) adopted the World Charter for Nature (UNGA Res 37/7) as a landmark document in the development of a global environmental ethic. It is the first intergovernmental declaration to affirm respect for nature as the foundation principle of environmental protection, and it contains a progressive vision of the strategies and policies required to achieve ecological well-being. However, it does not fully articulate the links between environmental degradation and poverty or equitable human development and was drafted before the concept of sustainable development emerged during the work of the World Commission on Environment and Development (‘WCED’) in 1985–87.*

Disponível em <<http://opil.ouplaw.com/view/10.1093/law:epil/9780199231690/law-9780199231690-e1907?rskey=71D8Zs&result=1&prd=EPIL>>. Acesso em 13 mar 2017.

¹⁵ Situada na Alemanha, foi dirigida por vários arquitetos Walter Gropius, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier. A escola é reconhecida pela influência que exerceu ao longo do tempo, através de evidente intercâmbio de valores humanos, que impactou sobre o desenvolvimento da arquitetura, da tecnologia, das artes monumentais, do urbanismo e do paisagismo.

¹⁶ Situada em Ulm, também na Alemanha, teve como reitor Max Bill, ex-aluno da Bauhaus. A visita de Max Bill, em 1951, ao Brasil, gerou polêmica na disciplina da arquitetura em função da crítica do suíço a obra de Oscar Niemeyer (MACEDO, 2008, p. 100). Na ocasião, sua escultura *Unidade Tripartida*, que explora o conceito matemático de Moebius, foi agraciada com o primeiro prêmio, concedido pela Primeira Bienal de São Paulo. Em 1952, Mary Vieira passa a viver em Zurique, convivendo com Max Bill e participa da última mostra do grupo Allianz.

¹⁷ Mary Vieira ingressou na escola em 1944, localizada no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, ficou conhecida como Escola do Parque, foi dirigida pelo pintor Alberto da Veiga Guignard, a convite do então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek. Franz Weissman (Knittelfeld, Áustria, 1911 – Rio de Janeiro, RJ, 2005) e Amílcar de Castro (Paraisópolis, MG, 1920 – Belo Horizonte, MG, 2002) também são escultores ex-alunos da referida escola.

A arte concreta é herdeira das pesquisas do grupo De Stijl [O Estilo], 1917/1928, de Piet Mondrian (1872-1944) e Van Doesburg, que busca a pureza e o rigor formal na ordem harmônica do universo. Além disso, parte de ideais da Bauhaus, 1919-1933, nos quais a racionalidade deve estar presente em todos os âmbitos sociais e nas conquistas da arte democratizadas pela indústria. O artista suíço Max Bill (1908-1994), nos anos 1950, com a Hochschule für Gestaltung (HfG) [Escola Superior da Forma], em Ulm, Alemanha, tenta levar adiante esse projeto. Para Bill - um dos principais responsáveis pela divulgação da arte concreta na América Latina -, a matemática é o meio mais eficiente para o conhecimento da realidade objetiva e uma obra plástica deve ser ordenada pela geometria e pela clareza da forma. Em 1948, o argentino Tomás Maldonado (1922), que se torna professor da Escola Superior da Forma, faz contato com Bill. Antes disso, O Manifesto Invencionista publicado em 1946, na revista Arte Concreto-Invención, em Buenos Aires, reafirma o fim da arte como representação e ilusão, e diz ainda que "a estética científica substituirá a milenar estética especulativa e idealista".

No Brasil, a influência de Max Bill e as propostas da arte concreta se manifestam em 1952, com a realização da exposição no MAM/SP, do Grupo Ruptura liderado por Waldemar Cordeiro (1925-1973)¹⁸ (ARTE, 2017).

Mas é no papel,
no branco asséptico,
que o verso rebenta.

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?¹⁹

É no chão, no concreto asséptico que a escultura de Mary Vieira rebenta. Os poetas traçaram uma relação singular com a obra da artista. Mary Vieira escreve na página da cidade, assim como os poetas grafam suas marcas no branco do papel. JCMN assim expressou uma das esculturas da artista²⁰:

A ESCULTURA DE MARY VIEIRA

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal

¹⁸ “A Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956/1957, reúne, além dos artistas do Grupo Ruptura, alunos de Ivan Serpa (1923-1973), que leciona pintura no MAM/RJ e de onde surge o Grupo Frente, formado por Décio Vieira (1922-1988), Rubem Ludolf (1932-2010), César Oiticica (1939) e Hélio Oiticica (1937-1980). Participam também, entre outros, Lygia Pape (1927-2004), Lygia Clark (1920-1988), Amílcar de Castro (1920-2002) e Franz Weissmann (1911-2005). O crítico Mário Pedrosa (1900-1981) - que em 1949 escreve tese pioneira sobre a relação entre arte e psicologia da gestalt, que muito alimenta os artistas concretos - publica artigo sobre a exposição e observa a diferença entre paulistas, que seriam mais teóricos e dogmáticos, e cariocas, intuitivos e empíricos. Em 1959, liderados por Ferreira Gullar (1930), os cariocas assinam o Manifesto Neoconcreto” (ARTE, 2017).

¹⁹ “o Poema”, MELO NETO apud SOUZA, 1999, p.44.

²⁰ Saldivar (2014, p. 92) aponta a escultura que integra a coleção do MAM-SP, Luz-Espaço: Tempo de um Movimento, de Mary Vieira, de 1955, como referência para o poema de autoria de JCMN. Sobre a trajetória da artista plástica Mary Vieira, ver SANTOS, 2015, p. 29-115.

dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito
(MELO NETO, 1975, p.274)

Se considerarmos um dos referenciais teóricos da presente pesquisa, que será estudado mais a frente, a escultura de Mary Vieira e o poema de JCMN constituem uma relação entre mídias (relação intermediática - Clüver, 2006, p. 23).

Assim, os fenômenos são agrupados em categorias, a exemplo do poema que faz referência a escultura, trata-se da categoria de intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2012, p.57-58).

Observamos que o poema se constrói rigorosamente sob o “signo da quaternidade” (GONÇALVES apud SOUZA, 1999, p. 53) e segundo Marly de Oliveira citada por Souza (1999, p.53): “(...) o número 4 e seus múltiplos são uma presença constante na poesia de JCMN, não que a ele atribua uma função esotérica, mas simplesmente como sinônimo de equilíbrio e racionalidade”.

Para Souza (2004, p.48):

Um lance de olhar sobre a evolução do construtivismo, desde, por exemplo, as “constelações de quadrados de Malevitch”, ressalta o significativo estatuto matemático e geométrico do “quatro e do quadrado”, para além de seu valor simbólico expresso em diferentes culturas de todo o mundo. Escreveu Malevitch sobre isso: “Tentando desesperadamente liberar a arte... do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado”. Mas é Naum Gabo, contemporâneo de Mondrian e precursor de Max Bill (cuja influência sobre a artista brasileira [Mary Vieira] se fará sentir fortemente), que nos pode fornecer uma coerente (ou convergente) chave de interpretação para a leitura desse poema dedicado por JCMN a Mary Vieira.

Souza (2004, p.49) explica através das palavras de Rickey e Gabo a importância da *imagem* para a arte construtivista²¹:

“Construtivista” passara assim a cobrir tanto a pintura quanto a escultura, tendo se expandido de modo a absorver muitas das idéias (*sic*) do suprematismo²² e do *De Stijl*²³. Não mais se restringia, ou dedicava especial atenção ao “construído”, ou ao feito da união de materiais industriais, nem tampouco à geometria pura ou à predominância do espaço vazio. O caráter essencial da arte construtivista não se encontra no estilo, no material ou na técnica, mas sim na imagem. Essa imagem requerida do artista uma alteração radical de idéias (*sic*) que se mantinham há milhares de anos. Agora, a imagem em si mesma era real. Gabo resumiu a questão da seguinte maneira: “Não fazemos imagens de...” (RICKEY apud SOUZA, 2004, p. 49)

Nota-se, segundo Saldivar (2012, p.92), na compleição física e visual do poema a herança das estéticas modernas sobre a poesia do pós-1945: “a uniformidade que transparece no emprego das quadras”. Ainda, segundo esse autor, “tanto a ausência de letras maiúsculas nos princípios dos versos quanto de uma pontuação sugerem a presença de um *continuum*

²¹ “Para o construtivismo, a pintura e a escultura são pensadas como construções - e não como representações -, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos. O termo construtivismo liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa e a um artigo do crítico N. Punin, de 1913, sobre os relevos tridimensionais de Vladimir Evgrafovich Tatlin (1885 - 1953). A consideração das especificidades do construtivismo russo não deve apagar os elos com outros movimentos de caráter construtivo na arte, que ocorrem no primeiro decênio do século XX, por exemplo, o grupo de artistas expressionistas reunidos em torno de Wassily Kandinsky (1866 - 1914) no *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], em 1911, na Alemanha; o *De Stijl* [O Estilo], criado em 1917, que agrupa Piet Mondrian (1872 - 1944), Theo van Doesburg (1883 - 1931) e outros artistas holandeses ao redor das pesquisas abstratas; e o suprematismo, fundado em 1915 por Kazimir Malevich (1878 - 1935), também na Rússia. Isso sem esquecer os pressupostos construtivos que se fazem presentes, de diferentes modos, no cubismo, no dadaísmo e no futurismo italiano”. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3780/construtivismo>>. Acesso em 15 mar. 2015.

²² “Movimento russo de arte abstrata, o suprematismo surge por volta de 1913, mas sua sistematização teórica data de 1925, do manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo na Pintura*, escrito por Kazimir Malevich (1878-1935) em colaboração com o poeta Vladimir Maiakóvski (1894-1930). O suprematismo está diretamente ligado ao seu criador, Malevich, e às pesquisas formais levadas a cabo pelas vanguardas russas do começo do século XX, o raionismo de Mikhail Larionov e Natalia Goncharova e o construtivismo de Vladimir Evgrafovich Tatlin. Nesse contexto, o suprematismo defende uma arte livre de finalidades práticas e comprometida com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a idéia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com a luz e cor naturalistas - experimentadas pelo impressionismo - e com qualquer referência ao mundo objetivo que o cubismo de certa forma ainda alimenta. Malevich ainda fala em “realismo”, e o faz com base nas sugestões do místico e matemático russo P.D. Ouspensky, que defende haver por trás do mundo visível um outro mundo, espécie de quarta dimensão, além das três a que os sentidos humanos têm acesso. O suprematismo representaria essa realidade, esse “mundo não objetivo”, referido a uma ordem superior de relação entre os fenômenos - espécie de “energia espiritual abstrata” -, que é invisível, mas nem por isso menos real”. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3842/suprematismo>>. Acesso em 15 mar 2017.

²³ Segundo Farthing (2011, p.406), “o grupo *De Stijl* (O Estilo) se formou com a publicação da revista *De Stijl* na Holanda em 1917. A revista expressava as teorias do artista multifacetado e poeta Theo van Doesburg (1883-1931) e do pintor Piet Mondrian (1872-1944), que procuravam criar um fórum para arquitetos, designers e pintores que compartilhavam de uma estética abstrata semelhante”.

textual, isto é, a ideia de que a narrativa não abre em seu início e tampouco se encerra ao final dos 16 versos que a constituem”.

O uso apenas de letras minúsculas na composição dos versos também remete às diretrizes do Modernismo: *menos é mais; e a forma é a função* (Garcia, 2013, p. 93). Garcia (idem) explica que “o desejo geral da modernidade era o de permanecer apenas com o essencial, abolindo qualquer tipo de *ornamento*”. Garcia (2013, p. 94) complementa:

No campo do design gráfico, a *Bauhaus*, além de rejeitar a serifa²⁴, chegou a abolir as letras maiúsculas, acreditando não serem necessários dois signos para a mesma letra. A limpeza de formas ecoou por todas as manifestações artísticas do período, como na arquitetura moderna: a tipografia eleita pelos concretistas harmonizava-se com o espírito da época.

Com esta citação entendemos também a escolha do poeta pela letra minúscula. Esta escolha explicita uma economia de formas e signos preconizada, como nos relatou Garcia, pelo Modernismo em suas manifestações artísticas. Sobre a economia de formas, Saldivar (2012, p.94), explica que

(...) [a] frase de abertura da última estrofe do poema: “dar à escultura o limpo”, em outras palavras, empregar soluções morfológicas conhecidas – impossível não pensar nas “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento”, de “A lição de poesia”²⁵ – de modo a purificar a obra de toda e qualquer espécie de item que não se mostre absolutamente essencial e que seja, por conseguinte, supérfluo, com vistas a salientar a beleza que pode ser encontrada na simplicidade, no antidecorativismo, na “limpeza” da construtiva.

Mary Vieira emprega solução similar na proposta urbanística idealizada por meio de MLE. A beleza de MLE reside na simplicidade, na “limpeza” construtiva, são poucos os

²⁴ “Na tipografia, as serifas são os pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras. As famílias tipográficas sem serifas são conhecidas como sans-serif (do francês “sem serifa”), também chamadas grotescas (de francês grotesque ou do alemão grotesk). A classificação dos tipos em serifados e não-serifados é considerado o principal sistema de diferenciação de letras”. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Serifa>>. Acesso em 15 mar 2017.

²⁵ A Lição de Poesia// 1. Toda a manhã consumida/como um sol imóvel/diante da folha em branco:/princípio do mundo, lua nova. //Já não podias desenhar/sequer uma linha;/um nome, sequer uma flor/desabrochava no verão da mesa: nem no meio-dia iluminado,/cada dia comprado,/do papel, que pode aceitar,/contudo, qualquer mundo. 2. A noite inteira o poeta/em sua mesa, tentando/salvar da morte os monstros/germinados em seu tinteiro. Monstros, bichos, fantasmas/ de palavras, circulando,/ urinando sobre o papel,/ sujando-o com seu carvão. Carvão de lápis, carvão/ da ideia fixa, carvão/ da emoção extinta, carvão/consumido nos sonhos. 3. A luta branca sobre o papel/que o poeta evita./luta branca onde corre o sangue/de suas veias de água salgada. A física do susto percebida/entre os gestos diários;/susto das coisas jamais pousadas/porém imóveis – naturezas vivas. E as vinte palavras recolhidas/nas águas salgadas do poeta/e de que se servirá o poeta/em sua máquina útil. Vinte palavras sempre as mesmas/de que conhece o funcionamento,/a evaporação, a densidade/ menor que a do ar (Melo Neto, 2007, p. 54).

elementos se considerarmos a função de praça que a localização da obra exige²⁶. As reflexões de Saldivar (2012, p. 94) acerca dos métodos compositivos utilizados tanto por Cabral quanto por Mary Vieira, explicita o objetivo para com a construtiva:

(...) o termo “máquina” incide novamente no vocabulário do escritor, reafirmando sua atitude de incessante procura pela compreensão lógica do fenômeno poético-literário, donde provém o caráter eminentemente racional de seu fazer artístico (...). Pensando de maneira paralela entre as especificidades da escultura e da poética, do entendimento da imagem da “máquina da arte” de Mary Vieira decorre o ideal da “máquina do poema” de João Cabral, não por conta do automatismo de engenhosidade, mas, sim, em decorrência da eficácia de seus métodos compositivos.

O termo “máquina” é também influência do arquiteto franco-suíço Le Corbusier²⁷. O arquiteto fez a primeira referência ao termo em relação ao Parthenon.

Parthenon – eis aqui a máquina de comover. Entramos no implacável da mecânica. Não há símbolos associados a essas formas; elas provocam sensações categóricas; não é mais necessária uma chave para compreender [...]. E quem encontrou a composição desse elemento? Um inventor genial. Essas pedras estavam inertes, nas pedreiras do Pentélico, informe. Para agrupá-las assim, não era preciso ser engenheiro; era preciso ser um grande escultor (LE CORBUSIER apud SALDIVAR, 2012, p.46).

Mais tarde, o arquiteto relaciona o termo à temática da casa.

[...] tendo reivindicado a “máquina de morar”, revolucionamos desde então essa opinião bem nova quando pretendemos que essa máquina podia ser um palácio. E por palácio queríamos significar que cada órgão da casa, pela qualidade de sua disposição no conjunto, podia entrar em tais relações comoventes capazes de desvelar a grandeza e a nobreza de uma intenção. E essa intenção era para nós a arquitetura. A (sic) aqueles que, absorvidos agora pelo problema da “máquina da (sic) morar”, declaravam: “A arquitetura é servir”, nós respondemos: “a arquitetura é emocionar”. E fomos taxados de “poeta” com desdém (LE CORBUSIER apud SALDIVAR, 2012, p.47).

Assim, tanto a casa, o poema como a praça em análise (MLE) refletem um fazer artístico em comum, que o arquiteto, o poeta e a escultora priorizavam o caráter eminentemente racional de suas composições. Em contrapartida, o xamã que nos relata a floresta trabalha com uma consciência mágica que busca na natureza suas visões de mundo. Os artistas que citamos espelham visões de mundo a partir da vida nas cidades e nossos xamãs

²⁶ Centro de uma Capital onde transita um número considerável de pessoas.

²⁷ “Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 6 de Outubro de 1887 — Roquebrune-Cap-Martin, 27 de Agosto de 1965), foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor de origem suíça e naturalizado francês em 1930. É considerado, juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes arquitetos do século XX”. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier>. Acesso em 15 mar 2017.

as expressam a partir de suas experiências de vida na floresta. A “máquina de morar” do xamã é a floresta. Segue-se, então *A Floresta e a Linha*.

3. A floresta e a linha

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. **A terra ressecada ficará vazia e silenciosa.** Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (KOPENAWA apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, grifo nosso).

“A terra ressecada ficará vazia e silenciosa”. A obra de arte idealizada por Mary Vieira (MLE) nos remete a este estado de silêncio e vazio. A aridez da obra nos coloca diante de uma “terra ressecada”, sem vida e

A pele da floresta é bela e cheirosa, mas se suas árvores forem queimadas ela resseca. Então, a terra se desfaz aos pedaços e as minhocas desaparecem. Os brancos sabem disso? Os espíritos das grandes minhocas são donos do chão da floresta. Se forem destruídos, ele fica árido. Por baixo dele, aparece então uma terra vermelha, da qual só podem sair brotos de plantas ruins e capim ralo. **Nós não arrancamos a pele da terra.** Cultivamos apenas sua superfície, pois é nela que está a sua riqueza (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 471, grifo nosso).

Na cidade também encontramos riqueza na superfície. O estudo da obra de arte (MLE) é uma riqueza inscrita na superfície. Assim como o é, para a cidade de Belo Horizonte, as fachadas de suas edificações com seus urbanos ornamentos ou seus caminhos de pedra e suas grades, compreendidas como o exercício de linha que nos leva a percepção da beleza.

Se o objeto é a grade²⁸, seu lugar é a fronteira, e é na fachada – vestimenta da casa, quase pele – que eles se revelam. Nas fachadas as discussões sobre o ornamento ganham sentido renovado, pelo modo como são habitados pelo hoje, como promovem encontros entre “presentes novos e antigos” na paisagem urbana. (GOULART, 2014a, p.7)

(...)

Mas as casas de ontem estavam ali, ensinando-nos sobre o seu tempo passado, desenhando o nosso espaço presente.

²⁸ A grade pode ser um ornamento urbano.

Há uma sobreposição de tempos, os mesmos modelos de grades em edifícios de idades distintas. É como se a história dessas grades pudesse ser, em certa medida, separada da história da Arquitetura, como uma segunda camada, uma espécie e (sic) pele que tem sua veia atemporal, em função da facilidade de se realizar uma intervenção dessa natureza, a posteriori. Muitas casas receberam-nas anos depois de sua construção, sem se preocupar com os estilos em voga, por questões de segurança – das crianças e contra os ladrões – e diversas outras foram construídas bem depois da própria grade, e aproveitam-na, após resgatá-la em ferros-velhos. Grades que, de tão fixas, tornar-se-ão tão móveis, nesta nova morada, de papel e linhas. Sobreposição não só de tempos, mas de modos de viver e habitar. Outras belezas.

As grades são bens da arquitetura, compartilham de sua escala, cercando-a, envolvendo-a, delimitando-a. Protegem o homem, graciosamente. Cercam e conformam o espaço, acrescentando uma camada transparente à história do ornamento: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que suas aparentes rijeza e severidade material permitiriam. É inevitável pensar na força gráfica das linhas que conformam as grades ornamentais. Linhas que preenchem as cidades de ontem e de hoje, conferindo graça discreta aos caminhos, em tom distinto dos atuais muros de vidro (transparências que hoje estão na moda, criando novas e geladas ilusões de passagem). Linha que é, sobretudo, metáfora da fronteira, mas pontilhada, porosa, entre a Arte e a Arquitetura. Linha de costura, a conformar um patchwork urbano e multitemporal. Linha voluptuosa, que gera movimento e responde pelo impulso ornamental, erótico e de proliferação. Linha de projeto, a conformar uma arquitetura ilustrada, apontando para a importância histórica do desenho para esse saber. Linhas que são escritas a se compartilhar. (GOULART, 2014b, p.10)

A obra de Mary Vieira (MLE) também é linha na cidade. A artista grafa no concreto as linhas do tempo. Tempo de liberdade que começou com a redemocratização do país por meio dos comícios em favor das “Diretas Já” que ocorreram na década de 1980²⁹. Linhas que ornamentam o “L” da liberdade e formam o volume da escultura. Linhas que orientam para quatro direções, como se fossem a rosa dos ventos, ventos que cantam a liberdade. Linhas que fundem escultura e arquitetura, duas mídias³⁰ distintas se tornam uma, numa Praça em Belo Horizonte.

Linhas que também grafam veias no piso e marcam mais uma vez o “L” no concreto sem linhas. Linhas que indicam o eixo da Avenida Afonso Pena, eixo monumental da Capital, que em outros tempos, era delimitado pelas fileiras de fícus que apontavam para a Serra do Curral, eleita pelos belorizontinos, em 1995, como símbolo da cidade. “A partir da Serra, se estende a cidade de Belo Horizonte e, se por um lado ela

²⁹ Segundo Delgado (2007, p. 5), “a década de 1980, na verdade, comportou uma pressão crescente pela redemocratização do país. Foram anos nos quais se destacaram os seguintes acontecimentos: campanha pela anistia, retorno ao pluripartidarismo, eleições diretas para governadores de estado, campanha pelas diretas já, eleição, pela via indireta, de um presidente civil após quinze anos de rotatividade de generais à frente da presidência da república, eleição de uma Assembléia (sic) Nacional Constituinte, promulgação de uma nova Constituição, eleições diretas para presidente da república”. Schwarcz e Starling (2015, p. 484) destacam que “o primeiro [comício da campanha Diretas Já], em Belo Horizonte, reuniu cerca de 300 mil manifestantes na praça Rio Branco; o segundo, no Rio de Janeiro, levou 1 milhão de pessoas para a Candelária; o último, em São Paulo, bateu a marca de 1,5 milhão de participantes.

³⁰ O conceito de mídia será trabalhado no item denominado “Ponte”, p. 58.

emoldura a cidade, por outro marca o seu início, sendo, portanto, a sua maior referência simbólico natural” (CASTRO, 2006, p.267).

BELEZA

Linhas encantadas, as grades ornamentais resultam da vontade de beleza e provocam a pergunta sobre o que a beleza é, de quais maneiras se manifesta e pode vir a se manifestar. Por querer, querer bem, queres outros: no cerne da beleza se encontram livre escolha, comunhão, diversidade, empatia. (...) Ou seja: quando o ferro velho se torna para cada sujeito, ferro novo, novinho em folha. Há um repertório de qualidades no qual a funcionalidade dos objetos cede espaço à intensidade dos efeitos gerados no observador, no interagente. Ornamental é a linha, sensível e inteligível, que traduz alguma qualidade desse repertório. A linha é, pois, um chamado, e começa a operar no instante em que o chamado é atendido, em que a interação se inicia. É o instante em que alguém não só identifica a linha, mas concede atenção a ela e ao impacto que ela provoca. Essa atenção especial qualifica-a como uma linha de linhas, linha múltipla: a linha da beleza. Na beleza, é reciprocamente constitutivo e interrogativo o vínculo entre intenção e efeito. A beleza sempre lança a pergunta sobre a beleza da beleza. Por esse motivo, toda beleza se abre a outras belezas. Ou melhor: a beleza é sempre beleza outra (BRANDÃO apud GOULART, 2014b, p. 261).

A beleza do vazio, a beleza do silêncio, a beleza ausência...

– O branco asséptico do papel:

MLE remete a essa beleza³¹, mas é bom nos lembrarmos de que nossa cidade tende a ser um lugar asséptico, quando as paisagens se repetem, e estar aqui é como estar em qualquer outro lugar. Fortuna (2007) cita, como exemplo, a paisagem sonora padronizada emitida pelos terminais bancários que, em qualquer parte do planeta, é sempre a mesma. Diferente, porém, daquelas produzidas pela tradição, como o badalar dos sinos, que remetem a um fazer social. Assim,

(...) as imagens das cidades podem repartir-se por dois tipos principais – as imagens modernizantes e as imagens patrimonialistas. Às primeiras, correspondem os ideários da competitividade, da tecnicidade e da cultura empresarial. As segundas deixam-se conduzir pela ordem dos costumes e das tradições, das festas e da arquitetura locais (SANTOS, 1997; FORTUNA, 1997b apud FORTUNA, 2007). Enquanto que as primeiras parecem corresponder às cidades que mais se têm globalizado, as segundas, de base patrimonialista, parecem ter escapado ou estar a perder o desafio dessa modernização globalizante. Se a sonoridade metálica, motorizada e de base tecnológica é a que mais se adequa à compreensão das cidades do primeiro tipo, Coimbra, com a predominância e a singularidade das suas sonoridades vocais, oferece de si a imagem de uma cidade tradicional. O seu património sonoro tanto pode significar uma sonoridade de resistência como de estagnação. Que fazer com tais paisagens sonoras? O mesmo é dizer, que fazer com esta cidade?

Belo Horizonte, assim como Coimbra, tem como desafio responder a esta indagação. É bom lembrarmos que Fortuna, no texto citado, nos adverte que não é tarefa fácil. Um exemplo hodierno de tradição na capital mineira é a linha do piso, que se compõem por meio de um mosaico de pedras. A essa beleza corresponde um ofício, um artesão que domina a técnica alinhada à arte de saber fazer. O gradil, o serralheiro e as calçadas portuguesas, o calceteiro, artistas anônimos. Em seus caminhos de pedra, Belo Horizonte revela tanto suas linhas, ornando o chão que todos pisam, quanto um modo de ser, que não é mais. E o que não acontece mais é o *footing*³² na Avenida Afonso Pena,

³¹ Os poetas concretistas, como já mencionamos, pertencem decerto ao grupo que reconhece a beleza da obra e a empatia com o trabalho da artista acontece muito em função da estética partilhada, como já explicamos anteriormente, p. 24 e 25. Segundo Pignatari (2006, p.96), “quanto às realizações espaciais, cite-se, antes de qualquer outra, a última e impressionante obra de Mallarmé, *Un Coup de Dés* (1897), que é a primeira obra poética consciente e estruturalmente organizada segundo a espaciotemporalidade. Os problemas colocados por sua teoria das “subdivisões prismáticas da Idéia” – cuja concretização requereu o branco da página como elemento de estrutura, palavras em diferentes caixas e tipos e indicações de leitura, que fazem do poema uma verdadeira partitura verbivocovisual – cobrem, hoje, a maior parte do campo de preocupações da poesia concreta. Este poema representa, para a poesia concreta, o que um Anton Webern representa para a música eletrônica, um Malevich ou um Mondrian para a pintura concreta, e um Gropius, um Mies Van der Rohe ou um Le Corbusier representariam para a arquitetura moderna”.

³² Porto (2008, p.54) descreve: “Na Afonso Pena, as vitrines das lojas, os cafés a transformavam em um local apropriado para o *footing*, prática comum à época. Conforme Drummond, às quatro horas da tarde, a Avenida Afonso Pena era uma “Broadway sertaneja” (Antonio (sic) Crispim, 25 mai. 1930). Esse apelido pode ser explicado em outras crônicas em que a Avenida aparece como um dos principais cenários da vida social belo-horizontina”. “No feriado de ontem, a Avenida cheia mostrava com orgulho as criaturas que a transformam,

sem fícus restam até então as calçadas portuguesas, as fachadas e gradis que formam uma constelação composta por estilos diversos, invocando épocas passadas: ecletismo, *art déco*, modernismo...

Carsalade (ver Tabela 1) nos guia na leitura desses estilos preservados para as gerações futuras por meio dos bens tombados³³ de Belo Horizonte:

A) O ECLETISMO DE PRIMEIRA FASE	De inspiração neo-clássica De inspiração neo-gótica Da Comissão Construtora
B) O ECLETISMO DE SEGUNDA FASE	De inspiração do art-nouveau De transição para o déco
C) O ART-DECÓ	
D) O ECLÉTICO TARDIO COM INFLUÊNCIAS DIVERSAS	Neo-colonial De influência européia: normando De influência européia: bangalôs De influência européia: neo-racionalismo De influência mista De influência norte-americana: californiano
E) O PROTOMODERNISMO	
F) O MODERNISMO	

Tabela 1: Classificação dos estilos consagrados pelos vetores histórico-expressivos presentes nos bens tombados de Belo Horizonte – Fonte: Carsalade, 2006, p.19.

Carsalade (ver Tabela 2) também propõem uma “investigação estilística pela evolução urbana de Belo Horizonte, considerando suas diferentes ***paisagens urbanas e seus diferentes espíritos de época***”.

pisando os arabescos pretos e brancos do passeio, na claridade infinita que dão as árvores cortadas (a Avenida Afonso Pena remoçou dez anos com a poda das árvores; é pena que os seus prédios, quase todos contemporâneos do Borba Gato, e feios como o Borba, não tenham feito o mesmo)”. (CRISPIM apud PORTO, 2008, p. 54). Já Cyro dos Anjos descreve o *footing* da Praça da Liberdade: “largas e vazias eram as ruas de Belo Horizonte de 1923, mas tudo me parecia trepidação, formigamento, em contraste com o paradeiro que Santana me deixara na retina. Já me imaginava nos bares, aturdido pelo corre-corre dos garçons, já subia a Rua da Bahia com os companheiros, já me incorporava ao footing da Praça da Liberdade [...] Depois do footing, meu pensamento tomava o bonde, apeava na porta do Odeon, entrava na sala de projeções, mirava, guloso, a esplendente plateia [...]” (ANJOS apud GUIMARÃES JUNIOR, 2015, p.55).

³³ Neste caso, refere-se aos imóveis protegidos pelo instrumento de tombamento previsto na legislação do município e efetuados por meio de processo administrativo apreciado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte – CDPCM-BH.



Tabela 2: Evolução Estilística de Belo Horizonte – Fonte: Carsalade, 2006, p.15.

As tabelas nos mostram que Belo Horizonte foi criada com inspiração em princípios estilísticos vigentes na Europa e que estes foram transformando à medida que os anos transcorriam, mas sempre mantidas premissas artísticas típicas de cada época. Carsalade (2006, p.15) explica a criação da cidade conforme esses padrões estilísticos:

A primeira cidade que aqui se estabeleceu com o nome de Belo Horizonte, por cima da antiga Curral d'el Rey, nascia sob a égide do positivismo científico e do novo urbanismo, higiênica e saudável, com separação de funções, ruas largas e retas, clara, geométrica, salubre, moderna, em tudo oposta à velha Ouro Preto, colonial, tortuosa, dramática. Belo Horizonte nascia também junto com a república brasileira e, portanto, tinha como dever anunciar os novos tempos e celebrar o poder civil. A linguagem arquitetônica adequada para a retórica pretendida não poderia ser outra que a articulação formal de inspiração neo-clássica trabalhada de forma eclética, com ampla liberdade de disposição dos seus elementos caracterizadores, sejam frontões, colunas, capitéis ou volutas. O ecletismo neo-classicizante estava em perfeita sintonia com seus modelos europeus, da recente *belle-époque* francesa, cultura sempre referencial para as belas-artes brasileiras. A linguagem neo-clássica também ensejava uma ornamentação que celebrasse o poder civil, seja através de dísticos apenas nas fachadas, seja através de símbolos republicanos ou gregoromanos esculpidos em baixo relevo ou conformados em massa nos volumes dos novos prédios.

As transformações a que nos referimos eram comuns aos imóveis residenciais tombados inseridos no espaço urbano delimitado pela Avenida do Contorno, localizada em Belo Horizonte e que na época de fundação da cidade separava a zona urbana da zona suburbana. A delimitação exercida pela Avenida do Contorno pode ser visualizada por meio da próxima figura (Figura 2), que apresenta a Planta da Cidade de Minas confeccionada pela Comissão Construtora da Nova Capital – CCNC, coordenada pelo então engenheiro-chefe Aarão Reis. A mancha laranja corresponde à zona urbana, o quadrado verde à esquerda, ao Parque Municipal e seguindo o eixo da Avenida Afonso Pena, onde se localiza o Parque, em

direção ao Ribeirão Arrudas, encontramos a Praça 14 de Fevereiro (em verde) atual Praça Rio Branco, objeto desta dissertação quando a inauguração da obra de arte em 1982³⁴:

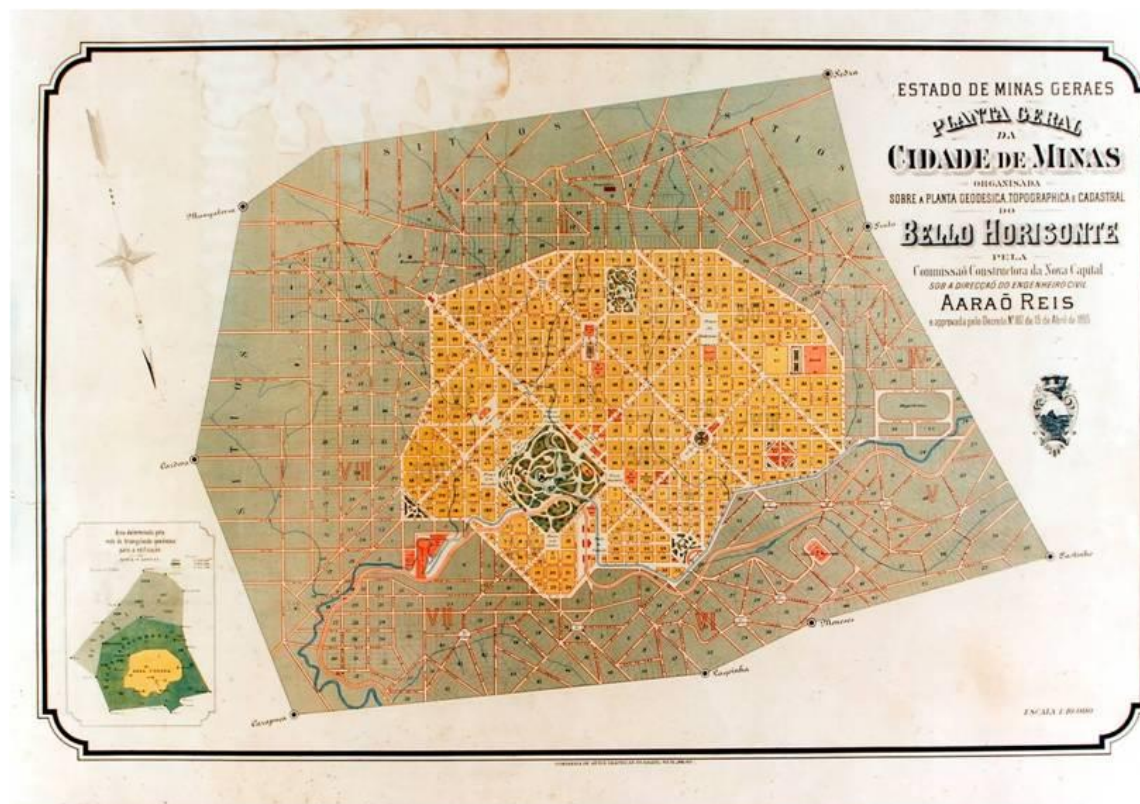


Figura 2: Planta Geral da Cidade de Minas.
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH, 1895.

Tanto as calçadas portuguesas, como os gradis de ferro, as fachadas das edificações e MLE, todas formam camadas, “peles” de Belo Horizonte. A cidade se faz como um palimpsesto³⁵. Algumas peles permanecem, outras são arrancadas, mas mesmo aquelas que foram arrancadas da terra, ainda assim podemos reavê-las, seja por meio do exercício da crítica ou até mesmo através das ações de restauro. Entretanto, como se trata de “palavra grafada dentro”, como nos ensina o “povo do rio”, essa perspectiva irá permear nossa travessia, para nos ajudar a abrir caminho contra a correnteza, em direção às muitas possibilidades de sentido que MLE pode nos proporcionar. São muitas as possibilidades porque podemos fazer muitas associações com o objeto de análise. Nesta dissertação, optamos

³⁴ Nota-se que a orientação da planta não acontece como atualmente estamos acostumados a visualizar, que é o Norte voltado para cima.

³⁵ Palimpsesto corresponde a um papel, geralmente, papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.

por traçar conexões audaciosas como o relato de um xamã, seguido pela visão de um filósofo tcheco-brasileiro e por fim um referencial teórico hodierno: a intermedialidade.

Como exemplo de associações que podemos fazer com o objeto de estudo, podemos citar a experiência da civilização Nazca que se desenvolveu entre 200 a.C. e 600 d.C. e deixou marcas na superfície do deserto aos pés dos Andes, localizada na planície costeira peruana, ao Sul de Lima. Essa vasta rede de geoglifos, conhecida como Linhas de Nazca³⁶, “cobre uma área de mais de 450 km² e o maior dos desenhos chega a 305 metros de comprimento”³⁷. Os enormes enigmáticos desenhos foram confeccionados por meio de linhas rasas removendo-se o óxido de ferro e os pedregulhos do deserto, de modo que o solo branco sob a superfície ficasse exposto.

A temática dos desenhos são pássaros e animais, com predomínio dos primeiros, perfazendo o total de 18, sendo o beija-flor, a imagem mais reconhecida. Os desenhos resistiram às marcas do tempo, em função do clima seco e sem ventos do deserto e o isolamento da planície de Nazca. É provável, que o povo nazca não conseguia contemplar todo o geoglifo de uma vez, mas o “povo da mercadoria”, no século XXI, com a ponta dos dedos, é capaz de vê-los!³⁸ Assim, como podemos, sentados diante de uma tela, por meio da mesma tecnologia, apreciar grafites monumentais nos telhados dos edifícios³⁹ e MLE, linhas efêmeras grafadas nas cidades.

Sobre a floresta e a linha, podemos ainda dizer, utilizando a mesma conclusão que Fortuna (2007, p.50) proferiu:

Numa reflexão sobre as paisagens sonoras das cidades não posso senão pensar que a destradicionalização⁴⁰ de Coimbra, como de qualquer outra cidade cujo patrimônio sonoro mais assinalável se encontra perante desafios de descaracterização, há de requerer que a cidade se saiba ouvir a si própria, para se perceber, sem deixar, todavia, de ouvir as sonoridades das outras cidades. Só assim poderá sintonizar a sua destradicionalização, por entre paisagens sonoras e ambientes sociais diversos, locais uns, globais outros.

Se as cidades soam e ressoam é recomendável que saibam escutar e escutar-se. Este é um outro lado da heurística das sonoridades urbanas. Em si, trata-se de uma reverberação do axioma estóico, atribuído ao filósofo Epíteto e velho de dois mil

³⁶ Patrimônio cultural reconhecido por organismo internacional.

³⁷ FARTHING, 2011, p. 18. Para estabelecer uma escala de comparação, o território de Belo Horizonte possui 331 km².

³⁸ A plataforma desenvolvida por certos tipos de programa nos permite visitar os desenhos com um clique, utilizando a internet.

³⁹ Ver os grafites gigantes, situados na cobertura de edifícios em Saint-Etienne, na França e executados por Ella & Pitr. Essas obras são intrigantes, pois sua fruição acontece a partir das imagens técnicas geradas, seja para retratá-las ou até mesmo pelos programas que disponibilizam fotos áreas do globo, pois retratam a obra ao fotografar a cidade.

⁴⁰ Para o conceito de destradicionalização, ver Fortuna, 1997.

anos, segundo o qual “se Deus deu dois ouvidos ao homem e apenas uma boca é porque quer que ele ouça duas vezes mais do que aquilo que fala”.

Portanto, nosso objetivo ao tecer este trabalho é escutar o que MLE tem para nos transmitir a partir da reflexão diante de sua imagem técnica. No próximo item, intitulado *Ao Mundo Branco*, vamos abordar este e outros conceitos presentes na sociedade hodierna. É interessante também pensarmos na proposta que Fortuna (2007, p.50) coloca “se as cidades soam e ressoam é recomendável que saibam escutar e escutar-se”. Considerando o momento político que o país se encontra, que o governo federal não possui ouvidos para as demandas populares, a recomendação de Fortuna parece ainda mais adequada ao país.

AO MUNDO BRANCO

Lanço de antemão ideias, não que esteja de acordo com elas, mas as lanço com finalidade hipotética-provisória. Amanhã posso me desfazer de todas elas. Parto de hipóteses que podem ser apagadas novamente. Este é o método que escolhi. Além disso, escolhi o método fenomenológico, ou seja, deixar com que as coisas venham às palavras. (FLUSSER apud HEILMAIR, 2012, p.108)

Este capítulo se dedica ao pensamento flusseriano. É uma tentativa também de conhecer a visão de mundo do “povo da mercadoria”. Se o “povo do rio” teve como relato, o xamã yanomami, o “povo da mercadoria” terá um filósofo tcheco-brasileiro. Esse conhecimento tem como objetivo também a construção da crítica em relação à técnica. Consideramos que todas essas exposições fazem sentido também para o exercício da crítica diante do objeto de estudo – MLE.

Para Flusser, o “povo da mercadoria” pertence a uma sociedade programada “onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda” (FLUSSER, 2011, p.107). Segundo essa perspectiva: “a longa caminhada da história da cultura em direção a abstração levou a um vazio zerodimensional” (HEILMAIR, 2012, p. 121). Segundo Heilmair (2012, p.118), este vazio indica “apenas uma mudança nos valores da cultura, que se transferem das materialidades (objetos) às imaterialidades (informações)”. Assim, Baitello (FLUSSER, 2008, p.10) explicita o funcionamento da sociedade programada:

Toda ação se dá por obediência a um programa ou roteiro previamente inscrito em esfera infra- ou supra-individual. O programa se constrói por programadores que também são programados.
Assim, não resta aos participantes dos jogos oferecidos pelos programas senão o encolhimento que se processa nas tecno-imagens e que ocorre também nos outros objetos bidimensionais e tridimensionais, e por fim contamina as pessoas e sua corporeidade.

Flusser desenha uma sociedade a serviço de programas, neste item, além de sabermos sobre a sociedade que produziu MLE, vamos entender sobre a imagem técnica que retrata a obra de arte que foi inaugurada no ano de 1982. Para tanto, o pensamento flusseriano foi nossa escolha por concordarmos com a crítica que esse autor tece em relação à sociedade contemporânea. MLE foi gerada no século XX e, portanto pode ser considerada um fruto dessa sociedade programada e uma oportunidade de nos debruçar sobre suas práticas.

4. O programa civilizatório

Liberdade é jogar contra o aparelho. (FLUSSER, 2011, p.106)

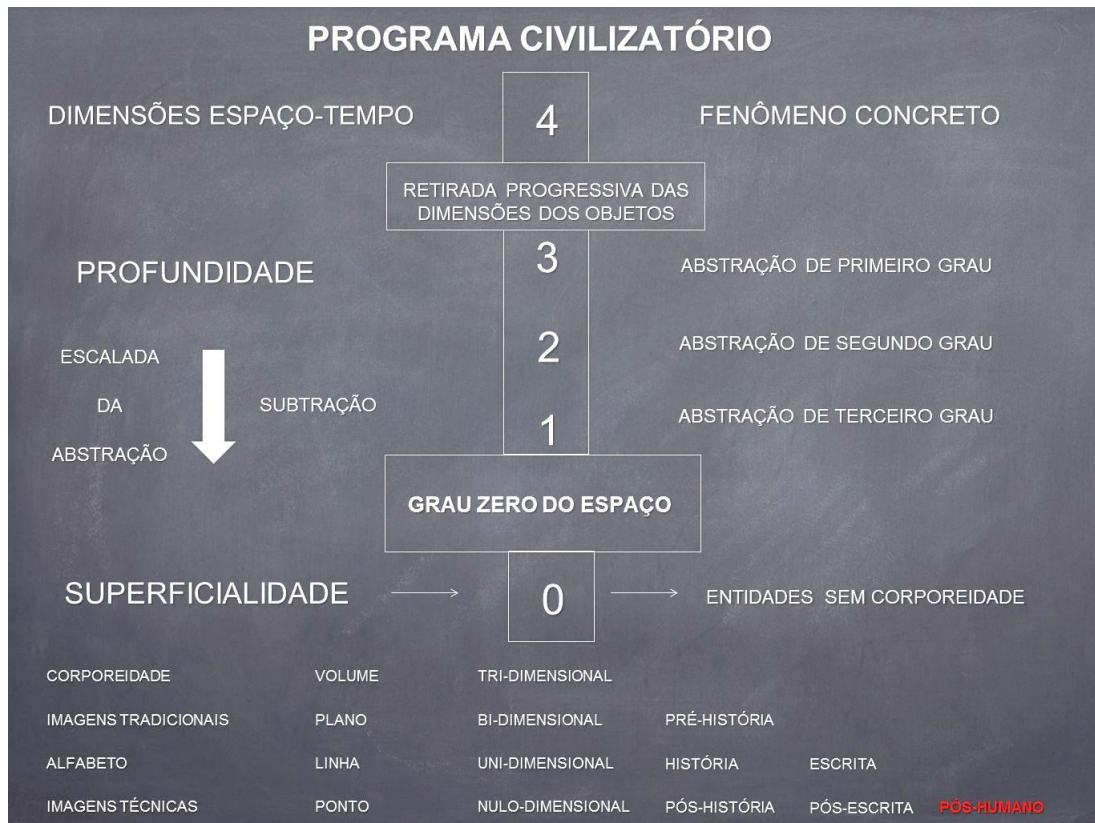


Figura 3: O programa civilizatório – Fonte: autora, 2015.

A Figura 3 foi confeccionada a partir do pensamento flusseriano com inserção, em vermelho, do termo pós-humano. A condição pós-humana, segundo Santaella (2007, p.129) “diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação”.

Nesta seção expomos, a partir de uma abordagem semiótica, o programa civilizatório desenhado pelo filósofo tcheco-brasileiro. A análise semiótica é entendida aqui como instrumental que permitiu o destrinchar do raciocínio complexo do autor para camadas lógicas essenciais.

Todo conhecimento, desde a adivinhação mais espontânea até a certeza mais demonstrativa, está fundamentado em evidências; ele é suportado por dados, credenciais, garantias e premissas. Os dados não são em si mesmos evidências para aquilo que eles atestam; eles devem ser interpretados para ser evidências, para dar credibilidade aquilo que eles suportam. (SAVAN apud SANTAELLA, 2005, p.31)

O modelo proposto pelo filósofo, nomeado “fenomenológico” da história da cultura, sugere quatro passos rumo à abstração: “tridimensionalidade/bidimensionalidade/unidimensionalidade/zerodimensionalidade”. O próprio autor refuta o modelo em função de sua linearidade: “mão-olho-dedo-ponta de dedo” (FLUSSER, 2011, p.19). Seu argumento é que não foi linearmente que o homem, alienado, se afastou do mundo concreto. “Abstrair não é progredir, mas regredir, é um *reculer pour mieux sauter* ⁴¹. De maneira que a história da cultura não é série de progressos, mas dança em torno do concreto”. (FLUSSER, 2011, p.20)

O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber. (FLUSSER, 2008, p.20)

O intuito do modelo supracitado, que não é o mais adequado, segundo o autor (FLUSSER, 2008, p. 21), mais um modelo que se mostra útil, pois permite a distinção entre o gesto produtor das imagens tradicionais e o que produz as tecno-imagens. Tanto as imagens técnicas quanto as imagens tradicionais, diz Flusser (2011a, p.23), “seu propósito é serem mapas para o mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens”.

Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. (FLUSSER, 2011a, p.29)

4.1. A pré-história: as imagens tradicionais como linguagem

Na pré-história, as imagens pictóricas eram a forma de linguagem da sociedade. “O pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens” (Op. cit., p. 18). As imagens tradicionais são imagens pictóricas realizadas por um ser humano sem auxílio de aparelhos. O gesto produtor da imagem tradicional abstrai a profundidade da circunstância, tal gesto pré-histórico se dirige do concreto rumo ao abstrato, magia a serviço de mito.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este

⁴¹ Retroceder para poder saltar melhor (tradução nossa).

agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. (FLUSSER, 2011a, p.31)

Estas imagens, superfícies abstraídas de volumes, confeccionadas por um agente humano (pintor, desenhista), são mapas míticos do mundo, “fixam e publicam visões da circunstância passadas pelo crivo de um mito” (Op. cit., p.25). A consciência imaginativa, a parte da racionalidade que realiza a imaginação, concebe apenas o retorno eterno, as imagens comportam-se como modelo de ação e assim a sociedade se orienta no mundo conforme símbolos míticos, agindo magicamente.

As imagens pictóricas são pré-alfabéticas, elas possuem apenas duas dimensões, são planas, em contrapartida às coisas que representam. “As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano”. (FLUSSER apud COSTA, 2012, p. 31)

Na pré-história, conforme concepção imaginada por Flusser, existe o predomínio das imagens tradicionais que são aquelas produzidas pelos seres humanos sem o auxílio de aparelhos.

4.2. A história: o alfabeto como código

O tempo da história é contabilizado a partir da criação do alfabeto que permitiu o armazenamento das informações, antes transmitidas através de narrativas orais.

A pouca durabilidade e fiabilidade das ondas sonoras levou, há aproximadamente quatro mil e quinhentos anos, à elaboração de nova estratégia para o armazenamento de informações adquiridas. [...] As informações codificadas nas vibrações do ar (os “fonemas”) foram transcodificadas para que pudessem ser guardadas em objetos duros: o alfabeto foi inventado. (FLUSSER apud HEILMAIR, 2012, p.116)

Segundo o autor, “a história é uma função do escrever e da consciência que se expressa no escrever” (FLUSSER, 2010, p.22). Neste sentido,

o período histórico se inicia quando as imagens pictóricas começam a se transformar em biombos, ou seja, elas deixam de simbolizar o mundo e passam a escondê-lo. A escrita foi inventada para tentar desvendar os olhos alienados do homem pré-histórico, para fazer com que ele deixasse de perceber a imagem pictórica como a realidade e voltasse a enxergá-la como símbolo. (COSTA, 2012, p.36)

O alfabeto é o principal código de comunicação vigente no período histórico: “escrever deve explicar as imagens, racionalizá-las. O pensar imagético, representacional e imaginário deve ceder ao conceitual, discursivo, crítico” (FLUSSER, 2010, p.55).

Assim, para Flusser a escrita é abstração de três das quatro dimensões existentes na realidade, restando apenas uma, a dimensão conceitual. A “linha do texto é consequência de uma dissolução do plano pictórico em linhas (...)”. Por isso, decifrar textos é decodificar as três dimensões abstraídas, sendo o resultado da decifração de um texto uma imagem, uma representação pictórica da realidade. Isso acontece, pois o pensamento linear, conceitual, necessita mais da imaginação do que o pensamento imaginístico, pois são três as dimensões abstraídas que devem ser reconstituídas. Dessa forma, o texto está mais distante do que a imagem da realidade, ele precisa de um exercício mais difícil de reconstituição. Deste modo, a história do ocidente pode ser percebida como dialética entre texto e imagem, “imagens ilustram textos e textos descrevem imagens”. (COSTA, 2012, p.36)

O gesto produtor das imagens tradicionais evidencia uma consciência mágica, advinda do pensamento mítico, enquanto o gesto de escrever evidencia a consciência histórica.

Ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados. Uma vez que, se não escritos e em si mesmos abandonados, movem-se em círculos. Esse circular dos pensamentos, em que cada um pode se voltar para o anterior, chama-se em contexto específico, de “pensamento mítico”. Os sinais gráficos são aspas oriundas do pensamento mítico

transformado em um pensar alinhado linearmente. (...) Os sinais gráficos são aspas para o pensamento lógico. (FLUSSER, 2010, p.19)

"O alfabeto foi inventado para substituir o falar mítico pelo falar lógico, e com isso substituir o pensar mítico pelo lógico. O alfabeto foi inventado para que se pudesse, de qualquer maneira, "pensar" literalmente" (Idem, p. 57).

O alfabeto, como partitura de uma língua falada, permite registrar e disciplinar essa transcendência face às imagens alcançadas, com esforço por meio da fala. Escreve-se de maneira alfabética para afirmar e amplificar o nível de consciência conceitual e sobreimagético, ao invés de sucumbir continuamente ao pensamento plástico – como no falar característico da época anterior à criação da escrita. (FLUSSER, 2010, p.55)

"O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência. O alfabeto foi inventado como código da consciência histórica". (Op. cit., p.61)

A consciência histórica começa quando a humanidade possui meios para armazenar as narrativas orais, ou seja, uma mudança da consciência mágica para uma consciência histórica que registra seus pensamentos por meio da escrita. MLE registra formas plásticas no concreto, forma que também é letra e assim é alfabeto que por sua vez é som. Som de "L" que pode ser lido em muitas línguas, assim como seu título que é escrita, registro de narrativa oral, consciência histórica, *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio*.

4.3. A pós-história: a imagem técnica onipresente

A imagem técnica ou tecno-imagem é a imagem pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos, pixels. (BAITELLO apud FLUSSER, 2008, p.7)

A pós-história é definida por Flusser (2011a, p. 19) “como domínio de ideias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos.” As imagens técnicas atualmente onipresentes são aquelas produzidas por aparelho, são “zerodimensionais, ou seja, imateriais” ⁴² (HEILMAR, 2012, p.117). pois sua construção se processa por pontos, “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2008, p.29).

O mundo sugerido pelos números não é qualitativo, mas quantitativo, e a imagem não é mais resultado de textos alfabéticos, mas de cálculos e computações abstratas. Com isso, ela se desintegra em pontos, e novos conceitos precisam ser elaborados para darem conta desse universo reticulado. Mas estes pontos são vistos apenas sob o olhar profundo, pois, superficialmente, o caráter pontilhado, em forma de mosaico, desaparece, e a imagem é vista apenas como superfície portadora de sentido. (HEILMAIR, 2012, p.94)

Trata-se de superfícies que transcodificam processos em cenas, assim como as imagens tradicionais. A diferença entre ambas reside no fato que estas são a representação da realidade feita por um ser humano e aquelas são representações de textos científicos realizadas por meio de um aparelho.

Assim, a função da fotografia (e com ela o cinema, a televisão e todos os posteriores desenvolvimentos da imagem técnica) não é outra que remagizar os textos que haviam desmágicizado as imagens tradicionais. Com isso, elas devem também substituir a consciência histórica introduzida pela escrita por uma consciência mágica de um novo tipo e trocar a capacidade conceitual por uma nova capacidade imaginativa subordinada, desta feita não mais aos deuses do pensamento mítico, mas aos programas gerados por funcionários e instalados no interior das caixas pretas. (BAITELLO, s/d)

Na sociedade que vive a pós-história “a nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado” (FLUSSER, 2011a, p.33).

Uma vez que o universo é dissolvido em pontos e números, estes conseguem, com a ajuda dos aparelhos técnicos, ser computados novamente em formas e estruturas artificiais. O mundo concebido pela “natureza” concorre agora com novos mundos sintéticos, produzidos pela técnica. (HEILMAIR, 2012, p.105)

⁴² Imateriais no sentido que não conseguimos tocá-las, pois são pixels.

Consideramos que MLE desconstrói o mito fundador da cidade de Belo Horizonte, materializado no próprio espaço físico do Parque Municipal, concebido por meio das premissas adotadas pelo paisagismo inglês. O Parque foi uma tentativa de aproximar da natureza de uma forma bucólica. MLE sob essa ótica desfaz uma estrutura romântica quando propõe de forma crua e brutal uma praça sem árvores e completamente impermeabilizada. A imagem técnica de MLE, escolhida por este estudo, retrata, com nitidez, a potência da praça como obra de arte. A vista aérea da obra expõe, em uma única vista, ou seja, com um olhar é possível captar a proposta estética que a artista concebeu para aquela porção do território citadino.

MLE no presente só existe como pontos, grânulos e pixels, é realidade zerodimensional, imaterialidade. Ela é ausência de texto e o exercício aqui empreendido é a construção do texto que confere sentido a MLE. Nossa análise crítica busca ver MLE “apenas como superfície portadora de sentido”. Nosso exercício é decifrar a imagem reconstituindo as dimensões abstraídas. Segundo Costa (2012, p. 31), Flusser chama de “dialética interna da mediação” “(...) a codificação da realidade em imagem e decodificação das mensagens em fenômenos.” Nossa “imaginação” que é responsável “pela codificação e decodificação das imagens, isto é, pela abstração e pela reconstituição das dimensões do espaço-tempo” (Costa, 2012, p. 31.)

Costa (2012, p.31) nos alerta para um problema que surge quando se tenta reconstituir as dimensões do espaço-tempo:

(...) essa reconstituição das dimensões abstraídas resulta em um problema importante: o da facilidade de “compreensão” do que está representado pela imagem. A sua **superficialidade** permite que seja captada muito facilmente, apenas com o olhar. O problema é que isso não significa decifrar a imagem em questão, com um olhar é feita apenas uma captação aparente de seu conteúdo. O entendimento completo do significado da imagem só é possível com a reconstituição das dimensões abstraídas no momento da realização da imagem.

Segundo Heilmair (2012, p.109) o conceito de imagem técnica se modifica na fase denominada comunicologia madura⁴³ da obra flusseriana:

O universo é para a física moderna um conjunto de partículas que se articulam para formarem matéria, de modo análogo, a imagem técnica é composta por uma série de pontos que, agrupados, aparecem superficialmente como imagens. Tanto no caso dos objetos da física, quanto no das imagens, Flusser nota que tratam-se de

⁴³ Década de 1980 e 1990.

estruturas em forma de mosaico. A imagem técnica não aponta, portanto, para textos, mas sim para números.

A fotografia neste contexto é a primeira manifestação comercial de tal conquista representando o modelo da cultura pós-histórica. Pós-história que está em formação na sociedade hodierna configurando-se através do desenvolvimento da linguagem contemporânea. Por isso temos dificuldade tanto de percebê-la enquanto tal, mas principalmente de caracterizá-la em função da ausência de critérios que se encontram em processo de gestação.

O foco do nosso estudo é a praça inaugurada no ano de 1982, pois MLE é matéria que, na atualidade ganha em expressão enquanto categoria imagética fotográfica. Na época da inauguração da praça, o título da obra se referia a toda à praça. Posteriormente, o título passou a corresponder ao monobloco presente em um espaço específico da praça. Desse modo, MLE, em sua potência enquanto escultura que é toda a praça, passou a existir, apenas, como imagem técnica, ou seja, uma fotografia.

4.4. O grau zero do espaço: a escalada da abstração

O modelo teórico apresentado pela “escada da abstração” (Figura 4) é

– também uma escala – geometriz a experiência do ser e a insere em cinco mundos que se estendem da quadridimensionalidade do espaço/tempo (horizonte concreto) aos pontos da zerodimensionalidade (horizonte abstrato). (...) Trata-se de uma escada negativa que também pode ser interpretada como crescente alienação da existência (artificialização), ou então, como a passagem da cultura material à cultura imaterial. (HEILMAIR, 2012, p.110)



Figura 4: A Escada da Abstração – Fonte: Heilmair, 2012, p.111.

O primeiro degrau é o degrau da vivência concreta, para Vilém Flusser (apud Heilmair, 2012, p.111) “a realidade concreta direta é um tecido de intencionalidades, e este tecido chamamos de “mundo concreto” (Lebenswelt), que se caracteriza na quadridimensionalidade: largura, altura e profundidade das dimensões espaciais, incluindo o tempo.

O segundo degrau é “o degrau do apanhar e do tratar” (FLUSSER apud HEILMAIR, 2012, p. 114). Este degrau abstrai o tempo, trata-se de objetos cujo espaço/tempo quadridimensional é reduzido ao corpo (volume) tridimensional através da manipulação. Segundo Heilmair (2012, p.113), “é um gesto que anula as forças naturais do tempo das coisas e o insere no tempo artificial da cultura. De modo metafórico, Flusser explica que”:

O animal e o “homem natural” (tal *contradictio in adiectu*) encontram-se mergulhados no espaço, no mundo de volumes que se aproximam e se afastam. O homem, ao contrário do animal, possui mãos com as quais pode segurar volumes, e pode fazer com que parem. Por essa “manipulação” o homem abstrai o tempo e destarte transforma o mundo em “circunstância”.

O terceiro degrau ocorre da tridimensionalidade para a bidimensionalidade das superfícies (imagens) através da observação. É o degrau do ver e do imaginar, onde repousam as imagens tradicionais, superfícies cobertas de símbolos que apontam para o mundo dos objetos. (FLUSSER apud HEILMAIR, 2012, p. 115)

O quarto degrau é o recuo da bidimensionalidade para a unidimensionalidade das linhas (textos) através da conceituação e é representado pela escrita. Já o quinto degrau representa a zerodimensionalidade dos pontos (imagem técnica) através do cálculo.

Assim, a escada da abstração propõe, no final, um mundo concreto, reduzido pela ciência e a técnica, ao elemento mínimo do ponto, indicando uma permanente redução dimensional do desenvolvimento dos códigos de comunicação e aponta para um

descenso, uma decida, uma progressão negativa, uma retirada progressiva de componentes ou uma devoração de dimensões do mundo da vida material, voluminoso, tridimensional, temporal, espacial. Quase um buraco ou uma goela que faz sumir tudo em suas entranhas. Com a retirada progressiva de suas dimensões espaciais e materiais, vai-se rarefazendo o mundo da vida (Lebenswelt), devorado por um antimundo, imaterial, de não coisas, de abstrações, de algoritmos, de grânulos, de pontos imateriais. O homem como sujeito do processo não apenas se torna seu objeto, como transfere à máxima instância de abstração, ao programa do aparelho, todo o seu poder, oferecendo-se a ele a sua materialidade primeira. Abre mão de seu corpo transformando-o em projeto paradoxal, nem mais sujeito, nem

objeto, mas projeto que se integra aos programas dos aparelhos. (BAITELLO apud HEILMAIR, 2012, p.118)

Costa (2012, p. 61) explica que segundo Flusser, na sociedade pós-industrial a práxis do funcionário⁴⁴ é resumidamente a manipulação de símbolos num mundo codificado. Assim, a pós-história é caracterizada pelo funcionamento do homem em prol dos aparelhos⁴⁵. A diferença para a história é que nessa as máquinas e os operários trabalham para modificar o mundo, já naquela os aparelhos funcionam para modificar o homem.

Fábricas são lugares em que novos tipos de seres humanos são produzidos primeiro o Homem-mão, depois o homem-ferramenta, depois o homem-máquina, e finalmente o homem-robô. Repetindo: Esta é a história da humanidade. (FLUSSER apud COSTA, 2012, p.61)

Costa (2012, p. 68) também argumenta que,

passamos de operários a funcionários. As relações foram completamente desumanizadas. E é por isso que é necessária a conscientização de que não existe nada por trás dos aparelhos, pois o programa gera a ilusão de que o funcionário é livre, de que ele pode escolher, mas na verdade para exercer liberdade ele precisa superar o programa.

Segundo Flusser (apud Costa, 2012, p.64) nem o aparelho, nem o funcionário são humanos, por isso não podem ser julgados com categorias humanas. Entretanto, se pensarmos no cruzamento da condição pós-humana:

O potencial para as combinações entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanha que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá mais onde se balizar. Tudo parece indicar que muitas funções vitais serão replicáveis maquinicamente assim como muitas máquinas adquirirão qualidades vitais. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo. (SANTAELLA, 2002, p.132)

E considerando também a dissolução de categorias analíticas desencadeadas por esta condição:

⁴⁴ Segundo Flusser (2010, p.18), “funcionário é pessoa que brinca com aparelho e age em função dele”. Costa (2012, p. 60) esclarece que o funcionário está diretamente relacionado com o trabalho e com suas relações em sociedade. É um exemplo generalizado do homem contemporâneo.

⁴⁵ Flusser (idem, p.47) define os aparelhos como “caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar”.

As implicações teóricas, criativas e práticas das formas pós-humanas estão levando à dissolução das categorias analíticas chave que estruturam nosso mundo e que derivavam da divisão fundamental entre tecnologia e natureza. Dissolvendo-se essas categorias, o biológico, o tecnológico, o natural, o artificial e o humano começam a se misturar. (SANTAELLA, 2002, p.132)

MLE é programa gerado por meio da técnica, mundo artificial. Na atualidade, é imaterialidade que aponta para a dissolução dessas fronteiras e para um mundo ficcional que a sociedade programada parece caminhar em sua direção. Nesse cenário fictício, MLE nos aponta para a capacidade da ciência e da técnica de nos levar a um mundo zerodimensional que se desenha como a condição pós-humana. Ela nos transporta para uma condição de estranhamento familiar.

O argumento que justifica a importância do estranhamento familiar na arquitetura é uma fascinante síntese de diversas perspectivas ou paradigmas de pensamento. Além da influência da fenomenologia (cap 9), explicitamente reconhecida, Vidler também se inspira no modelo da psicanálise. No famoso ensaio de 1919, [*Das Unheimlich*],⁴⁶ Sigmund Freud definiu o *unheimlich* como a redescoberta de algo familiar que foi anteriormente reprimido, o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência. A combinação entre o conhecido e familiar com o estranho vem à tona no *unheimlich*, palavra alemã correspondente ao *uncanny*, que literalmente pode ser traduzida para o inglês como o *unhomely*. Para Vidler, a arquitetura (principalmente a arquitetura residencial) tem a capacidade de suscitar “angustiantes problemas de identidade do eu, do outro, do corpo e sua ausência”. O estranhamento familiar provoca sensações assustadoras, a ideia do duplo, o medo da mutilação e outros horrores. Vidler observa que um tema usual no estranhamento familiar é a ideia do corpo humano em fragmentos. Este estranhamento familiar é, portanto, o lado horripilante do sublime, o medo de ser privado da integridade do corpo. (NESBITT, 2013, p. 617)

No próximo item, abordaremos o estranhamento produzido pela condição da arte, explicado por meio dos autores da conhecida escola dos formalistas russos. Nesse momento, buscamos uma relação do termo com a arquitetura e numa escala mais ampla, com o indivíduo e a metrópole, através do cruzamento de conceitos utilizados por Freud.

(...) o estranhamento na arquitetura revela a sua estrutura profunda de um modo mais que analógico, demonstrando um deslizamento inquietante entre o que parece **familiar** e o que definitivamente é ao mesmo tempo **estranho e familiar**. Enraizado pela etimologia e pelo uso no ambiente particularmente instável da vida doméstica, é inevitável que o estranhamento familiar exponha os angustiantes problemas de

⁴⁶ A palavra alemã *Unheimlich*, por sua grande polissemia, é considerada intraduzível; a palavra inglesa adotada como sua tradução na psicanálise é, em si mesma, de difícil tradução; pode significar estranho, misterioso, assustador, insólito, sobrenatural, inquietante; na verdade, é a soma disso tudo. O termo alemão (que é o oposto de *heimlich*, também com vários sentidos: íntimo, familiar etc.) pode significar o não familiar, assustador, misterioso, inquietante etc. Essa dificuldade se manifesta nas diferentes traduções do conceito no ensaio de Freud, que em espanhol é *el siniestro* e em francês *l'inquiétante étrangeté*, forma que os psicanalistas brasileiros consideram mais precisa. De modo geral, traduzo por “o estranhamento familiar”. [N.R.T.]

identidade do eu, do outro, do corpo e de sua ausência: daí o seu poder de interpretar as relações entre a psique e a habitação, o corpo e a casa, o indivíduo e a metrópole. Associado por Freud à pulsão de morte, ao medo da castração e ao desejo impossível de retornar ao útero materno, o *uncanny* tem sido interpretado como um elemento dominante da alienação e do distanciamento no mundo moderno, com uma espacialidade correspondente que abrange todos os aspectos da vida urbana (VIDLER apud NESBITT, 2013, p.619).

MLE em sua face de materialidade, pode ser associada à pulsão de morte, ao medo da castração e ao desejo impossível de retornar ao útero materno. Neste sentido, MLE pode ser analisada como um elemento dominante da alienação e do distanciamento no mundo moderno. Pulsão de morte, pois nega a vida quando impermeabiliza todo o solo. Medo de castração gera castração e por essa ótica, MLE foi descaracterizada. Desejo impossível de retornar ao útero materno pode ser traduzido pelo mito fundador da cidade de Belo Horizonte: o Parque Municipal. O desejo da espécie *Homo sapiens* de voltar ao útero materno da mãe natureza, de ser um só com a natureza, que o mito significa e MLE, ao negar essa possibilidade, retorna ao mito e então ele é novamente lembrado e reencenado.

(...) O que é passado: o humano, sua corporeidade e autorreflexividade. Coisa dos tempos em que “humano”, a característica da espécie, seria o desejo de conhecer a si mesmo, desejo tardio, é certo. Um modo de ser em que o pensamento crítico e analítico sustentado na linearidade era a grande esperança. Perdeu-se a esperança. Nossos tempos desesperançados modelam novas relações entre seres humanos sempre interrompidas, ao mesmo tempo que possibilitadas, pelas máquinas e pelos aparelhos. À medida que podemos perguntar o que será nosso olhar depois desta relação com aparelhos e máquinas, é possível perguntar também o que será a política como universo das relações após a total mediação pelas máquinas (TIBURI, 2008, p.232).

Ao olharmos para a imagem técnica de MLE, na sua superficialidade, ela nos remete para um cenário de filme de ficção, como o filme *Blade Runner: O Caçador de Andróides*⁴⁷. Por exemplo, uma cena que se passa na residência da replicante *Rachael*. Uma arquitetura⁴⁸ que poderia ser chamada de futura, assim como MLE nos parece, além da sua época e sua presença no espaço citadino talvez possa fazer sentido, depois de muitos anos transcorridos.

⁴⁷ Lançado no Brasil em 1982, diretor Ridley Scott, estrelado por Harrison Ford. O filme se passa em L.A. no ano de 2019.

⁴⁸ A residência utilizada no filme é obra do arquiteto estadunidense Frank Lloyd Wright. Outras obras do mesmo arquiteto já foram utilizadas em outras películas dedicadas a ficção científica. Ver Neilson, 2013 e Fujioka, 2008.

5. A arte e a vida

O amor é breve ou longo, como a arte e a vida.
Rosa (1967, p. 109)

Assim como a vida, a arte ao ser analisada se torna longa. As questões de espaço-tempo se dilatam ou se comprimem e então as impressões se modificam. “Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (DELEUZE, 1997, p.9). Breve arte, longa vida, longa arte, breve vida, longa e breve arte vida.

E o interesse dele (Flusser) pela arte contemporânea é um pouco esse resgatar a tecnologia e a ciência para pô-la não a serviço, não a gente estar a serviço da ciência e da tecnologia, mas pôr a ciência e a tecnologia a serviço da arte; ou seja, fazer da ciência e da tecnologia uma coisa secundária em relação às possibilidades criativas do homem, no sentido que é sempre essa de dar sentido à vida – Sinngeben – dar sentido. A vida não tem sentido, a gente dá sentido à vida (MEYER apud COSTA, 2012, p.110).

A artista Mary Vieira ao idealizar MLE coloca a técnica a serviço da arte, gesto artístico, gesto mágico que publica o privado e cria informação nova.

(...) [o] gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos os terrenos há os inebriados pela ‘arte’, isto é os que publicam experiência privada e criam informação nova. (...) Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa. (FLUSSER apud COSTA, 2012, p.107)

Informação nova e codificada em língua estrangeira: “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (PROUST, *Contre Sainte-Beuve* apud DELEUZE, 1997). De cada artista é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico.

(...) Mas o problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e ouvir: com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite “assintático”, “agramatical”, ou que se comunica com seu próprio fora.

O limite não está fora da linguagem, ele é seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir “o que está

escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico. (DELEUZE, 1997, p.9)

O exercício da crítica é esse “perfurar buracos” na obra para ver ou ouvir “o que está escondido atrás”. Segundo Eagleton (2006, p. 190) a partir de Barthes, o texto “não tem significados fixos, mas é plural e difuso, uma galáxia ou um emaranhado inexaurível de significantes, uma trama inconsútil de códigos e fragmentos de códigos, através do qual o crítico pode abrir seu próprio caminho errante”.

O “texto” da artista Mary Vieira causa um efeito de estranhamento, de desfamiliarização, ao propor uma Praça sem árvores, completamente impermeabilizada, revestida na sua totalidade pelo concreto. Nossas reações automatizadas da realidade, nossa rotina de perceber uma praça como local apazível de lazer, pode ser que não nos permita conviver com a diferença que essa obra expõe.

Eagleton (2006, p. 5) nos explica que os formalistas russos⁴⁹ começaram por considerar

(...) a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de “artifícios”, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro de um sistema textual global. Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de desfamiliarização. A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se “tornara estranha”, e graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar. Na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”. (EAGLETON, 2006, p.5)

A obra da artista provoca um efeito de estranhamento. “Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática é frequentemente uma língua estrangeira” (CHKLOSVSKI, 1976, p. 54). A praça criada por Mary Vieira é como o discurso poético, uma língua estrangeira, que Chklosvski (1976, p. 54) define como um discurso elaborado. O “texto” da artista é como a construção do enredo que nas palavras de Chklosvski (1976, p. 55) é “este fenômeno de obscurecimento, de amortecimento, enquanto lei geral da arte”.

⁴⁹ Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917, entre os quais estavam Vítor Sklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum e Boris Tomashevshi. “Suas idéias floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo stalinismo” (EAGLETON, 2006, p.3).

Aliás, o maior ensinamento da arte parece ser mesmo este: o de que cada obra de arte é autônoma, única e insubstituível, assim como cada ser, cada pensador. Como afirma Deleuze, não há um pensador que não seja, ele mesmo, um criador de uma “nova existência”. Afinal, de que valeria o pensamento se ele não arrastasse consigo a vida, se não a transformasse, se não a reciasse continuamente? (SCHÖPKE, 2012, p. 17).

MLE é criadora de uma “nova existência”, para o crítico é possível “abrir seu próprio caminho errante” navegando pela intransitividade própria dessa obra de arte. No ano de 1982, a população contestou e não aceitou a proposta estética promovida pela artista Mary Vieira para o espaço urbano concebido por meio de MLE. Essa proposta estética pode ser lida também como uma escritura (*écriture*). Escritura urbana grafada na pele da cidade, produtora de sentidos que desconstroem o mito fundador da Capital.

Em plena fase estruturalista, Barthes retoma a definição de escritura, num texto fundamental dos *Essais critiques*: “*Ecrivains et écrivains*”. O que aí se coloca é a distinção entre escritores que escrevem algo (*écrivains*) e escritores que escrevem, ponto final (*écrivains*); entre uma escritura transitiva, portadora de mensagem (*écrivance*), e uma escritura intransitiva, produtora de sentidos (*écriture*) (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 32)

Mary Vieira, assim como Rosa⁵⁰, é produtora de escritura intransitiva, artista nômade, que não aceita modelos prévios, que desconstrói o senso comum.

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta aberta (SCHÖPKE, 2012, p. 33).

MLE “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma uma estética do vazio, “ela só é feita para dizer ela mesma”. Sua “verdade” é provisória e pode ser sempre traduzida por meio de outra criação, outro “texto”, nova leitura, uma crítica...

Segundo Deleuze, escrever é sempre um ato inacabado, algo em vias de se fazer, um processo, um puro devir. Isso vale, sobretudo, para a literatura [arte], onde o escritor [artista] metamorfoseia-se de muitas maneiras, num constante e imperceptível movimento de alma. Mas vale também, num outro sentido, para a filosofia. Afinal, quem escreve termina por gerar um fluxo que não se completa naquele que lê, mas ao contrário disso, está sempre à espera de uma nova conexão, de um novo olhar que

⁵⁰ João Guimarães Rosa (Cordisburgo/Minas Gerais, 1908 – Rio de Janeiro / RJ, 1967) foi um escritor, romancista, contista, diplomata e médico brasileiro, considerado por especialistas como o maior escritor brasileiro de todos os tempos, ao lado de Machado de Assis. (ROSA, s/d)

lhe permita continuar em movimento. É assim que um escrito, seja ele de ficção ou de filosofia, é algo que não se fecha em si mesmo, mas precisa sempre de uma força externa para manter-se vivo (SCHÖPKE, 2012, p. 20).

MLE mantém-se viva sempre que um crítico a escolhe como objeto para reflexão. Neste sentido, a arte se torna longa e superficial: sua materialidade não é mais uma realidade física, MLE tornou-se zerodimensional e agora habita superfície bidimensional. “A escalada da abstração que nada mais é que uma escalada da subtração, consiste na retirada progressiva de dimensões. Este é o programa civilizatório seguido por todos nós. Por isso, diante da perda total do espaço só se pode fazer um ‘elogio da superficialidade’” (BAITELLO, 2008, p.11).

Baitello, neste excerto, se refere ao pensamento flusseriano que ao expressar o elogio à superficialidade, característica da sociedade que produz imagens técnicas, é também, numa certa medida, um elogio a essa sociedade. Elogio irônico como mostra o autor ao explicar a necessidade de mediar inerente aos homens.

Os homens têm de se entender mutuamente por meio dos códigos, pois perderam o contato direto com o significado dos símbolos. O homem é um animal “alienado” (*verfremdet*), e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los em códigos, caso queira transpor o abismo que há entre ele e o “mundo”. Ele precisa “mediar” (*vermitteln*), precisa dar um sentido ao mundo (FLUSSER, 2007, p.130).

O trabalho tecido por meio desta dissertação também é mediar, é tentativa de diminuir o abismo que há entre o homem e o mundo. Como veremos mais adiante, a tentativa é aproximar da visão de mundo que MLE invoca.

PONTE

Mas o amor assim pertencia a outra espécie de fenômenos?
 Seu amor e as matérias intermediárias.
 O mundo do rio não é o mundo da ponte.
 Rosa (1967, p. 109)

MLE possui várias nuances a serem analisadas e para conseguirmos abarcar certas tonalidades elegemos um referencial teórico para navegarmos contra correnteza neste exercício de busca de sentido, uma tentativa de decifrar os códigos dessa imagem técnica. Nosso movimento é em direção a nascente, a origem de MLE, sua gênese. Já percorremos dois mundos: o rio e o branco, Rio Branco e então avistamos a ponte, o referencial intermediário da pesquisa.

6. Intermedialidade

Intermedialidade é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de arte. Como conceito, intermedialidade implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias: uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de cruzar as fronteiras que separam as mídias. (CLÜVER apud LAFETÁ, 2011, p. 24)

Em 1983, o estudioso alemão Aage A. Hansen-Löve concebeu o termo intermedialidade⁵¹ em analogia a intertextualidade. O contexto era o estudo do simbolismo russo com o objetivo de capturar a relação entre literatura e artes visuais (ARVIDSON, 2012, p. 4). Apesar dos termos serem frequentemente confundidos, segundo o professor de Inglês e Literatura Geral, Werner Wolf, intertextualidade pode ser visto como uma variante de intramedialidade, *i.e.* relações de mídias semelhantes (*homomedial*) entre textos verbais. Em contraste, intermedialidade lida com a transgressão de fronteiras entre mídias, *i.e.* relação de mídias diferentes (*heteromedial*) entre diferentes sistemas semióticos de signo (WOLF apud ARVIDSON, 2012, p. 4).

Intermedialidade diz respeito não só aquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas,

⁵¹ Nota-se que o termo intermídia (*intermedia*) foi introduzida por Dick Higgins em 1966 por meio de seu artigo pioneiro “*Inter-media*”, no qual Higgins expressa sua convicção que “muito dos melhores trabalhos que foram produzidos atualmente se situam entre mídias” (tradução nossa) – “*much of the best work being produced today seems to fall between media*”. A importância do trabalho reside na demarcação dos limites entre intermídia (*intermedia*), mixmídia (*mixed media*) e multimídia (*multimedia*) (RAJEWSKY, 2005, p.51).

Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designados na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade. (CLÜVER, 2006, p. 18)

MLE foi executada na década de 1980, ou seja, anterior à data de concepção do termo intermedialidade. Consideramos que a artista Mary Vieira não utilizou a intermedialidade como conceito fundador, ou seja, a fusão das mídias, conforme veremos adiante, não foi incorporada a obra de forma consciente pela artista. Dessa maneira, nosso estudo utiliza a teoria da intermedialidade como ferramenta indispensável à leitura da obra da artista, como reforça Claus Clüver:

A intermedialidade não é fenômeno recente na produção literária. Os escritores sempre tiveram a tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas, mas também as que separam as artes. [Sendo assim] qualquer paradigma para os estudos literários [e/ou artísticos] que exclua esta dimensão acabará por se mostrar deficitário. (CLUVER apud NETO, 2007, p.43).

Nesse sentido, a prática de transpor barreiras entre mídias identificada tanto em obras de arte quanto em objetos e fenômenos intermediários, é remota, como já mencionado, entretanto, a definição do termo **intermedialidade** e os estudos para consolidar a teoria são bastante recentes e encontram-se em processo de formação. Segundo Elleström (2010, p.39) (tradução nossa), as raízes históricas desses estudos estão nos seguintes campos: estética, filosofia, semiótica, literatura, estudos de mídia e estudos interartes. Claus Clüver (2006, p.12-13) explica que as diversas abordagens do termo **intermedialidade** foram derivadas do Comparativismo, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, iniciados na Alemanha e desenvolvidos também em outros países (EUA, Canadá e Suécia).

No século XIX aparece um ideal de uma fusão das artes, a *obra de arte total*, proposta por Richard Wagner, referindo-se à ópera. A ideia (*sic*) desse tipo de arte amplia-se com o advento de novas formas artísticas, que ao longo do século XX, foram agregando linguagens, mesclando por exemplo pintura e música, dança e teatro. Essas formas artísticas ampliaram os processos de hibridação, criando assim formas textuais, que não se enquadravam nos domínios das disciplinas tradicionais. Hoje encontramos várias obras compostas por diversificado “mix” de mídias, muitas vezes aliando tecnologias digitais e analógicas, recriando hibridações do passado em suportes contemporâneos. (LAFETÁ, 2011, p. 24)

Essa busca pela integração das artes é um ideal empreendido, em especial, no urbanismo ligado aos preceitos da arquitetura moderna, também situado no recorte temporal do século XX, como cita Lafetá. Tal integração foi almejada de forma específica, tanto na construção de universidades no México e em alguns países da América Latina, quanto no Brasil, na concepção da Pampulha, em Belo Horizonte e da própria Capital do país, Brasília.

Abordaremos no capítulo *À Rio Branco*, a influência dessa busca em nosso objeto de análise – MLE e a questão da fusão das mídias como possibilidade de alcançar esse ideal, por meio de uma intervenção urbanística. Essa busca deflagra também uma perspectiva intercultural do estudo que analisa o intercâmbio de valores humanos que são apropriados de forma particular por determinada cultura, que desta forma passa a influenciar outras.

O debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas valem-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações. Do mesmo modo, os objetivos típicos das disciplinas em que se dá o estudo da intermedialidade (por exemplo, estudos de mídia, estudos literários, estudos de teatro, estudos fílmicos, história da arte, musicologia, filosofia ou sociologia) variam consideravelmente entre si. Enquanto algumas dessas abordagens põem em foco os progressos midiático-históricos ou as relações genealógicas entre mídias diferentes, os processos de transformação midiática, a formação mesma de uma dada mídia ou o processo de mediação enquanto tal, outras abordagens tratam das questões relativas ao reconhecimento de uma mídia (*Medienerkenntnis*) ou pretendem explicar as funções da mídia em geral. Abordagens adicionais, oriundas principalmente da área da literatura e de áreas afins, como a minha, enfatizam as diversas formas e funções que as práticas intermidiáticas concretas assumem em textos individuais específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros (RAJEWSKY, 2012, p. 51).

Nossa abordagem alinha-se com os estudos de Rajewsky por enfatizarmos a forma e a função de uma prática intermidiática concreta por meio da análise crítica de um texto individual específico.

As diversas formas de combinação entre as mídias, suas transformações e transposições, enfim todas as formas de relação intermidiática são passíveis de serem analisadas através da “intermedialidade”, que serve como um termo geral para definir uma abordagem dos modos específicos de relação dessa natureza. (CLÜVER apud TOSIN, 2011, p. 61)

Portanto, Intermedialidade é uma área de estudos que se propõem a analisar as mídias e as suas relações, por meio de uma abordagem inter ou transdisciplinar (CLÜVER, 2006, p.37). A denominação desse campo de estudos ainda é provisória e Clüver (2006, p.37) propõe nomeá-lo por “Estudos da Intermedialidade” ou “Estudos Intermidiáticos”. Dois

conceitos importantes nessa área são o conceito de mídia e a delimitação das fronteiras entre elas, uma vez que os estudos desenvolvidos por meio dessa chancela implicam a inter-relação de mais de uma mídia nos objetos a serem analisados. Nos próximos itens, apresentamos tanto o conceito de mídia quanto as classificações dos fenômenos intermediáticos, suas subcategorias, modalidades, modos, aspectos qualitativos e delimitação das fronteiras. Esse quadro de referência irá balizar a análise crítica de MLE.

6.1. Concepção de mídia

Segundo Claus Clüver (2006, p.24), Jürgen Müller define “mídia” a partir do conceito formulado em 1988 por Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, para esses autores “mídia” é aquilo “que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais”.

Em 1999, Werner Wolf, citado por Clüver (2006, p.34) define “mídia” como “um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais”.

A abordagem de Wolf é mais próxima de uma visão semiótica, derivada da relação entre Literatura e Música. Como sistemas sógnicos, segundo Clüver (2006, p.34) essas artes são consideradas como “mídia”. Nessa mesma linha, para as análises que pretendemos desenvolver nesta dissertação, ao buscarmos uma definição de mídia [médium],

(...) a mais apropriada encontra-se no dicionário The Heritage: “um tipo específico de técnica artística ou meios de expressão determinados pelos materiais usados ou pelos métodos criativos envolvidos”. E exemplifica que se pode falar de mídia da litografia, mídia da pintura, etc. Na mesma fonte citada, o termo mídias [media] é associado aos meios de comunicação em massa e tem sido empregado no singular. (NETO, 2007, p.43)

Considerando as definições acima elencadas, nosso estudo parte de uma concepção ampla de mídia como sistemas sógnicos que transmitem mensagens culturais. Rajewsky (2012, p. 56) nos chama a atenção que “ao lidarmos com configurações midiáticas, nunca encontramos a mídia enquanto tal, por exemplo, filme como mídia ou escrita como mídia, mas apenas filmes específicos de cunho individual, textos individuais e assim por diante”. Segundo essa autora:

(...) temos de necessariamente levar em conta que só encontramos formas de articulação midiática de natureza concreta, e cujas características apontam para uma realidade midiática complexa, de múltiplas nuances e modalidades. Desde já essa observação básica e simples leva à conclusão de que dizer de “uma mídia” ou de “mídias individuais” remonta, inevitavelmente, a um constructo teórico, a uma “abstração teórica” (Abstraktionsleistung), nas palavras de Sybille Krämer (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

Ao nomearmos a Praça Rio Branco, localizada no hipercentro de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, como “mídia individual” estamos trabalhando com uma abstração teórica, como nos diz Rajewsky. O que criamos é um arcabouço (framework) que nos permite lidar com o objeto de estudo (MLE), cuja natureza é concreta: a leitura de uma praça como uma configuração midiática complexa, de múltiplas nuances e modalidades a serem analisadas. Nossa análise crítica considera o objeto de pesquisa - MLE, o texto “Praça Rio Branco (1982)”, uma obra de arte. Clüver (2006, p.15) explica que,

(...) entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sógnico a que pertençam.⁵² Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão.

Ao usarmos o termo “mídias individuais” (Einzelmedien) nos referimos a “mídias que a percepção convencional considera distintas” (RAJEWSKY, 2012, p.54 e p. 67). Rajewsky (2012, p.54) explica que o termo “não designa per se qualquer tipo de ‘monomidiaticidade’ ou pureza midiática”.

(...) Daí as chamadas mídias individuais poderem se caracterizar por uma estrutura plurimidiática, a exemplo do filme ou do teatro. Ademais, as mídias individuais – e isto aplica-se também às mídias denominadas ‘monomidiáticas’, tais como os textos (literários) – hão de se revelar sempre multimodais (cf. a contribuição de Lars Elleström para o presente volume). Na verdade, pode-se reformular o famoso *dictum* [‘todas as mídias são mídias mistas’] de Mitchell ⁵³ e transformá-lo em “todas as mídias são (mídias) multimodais”. Significativamente, Mitchell mesmo reformulou-o em tempos recentes, especificando que, “do ponto de vista da modalidade sensorial, todas as mídias são mídias mistas” (RAJEWSKY, 2012, p.54).

⁵² Clüver sugeri sobre a extensão do conceito de texto e a relação entre texto e signo, ver a apresentação resumida de SANTAELLA. Texto, 1992, p. 391-409.

⁵³ “(...) Presume-se aqui que os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeitos discursivos e, não menos importantes, como o resultado de procedimento de poder, de inclusão e exclusão”.

Quando denominamos uma praça como mídia individual, consideramos que para essa mídia, o dispositivo utilizado para a transmissão das mensagens culturais é o tecido urbano. Esse tecido é o canal que transmite os códigos e convenções desse sistema sógnico. Esse sistema pode ser plurimidiático e como bem coloca Rajeswsky, ele é também multimodal, uma vez que todos eles são multimodais. “(...) [M]ultimodalidade é, em essência, ‘o uso de dois ou mais dos cinco sentidos para troca de informações’ ” (KRESS; LEEUWEN apud ELLESTRÖM, 2010, p.53).

Como a praça pode ser percebida como sistema multimodal? A percepção da praça como sistema multimodal acontece, pois utilizamos mais de dois sentidos para compreender as informações transmitidas. O sentido predominante é a visão, mas utilizamos o tato para identificar os materiais que compõem o espaço, a audição para captar os sons do ambiente e o olfato para identificar a presença de algum odor ou fragrância. O paladar também pode ser usado, caso experimentássemos algum sabor.

Segundo Clüver (2011, p.15) “enquanto plurimidiaticidade se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de multimidiaticidade a presença de mídias diferentes dentro de texto individual”. O exemplo que o autor cita para a multimidiaticidade é a utilização de títulos para as imagens, ou seja, “temos a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação.” (CLÜVER, 2011, p.15) “A função de títulos é crucial na criação de sentido para imagens de todos os tipos, desde fotografias documentais até pinturas surrealistas e não-figurativas.” (CLÜVER, 2011, p.15)

Em relação à modalidade material, MLE é monomidiática, pois utiliza apenas o concreto como mídia técnica, como dispositivo que equivale à escrita para um texto literário conforme Rajeswsky explicou no excerto acima. MLE possui um título⁵⁴ *Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio* que a caracteriza, conforme exemplificou Clüver como multimidiaticidade, a presença de mídias diferentes (arquitetura, escultura e escrita) dentro de texto individual (praça). Consideramos também que o sistema é multimodal do ponto de vista da modalidade sensorial, conforme explicamos acima, ao analisarmos a partir do ponto de vista de qualquer praça inserida no espaço citadino.

Assim, MLE é ao mesmo tempo monomidiática, multimodal além de ser considerada multimidiaticidade. Como veremos adiante, ao definirmos as subcategorias, as modalidades e os modos das mídias, esses termos formam um arcabouço para auxiliar na

⁵⁴ Consideramos que a semelhança com exemplo citado é que existe um título que é público, entretanto, esse título não é divulgado junto à obra, ou seja, não foi grafado no espaço citadino.

análise crítica do objeto de estudo – MLE que será confeccionada no capítulo denominado *À Rio Branco*.

6.2. Categorias dos fenômenos intermediáticos

Entender as categorias dos fenômenos intermediáticos é importante para a análise crítica que pretendemos empreender do objeto de estudo - MLE como uma combinação de mídias (*Medienkombinatio*). Precisamos ainda refletir se consideramos a fusão das mídias como um texto multimídia ou como um texto intermídia. Essas definições serão exploradas neste item.

(...) Se o emprego de intermedialidade enquanto categoria descritiva e analítica de certos fenômenos há de ser produtiva, nós devemos discriminar grupos de fenômenos, cada qual exibidor de uma qualidade intermediática preeminente e – o que é mais significativo no contexto presente – de um modo particular de cruzar fronteiras entre mídias. (...) Uma observação mais atenta das práticas intermediáticas designadas apontam para três grupos de fenômenos (RAJEWSKY, 2002; 2004; 2005):

1. intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelização e assim por diante.
2. intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombinatio*), que inclui fenômenos como opera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou SoundArt, histórias em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídias e intermediáticas (c.f. WOLF, 1999, p. 40-41 e outros).
3. intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras. (RAJEWSKY, 2012, p.57-58).

Como nos coloca Clüver (2006, p.31) “(...) [as diferenciações entre as terminologias utilizadas na teoria da intermedialidade] também são relevantes para as tentativas de interpretação, pois o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido”. Para este autor (2006, p.23), a partir das diversas contribuições expostas no livro organizado por Helbig⁵⁵ em 1998 e dando uma nova ordenação à colocação anterior de Rajewsky, o conceito de “intermedialidade” cobre pelo menos três formas possíveis de relação:

⁵⁵ *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* [Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares].

1. Relações entre mídias em geral (relações intermediáticas) – corresponde ao item 3 da citação anterior (intermediale Bezüge);
2. Transposição de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemiótica) – corresponde ao item 1 da citação anterior (Medienwechsel);
3. União (fusão) de mídias – corresponde ao item 2 da citação anterior (Medienkombinatio).

Na relação entre as mídias observa-se que determinadas escolhas irão afetar a percepção da própria mídia como tal e também da técnica utilizada. Neste sentido, em um fenômeno intermediático, uma mídia é opaca quando sua presença é notada, por conseguinte a técnica é evidenciada.

(...) Quando a referência se torna opaca, a técnica é percebida pelo leitor, o que em alguns casos pode ser um recurso utilizado para quebrar a catarse vivida pelo espectador: o mesmo passa a ter consciência que a obra é puramente ficcional. Na literatura, por exemplo, o texto literário cria diálogos com o leitor, comentando sobre a obra, quebrando, dessa forma, o caráter ficcional da história, ou mesmo da pintura, quando as pinceladas são claramente notadas, perdendo a característica hiper realista de alguns estilos de pintura, tornando-se evidente a técnica da obra. (LAFETÁ, 2011, p.43)

Neste cenário de relação entre mídias, uma mídia é considerada transparente quando sua presença é desconsiderada.

No cinema clássico, a intenção é tornar a mídia cinematográfica transparente para que o espectador se envolva com a história e se prenda aos aspectos narrativos. Uma das particularidades do cinema proposto por Greenaway é tornar a mídia opaca, lembrando o espectador, a todo tempo, de que se trata de um filme, de uma interpretação artística do diretor, e não uma representação naturalista/realista. (LAFETÁ, 2011, p.43)

A combinação de mídias (*Medienkombinatio*) abarca três subcategorias de textos, são eles: multimídia (a separação dos textos ainda permite o entendimento fora do contexto), mixmídia (a separação dos textos não permite o entendimento fora do contexto) e intermídia (não se permite a separação dos textos).

MLE, a configuração midiática da Praça Rio Branco, desenhada pela artista plástica Mary Vieira, no ano de 1982, é composta pela fusão da mídia arquitetura e da mídia escultura. A relação de união de mídias (*Medienkombinatio*) abrange três subcategorias de texto, quais sejam, multimídias, mixmídia e intermídia, conforme mencionado.

Diante das abstrações teóricas que propomos a atual configuração da Praça pode ser classificada como um texto multimídia e a Praça como obra de arte – MLE poderia ser

considerada um texto intermídia. Como texto multimídia, a Praça permite a separação, ou seja, a leitura da mídia arquitetura é diferenciada da mídia escultura. Como texto intermídia, MLE não permite que uma mídia se separe a outra.

A separação implica em perdas significativas para a leitura da Praça como uma obra de arte. Toda a abordagem que fizemos, por exemplo, sobre a beleza da linha como expressão artística, só foi possível porque a obra de arte se compõem de linhas grafadas no concreto, sob o piso da Praça Rio Branco. Consideramos também que essa separação constitui uma “regressão” artística, no sentido que a mídia escultura ao longo do tempo foi construindo seu próprio discurso enquanto arte. Toda a praça como escultura é uma leitura contemporânea, ou seja, a praça como obra de arte, é mais condicente com a narrativa da arte, também como mídia⁵⁶.

MLE (ver Figura 1) é, portanto um texto intermídia, ou seja, toda a praça é a obra de arte, a marca do trabalho da artista Mary Vieira grafada no tecido urbano, a idiossincrasia do seu traço na pele da cidade. Um traço combativo, ruidoso e que desconstrói os sentidos da cidade como cidade jardim⁵⁷. Sua unicidade encontra-se na composição midiática como fusão das mídias arquitetura e escultura, como texto intermídia que não permite a dissociação dessa fusão.

Nessa concepção, a mídia arquitetura é transparente, o espaço “praça” não é o foco da vivência. Já a mídia escultura é opaca, a arte na sua modalidade escultura é o foco da vivência do lugar. Mais que o estar na praça é o vivenciar a escultura, a arte que é a praça. A técnica utilizada, o concreto aparente é protagonista. Os traços no concreto são como as pinceladas na tela, deixam rastros da técnica. Toda a praça é escultura, o espectador está inserido na obra, sua vivência do espaço é esse concreto esculpido que ele pisa. Nesse sentido, é o combate que a cidade faz em si mesma, da selva de pedras que ela vai se transformando pela técnica, esse fogo que arde dentro do homem.

⁵⁶ Ver p. 83, sobre as transformações e crises que a mídia escultura sofreu no recorte temporal do pós-modernismo.

⁵⁷ A imagem de alguns bairros de Belo Horizonte como cidade jardim é abordada na p. 76.

SAMPA⁵⁸

(VELOSO, 1978b)

Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
 É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
 Da dura poesia concreta de tuas esquinas
 Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim, Rita Lee
 A tua mais completa tradução
 Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
 Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
 É que Narciso acha feio o que não é espelho
 E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
 Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo
 Afasta o que não conheço
 E quem vem de outro sonho feliz de cidade
 Aprende depressa a chamar-te de realidade
 Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
 Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
 Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
 Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
 Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, tótem do samba
 Mais possível novo quilombo de Zumbi
 E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
 E novos baianos te podem curtir numa boa



Figura 5: A imagem técnica da Praça Rio Branco como texto multimídia – Fonte: Google, 2016.

A configuração midiática atual da Praça Rio Branco pode ser lida como texto multimídia (ver Figura 5). A obra de arte como peça escultórica inserida na praça, ou seja, a

⁵⁸ A letra da música espelha a realidade de uma “selva de pedras”!

percepção da mídia arquitetura por meio da vivência do espaço da praça e a fruição da mídia escultura separada da percepção total da praça como obra de arte. A praça é o projeto arquitetônico que a gerou, um programa a ser cumprido⁵⁹, não mais uma arte a ser fruída.

Como programa, ela atende as necessidades de seus usuários; como arte, não é só a função do espaço que poderá ser lida. Assim, como arte, a configuração midiática é diferenciada e a leitura da escultura apenas como objeto, adorno da praça constitui perda significativa em relação à condição da Praça ser ela toda uma obra de arte.

6.3. Subcategorias, modalidades, modos e aspectos qualitativos

(...) o meu objetivo não é discutir intermedialidade no âmbito de modelos de comunicação. Em vez disso, quero tratar medialidade de um ponto de vista hermenêutico. Eu coloco em parêntese muito das condições de produção de mídia e foco na percepção, concepção e interpretação da mídia como interfaces materiais situadas em circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas. (ELLESTRÖM, 2010, p.26) (tradução nossa)⁶⁰

As discussões apresentadas nesta dissertação também compartilham deste objetivo. O conceito de intermedialidade nos interessa como um ponto de vista traçado a partir da hermenêutica. Não pretendemos discutir o termo conforme as ferramentas utilizadas nos modelos de comunicação, outro sim, fundamentar nossos estudos com ênfase na percepção, concepção e análise da mídia como interface material situada em circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas.

6.3.1 As três subcategorias das mídias

Elleström (2010, p.25) diferencia as mídias em três subcategorias para lidar com os muitos aspectos inter-relacionados a concepção multifacetada que os termos mídia e medialidade implicam. Ele propõe o uso dos termos “mídias básicas” (*basic media*), “mídias qualificadas” (*qualified media*) e “mídias técnicas” (*technical media*).

⁵⁹ Em arquitetura, uma das etapas do trabalho é a elaboração do programa de necessidades a partir das demandas dos usuários daquele espaço a ser projetado, que antecede o projeto arquitetônico propriamente dito, ou seja, o projeto deverá cumprir todas as demandas listadas no programa.

⁶⁰ (...) my aim is not to discuss intermediality within the framework of communication models. Instead, I want to treat mediality from a hermeneutical point of view. I bracket much of the conditions of media production and focus on the perception, conception and interpretation of media as material interfaces situated in social, historical, communicative and aesthetic circumstances.

Mídias básicas e qualificadas são categorias abstratas que nos ajudam a entender como os tipos de mídia são formados por espécies diferentes de qualidades, enquanto mídias técnicas são os muitos dispositivos tangíveis necessários para materializar instâncias de tipos de mídia. (ELLESTRÖM, 2010, p.25) (tradução nossa)⁶¹

Assim “as mídias básicas e qualificadas devem ser entendidas como abstrações que necessitam da “mídia técnica” para serem materialmente realizadas” (ELLESTRÖM, 2010, p.49) (tradução nossa)⁶². As mídias básicas são identificadas pela sua aparência formal. Já as artes e outros tipos de mídia cultural repousam em seus aspectos qualitativos e são chamadas de mídias qualificadas (ELLESTRÖM apud ARVIDSON, 2012, p. 10). Clüver (2011, p. 10) explica que “são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto”.

MLE é mídia qualificada, mídia cultural, pois repousa em seus aspectos qualitativos como uma obra de arte que é. O tecido urbano é o suporte de transmissão, o canal, o meio ou o dispositivo por onde a mensagem é veiculada. O tecido urbano constituído pela Praça Rio Branco que sustenta a configuração midiática transmitida – MLE. O concreto aparente utilizado na confecção de MLE é também mídia técnica. Conforme já mencionamos anteriormente, esse material funciona como as letras da escrita ou como a tinta que compõem as pinceladas numa tela e ainda como o bronze, a madeira, a argila ou o aço corten utilizados na confecção de uma escultura.

Os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia – o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. O uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo – a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis – resulta na constituição dos materiais do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana (CLÜVER, 2011, p. 6).

MLE na sua construção utilizou de diversas técnicas e materiais para a composição urbanística. Destacamos que o uso do concreto armado, com o acabamento aparente, é típico da arquitetura moderna brasileira⁶³. Assim, Mary Vieira utilizou de uma

⁶¹ *Basic and qualified media are abstract categories that help us understand how media types are formed by very different sorts of qualities, whereas technical media are the very tangible devices needed to materialize instances of media types.*

⁶² *Basic and qualified media must be understood as abstractions that need technical media to be materially realized.*

⁶³ Ver CALDEIRA (2007), que analisa o discurso sobre a face áurea da arquitetura moderna brasileira.

matéria-prima que os arquitetos modernistas foram hábeis em modelar e a artista com sua proposta cria leitura peculiar ao se apropriar do concreto, tanto para a composição tridimensional, quanto para a cobertura do piso.

6.3.2 As quatro modalidades das mídias e seus modos

Elleström (2010, p. 30) desenhou quatro tipos de modalidade e descreveu seus modos, que Arvidson (2012, p. 9) resumiu da seguinte forma:

- 1) Modalidade material: o corpo humano, as superfícies planas e as três dimensões dos objetos, as ondas sonoras e luminosas (laser e projeções de luz) ⁶⁴;
- 2) Modalidade sensorial (cinco modos): visão, audição, paladar, olfato, tato;
- 3) Modalidade espaciotemporal (quatro dimensões): largura, altura, comprimento, tempo;
- 4) Modalidade semiótica (três principais tipos): signos de convenção (símbolo), signos semelhança/aparência (ícone) e signos de relacionamento real (índice).

Elleström (2010, p. 30) explica que a ordem desenhada por ele não é arbitrária e não se trata de ordená-las por um critério baseado no “tempo” ou numa “hierarquia”. Segundo ele, existe um sentido ao propor essa ordem. Ele começa por meio dos aspectos materiais, pois se retirarmos da terra todas as criaturas vivas, é isso que irá permanecer. O sensorial vem em seguida por ele considerar um pré-requisito para as duas modalidades seguintes que são mais “avançadas”. Nesse sentido, sem a impressão sensorial não existe nenhuma concepção de tempo, espaço ou significado. A modalidade semiótica é a “última” pois necessita das anteriores como base e por isso é a modalidade mais complexa.

6.3.3 Os dois aspectos qualitativos das mídias

Uma compreensão profunda das realizações das mídias individuais, suas muitas qualidades e seus caminhos para fazer parte de um mundo em constante mudança, requerem perspectivas adicionais. Existem dois aspectos qualitativos das mídias: em parte um aspecto histórico, cultural e social e por outro lado um aspecto estético e comunicativo, que se interagem. Todos os quatro tipos de modalidades e os dois aspectos qualitativos devem ser

⁶⁴ No texto de Arvidson (2012, p. 9) não consta as ondas luminosas, acrescentamos em função do original de ELLESTRÖM (2010, p. 30) apresentar o assunto da seguinte forma “corpo humano, outras materialidades com características demarcadas tais como superfícies planas e as três dimensões dos objetos e manifestações materiais de caráter menos evidente tais como ondas sonoras e diferentes tipos de laser e projeção de luz” (tradução nossa).

considerados para se compreender o conceito de mídia. O aspecto histórico, cultural e social é chamado por Elleström (2010, p. 37) de “aspecto contextual qualificado”⁶⁵ e as características comunicativas e estéticas são consideradas como “aspecto operacional qualificado”⁶⁶.

A relação entre a mídia técnica e a qualificada opera a partir da capacidade da mídia técnica cumprir com a realização dos aspectos qualitativos presentes nas características estéticas e de comunicação da mídia qualificada. No caso de MLE, conforme já mencionamos, o concreto é mídia técnica e como veremos no próximo capítulo, o uso desse material em obras de arquitetura identifica um movimento estético conhecido como Modernismo. O uso do concreto como elemento estético começa nesse movimento, mas seu ápice acontece na corrente estilística denominada Brutalismo⁶⁷.

6.4. Delimitação das fronteiras entre as mídias individuais

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade em sentido amplo. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (Wolf, 1999, p.40-41), ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo inter indica – ocorra num espaço entre uma mídia e outra (s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade (RAJEWSKY, 2002, p.11-15) (RAJEWSKY, 2012, p.52).

(...) Esse tipo de concepção ampla – e, conseqüentemente, qualquer concepção mais restrita de intermedialidade – procede, evidentemente, da suposição de fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas. Na verdade, qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites de mídias individuais, já que seria complicado discutir intermedialidade caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade⁶⁸. (RAJEWSKY 2012, p.53).

Segundo Arivson (2012, p.10), a partir do pensamento de Elleström, as mídias diferem uma da outra em parte por causa das diferenças modais e em parte por causa dos seus aspectos qualitativos. Essas duas fronteiras das mídias – a modal e a qualitativa –

⁶⁵ Tradução nossa. “*Contextual qualifying aspect*”.

⁶⁶ Tradução nossa. “*Operational qualifying aspect*”. ELLESTRÖM, 2010, p. 38.

⁶⁷ Ver nota 115.

⁶⁸ O mesmo é aplicável para qualquer referência a “relação interartes”, já que discutir as relações interartes pressupõe fronteiras discerníveis entre as diferentes formas de arte.

podem ser transgredidas de diversas maneiras: 1) através da combinação e integração; 2) através da mediação e transformação, conforme já apresentado;

Elleström cita o teatro como exemplo de configuração midiática que combina e integra as mídias básica e qualificada.

O teatro, por exemplo, normalmente combina e integra, em graus variados, mídias básicas como texto auditivo, imagem fixa e desempenho corporal. Os aspectos estéticos dessas combinações e integrações das mídias básicas são parte de como o teatro é entendido e definido como uma mídia qualificada. Cada mídia básica tem suas próprias características modais e quando combinada e integrada de acordo com certas convenções qualitativas o resultado é o que chamamos de "teatro", consistindo em diferentes tipos de interfaces materiais, apelando tanto para o olho quanto para o ouvido, sendo ambos profundamente espaciais e temporais, produzindo significado por meio de todos os tipos de signos e, certamente, circunscrito por meio de convenções históricas e culturais e padrões estéticos. O teatro pode assim ser considerado uma mídia qualificada que é muito multimodal e também, de certa forma, muito intermedial, uma vez que combina e integra uma gama de mídias básicas e qualificadas. ((ELLESTRÖM, 2010, p. 41) (tradução nossa)⁶⁹

Então, intermedialidade lida com ambos: a relação entre mídia básica e mídia qualificada; e as conexões entre qualidades de trabalhos específicos, sua realização e produtos de mídia. “Mídias, no entanto, podem ser tanto diferentes quanto similares, e intermedialidade pode ser entendida como uma ponte entre diferenças midiáticas que se baseia em semelhanças midiáticas.” (ELLESTRÖM apud ARVIDSON, 2012, p.7) (tradução nossa)⁷⁰

Nesse contexto, MLE é junção de duas mídias: arquitetura e escultura que se diferem, mas que se constituem em intermedialidade quando numa determinada época e tempo o concreto aparente foi utilizado de tal forma que uma praça na capital mineira se tornou, ela como um todo, uma obra de arte.

Como citamos anteriormente, a condição *sine qua non* para as praças é que elas abriguem monumentos, esculturas como adereço, ou seja, a arte inserida na praça. A configuração que a artista Mary Vieira criou diferencia do modelo usual para praças quanto a

⁶⁹ *Theatre, for instance, normally combines and integrates, to varying degrees, basic media such as auditory text, still image and body performance. The aesthetic aspects of these combinations and integrations of basic media are part of how theatre is understood and defined as a qualified medium. Each basic medium has its own modal characteristics and when combined and integrated according to certain qualitative conventions the result is what we call 'theatre', consisting of different kinds of material interfaces, appealing to both the eye and the ear, being both profoundly spatial and temporal, producing meaning by way of all kinds of signs and, certainly, being circumscribed by way of historical and cultural conventions and aesthetic standards. . Theatre may thus be said to be a qualified medium that is very much multimodal and also, in a way, very much intermedial since it combines and integrates a range of basic and qualified media.*

⁷⁰ *Media, however, are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities* (tradução nossa).

própria praça é a obra de arte. Nesse sentido, a fruição da obra de arte é a fruição da praça enquanto lugar. Lugar que propicia estar ou lugar que propicia passagem. Passagem pela arte, passagem que atravessa a arte, passagem por meio da arte. Ponte.

À RIO BRANCO

Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira.
(KOPENAWA apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.468).

TERRA
(VELOSO, 1978a)

Quando eu me encontrava preso
Na cela de uma cadeia
Foi que vi pela primeira vez
As tais fotografias
Em que apareces inteira
Porém lá não estavas nua
E sim coberta de nuvens...

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

A Terra de MLE e suas camadas!

Neste percurso iremos explorar também o aspecto contextual qualificado da mídia Belo Horizonte onde a mídia MLE está inserida. Assim, os aspectos histórico, cultural e social da cidade e as características comunicativas e estéticas, ou seja, seu aspecto operacional qualificado também será analisado neste capítulo. O recorte histórico foi efetuado buscando a análise crítica de MLE como um espaço inserido num contexto específico, qual seja, a cidade de Belo Horizonte.

Optamos então por contextualizar MLE em um recorte de tempo-espaço mais amplo que aquele que a obra de arte *per si* abarca. A relação da cidade com MLE é um percurso que começa com a devastação do Arraial Curral Del Rey e finaliza na própria praça exemplo da inserção da cidade, não mais na tão sonhada modernidade, mas no momento hodierno onde o espaço urbano é suporte para a arte.

Vamos buscar também por meio deste capítulo algumas conexões que são “familiares” a MLE. Por isso, num certo sentido, MLE nos é familiar e ao mesmo tempo também estranha. Para navegarmos através das camadas de MLE, vamos utilizar as modalidades que estudamos a partir da intermedialidade. Assim, o item **A Pele**, corresponde à modalidade material da mídia MLE, **O Deserto**, à modalidade sensorial, **O Espelho**, à modalidade espaciotemporal e **A Escritura**, à modalidade semiótica.

7. A Pele

– Não é também uma arte das superfícies? Você gostava da fórmula de Valéry, “o mais profundo é a pele”...

– Sim, é uma linda fórmula. Os dermatologistas deveriam inscrevê-la em sua porta. A filosofia como dermatologia geral, ou arte das superfícies (tentei descrever essas superfícies na *Lógica do sentido*). As novas imagens relançam o problema. Precisamente Foucault, a superfície torna-se essencialmente superfície de inscrição: é todo o tema do enunciado “ao mesmo tempo não visível e não oculto”. A arqueologia é a constituição de uma superfície de inscrição. Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não oculto permanecerá não visível. A superfície não se opõe à profundidade (voltamos à superfície), mas à interpretação. O método de Foucault sempre se contrapõe aos métodos de interpretação. Jamais interprete, experimente... O tema tão importante em Foucault das dobras e redobras remete à pele (DELEUZE, 2013, p.113).

Vamos experimentar MLE navegando através de suas modalidades, a primeira camada que vamos explorar é sua superfície: a modalidade material. Essa modalidade tem diversas leituras se partirmos da premissa que MLE é tanto um texto intermídia, quanto uma imagem técnica. MLE não ocupa mais o tecido urbano, mas em determinado recorte temporal, ela foi vivenciada como espaço arquitetônico. O uso do espaço da atual Praça Rio Branco, suas interações sociais não são as mesmas daquelas que MLE proporcionou, mas por meio da análise crítica fundamentada no referencial teórico, podemos pensar MLE aqui do nosso momento atual.

(...) Pensar é experimentar, é problematizar. O saber, o poder e o si são tripla raiz de uma problematização do pensamento. E, primeiramente, considerando-se o saber como problema, pensar é ver e é falar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar. É, a cada vez, inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis. Pensar é fazer com que o ver atinja seu limite próprio, e o falar atinja o seu, de tal forma que os dois estejam no limite comum que os relaciona um ao outro separando-os.

Demais, em função do poder como problema, pensar é emitir singularidades, é lançar dados. O que lance de dados exprime é que pensar vem sempre de fora (esse lado de fora que já era traçado no interstício ou constituía o limite comum). (...) Pensar assume aqui, então, novas figuras: obter singularidades; reencadear as extrações, os sorteios; e inventar, a cada vez, as séries que vão da vizinhança de uma singularidade à vizinhança de outra (DELEUZE, 2005, p. 124).

A superfície de inscrição de MLE é singular por estabelecer dois usos inusitados do tecido urbano: o concreto como matéria-prima e a praça como suporte da arte. Como texto intermídia, MLE promove a junção da mídia arquitetura e da mídia escultura. A ponte entre estas mídias é construída por meio da modalidade material, à medida que navegamos em direção as outras modalidades, iremos perceber como a fusão das mídias arquitetura e escultura se manifesta no texto individual (MLE). A mídia técnica, que permite a

manifestação da mídia básica e da mídia qualificada, é expressa na modalidade material. O concreto é o meio que transmite os códigos desse sistema de signos. Entretanto, ao analisarmos as demais modalidades, esse sistema irá perdendo profundidade, desvelando-se, ou seja, cada modalidade ao ser vivenciada formata sentido, que submerge da profundidade para a superfície. Por isso, a fórmula de Valéry é apontada por Deleuze como “uma fórmula linda”.

Podemos pensar o concreto utilizado na confecção de MLE, como já mencionamos, como as letras da escrita. Nesse sentido, o tecido urbano é como a página, a pele que irá receber a grafia. Mas diferente da página em branco, o tecido urbano já possui marcas, grafias mais antigas, peles que não foram arrancadas e algumas que não existem mais. A Praça Rio Branco, localizada no centro de Belo Horizonte, suporte da obra em estudo (MLE) ao longo dos anos foi se modificando, à medida que as edificações do seu entorno foram sendo substituídas, o modo de vida da cidade também se altera e novas tecnologias são assimiladas.

Conhecida como Praça da Rodoviária,

a Praça Rio Branco, prevista no plano de Aarão Reis e originalmente denominada Praça 14 de fevereiro, passou por diversas modificações desde sua concepção. Projetada seguindo o estilo das praças da região central da cidade, teve como imagem mais representativa o paisagismo francês que marcou alguns espaços públicos a partir dos anos 1920. Originalmente retangular, tinha na sua face voltada para a Avenida do Contorno e para o Mercado Municipal. Na década de 1930 o mercado foi substituído pela Feira Permanente de Amostras⁷¹. As intervenções posteriores ocorreram, em sua maioria, para adequação do sistema viário ao seu redor. Tais modificações acarretaram na alteração do seu traçado e na redução do seu espaço físico. Devido à proximidade da Estação Rodoviária, a Praça Rio Branco foi considerada, a partir dos anos 1970, o portão de entrada para aqueles que chegam a Belo Horizonte e, durante muitos anos, foi apontada como local de maior concentração popular da cidade (PBH, s/d).

⁷¹ A Feira Permanente de Amostras foi suprimida em meados da década de 1960, projetada pelo arquiteto italiano Raffaello Berti, em estilo art déco, foi um dos primeiros arranha-céus de Belo Horizonte (MUNAIER, 2014, p.12). “O termo art-déco, hoje largamente utilizado para se referir a um estilo arquitetônico e de design característico dos anos 30 a 50, é recente – aparece nesta acepção apenas a partir do final da década de 60, quando Bevis Hillier populariza-o com a publicação de seu livro *Art Déco of 20s and 30s*.” (CASTRIOTA, 2000, p. 18). O arquiteto italiano Raffaello Berti é expoente da arquitetura do “estilo moderno” em Belo Horizonte. O arquiteto chegou a nova Capital em 1929 e permaneceu até 1972, ano de sua morte (CASTRIOTA, 2000, p. 18). Dentre as muitas obras projetadas pelo arquiteto, podemos citar: o prédio sede da Prefeitura de Belo Horizonte (1935), na Avenida Afonso Pena, o Palácio Arquiepiscopal de Belo Horizonte (1935), na Praça da Liberdade, o Colégio Batista Mineiro (1937), na Rua Ponte Nova, a Sede Social do Minas Tênis Clube (1937), na rua da Bahia, o Colégio Marconi (1939), na Avenida do Contorno, a Santa Casa de Misericórdia (1941), na Avenida Francisco Sales e o Cine Metrôpole (1941), na Rua da Bahia. A supressão do cine, em 1983, para a construção da sede de uma banco, é considerada o marco da política de preservação cultural no município. Subsequente à manifestação de repúdio da população e dos intelectuais à demolição do cine, foi promulgada a Lei nº 3.802/84 que cria o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural – CDPCM-BH, sua atuação começa em 1986. (MAGNI, 2012, p.79-91)

Assim como o tecido urbano é meio pra transmitir os códigos dessa obra de arte (MLE), o corpo humano, em especial a nossa pele, também pode ser suporte para a arte⁷².

Nesse sentido, MLE é marca impressa na pele de Belo Horizonte segundo padrões estilísticos comuns às artes: arquitetura, escultura e literatura. Corresponde na arquitetura, a corrente estilística conhecida como brutalismo⁷³, com origens na arquitetura moderna, difundida pelo uso do concreto aparente, tem seu maior expoente internacional o arquiteto franco-suíço Le Corbusier⁷⁴ e no Brasil, Oscar Niemeyer⁷⁵.

Por exemplo, o Conjunto Moderno da Pampulha, projetado por Niemeyer localizado em Belo Horizonte foi eleito Patrimônio Cultural da Humanidade, título conferido pela UNESCO no ano de 2016.

Concebido a partir de uma demanda do poder público, em 1940, como um conjunto de edifícios em torno de um lago urbano artificial com função de polo de lazer e cultura, habitação em novos padrões de “cidade jardim” e vetor de crescimento da cidade, O Conjunto Moderno propiciou a conjunção de várias formas de expressão artística em um todo integrado, onde a tecnologia construtiva e a linguagem específica de cada modalidade artística (arquitetura, paisagismo, pintura, escultura, cerâmica) se integram e relativizam em função da expressividade do todo. Para este empreendimento único, contribuiu a reunião de alguns dos principais artistas brasileiros do século XX, como Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e Cândido Portinari (PBH, 2014, p.241).

Conforme mencionamos, o Conjunto Moderno da Pampulha, assim como outras experiências na América Latina, que envolvia projeto urbanístico institucional, em escala monumental e, em comum, almejavam a integração entre as artes. A leitura de MLE como um texto intermídia, ou seja, a fusão entre as mídias arquitetura e escultura no tecido urbano promove também a desejada integração das artes no espaço urbano. Conforme Carsalade

⁷² “Para decorar corpos e objetos, os Wajãpi do Amapá fazem uso da tinta vermelha do urucum, do suco do jenipapo verde e de resinas perfumadas. Onças, sucuris, jiboias, peixes e borboletas são parte de um repertório codificado de padrões gráficos. É por meio de suas ou de sua ornamentação, tal como lá no início dos tempos foram percebidos pelos primeiros homens, que os Wajãpi expressam a diversidade de seres, humanos e não humanos que, com eles, compartilham o universo. O repertório se modifica de forma dinâmica, pela própria variação dos motivos e pela apropriação de outras formas de ornamentação, como a borduna dos inimigos, a lima de ferro, as letras do alfabeto e até as marcas da indústria do vestuário. (...) A linguagem gráfica que os Wajãpi do Amapá denominam *kusiwa* sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. Tal forma de expressão, complementar aos saberes transmitidos oralmente, afirma, ao mesmo tempo, o contexto de origem e a fonte de eficácia dos conhecimentos dos Wajãpi sobre seu ambiente. Por outro lado, arte gráfica e arte verbal se completam por transmitirem os conhecimentos indispensáveis ao gerenciamento da vida em sociedade. Sociedade esta que não é exclusivamente Wajãpi, nem unicamente humana. As formas de expressão gráfica e oral permitem agir sobre múltiplas dimensões: sobre o mundo visível, sobre o invisível, sobre o concreto e sobre o mundo ideal. Não se trata de um saber abstrato e, sim, de uma prática, que é permanentemente interativa e, portanto, totalmente vivo” (IPHAN, 2006, p.10).

⁷³ Brutalismo é um nome habitualmente utilizado para indicar a tendência arquitetônica que se manifesta a partir de meados do século 20, e cujo lugar-comum é o uso de superfícies de concreto aparente (ZEIN, s/d).

⁷⁴ Sobre o ideário corbuseano ver MACHADO, 2015.

⁷⁵ Sobre as obras de Niemeyer em Minas ver MACEDO, 2008.

(2006, p. 15) nos explicou, na fundação de Belo Horizonte predominou a linguagem arquitetônica de inspiração neo-clássica trabalhada de forma eclética. Neste sentido, a capital mineira possui registro de diversos estilos vigentes na Europa.

Dentre esses estilos, é interessante notarmos que o Conjunto Moderno da Pampulha reafirma o mito fundador da cidade de Belo Horizonte.

Por que “mito de fundação”? A moderna teoria sociológica vê no mito “uma justificação retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um grupo; [o mito] não está limitado ao mundo ou à mentalidade dos “primitivos”, mas é, antes, indispensável a toda a cultura [...] O reforço da tradição, ou a formação rápida de uma tradição capaz de controlar a conduta dos seres humanos, parece ser a função dominante do mito (ABBAGGANO apud ZEIN, 2005, p. 15) .

Conforme identificamos, o mito fundador oculta a forma destrutiva pela qual a cidade se constrói, mas ao mesmo tempo, se temos consciência do mito como tradição, o reforço dessa tradição é capaz de controlar a conduta dos seres humanos. Em Belo Horizonte, tanto o Conjunto Moderno da Pampulha, quanto o Conjunto Moderno do Bairro Cidade Jardim⁷⁶ reforçam a tradição tecno-científica, política e sócio-cultural.

O projeto Pampulha tem início nas questões características da nova ciência do urbanismo que, nos anos 30, apresenta preocupações com o zoneamento funcional, o abastecimento de água, expansão urbana, grandes avenidas, pólos (sic) de lazer, dentre outras. Essas questões foram alvo de estudos da Comissão Técnica Consultiva da Cidade, em 1934, e continuaram nas gestões seguintes propondo o prolongamento e alargamento da Avenida Pedro I (atual Avenida Antônio Carlos), na administração José Oswaldo de Araújo, e a construção de uma barragem nas antigas fazendas do arraial de Santo Antônio da Pampulha para abastecimento de água na capital, na administração Otacílio Negrão de Lima. A gestão Juscelino Kubitschek, no início dos anos quarenta, retoma o projeto dando-lhe uma dimensão urbana maior, entendendo a lagoa como lugar de turismo, lazer e habitação que faltava a uma cidade moderna como Belo Horizonte. O fio que une essas atitudes, o traço cultural que caracteriza sua similitude é a mesma idéia (sic), portanto, da cidade moderna, racional e saudável que vem permeando a cidade desde seu nascimento e que caracteriza a nova capital mineira, o ideário da modernidade e da transformação que vem da nova realidade política e dos avanços científicos e que JK soube perpetuar, reforçando a idéia (sic) da capital de Minas como a cidade moderna por excelência, em oposição à velha Ouro Preto (CASTRO, 2006, p. 273).

Outro ponto importante que os bairros Pampulha e Cidade Jardim, implantados em Belo Horizonte invocam é o modelo de cidade jardim. Cajazeiro (2010, p. 19) explica que

O modelo de cidade jardim, formulado pelo estenógrafo inglês Ebener Howard no final do século XIX e princípio do século XX, consiste em uma proposta de reforma social do modo de vida em cidades, que se processaria a partir da implantação de um

⁷⁶ Sobre o referido conjunto ver CAJAZEIRO, 2010.

sistema auto-suficiente de base cooperativa (BONFATO apud CAJAZEIRO, 2010, p. 19). Suas ideias, assim que foram lançadas, alcançaram circulação mundial, fato que certamente influenciou a produção de diversos ‘derivados’⁷⁷ do modelo howardiano. Tais derivados (...) guardam entre si semelhanças na solução formal, com desenho urbano condizente com as condições do terreno natural, utilização de farta arborização e ajardinamento, tal como efetivado nas duas primeiras cidades jardins, Letchworth e Welwyn, ambas implantadas na Inglaterra nas primeiras décadas do século XX.

Em relação à corrente Brutalista em Belo Horizonte, um de seus expoentes é o Estádio Governador Magalhães Pinto, estádio de futebol conhecido com Mineirão, implantado na Pampulha. MLE, em relação aos aspectos histórico, cultural e social da cidade de Belo Horizonte é familiar à paixão do mineiro por futebol. Mary Vieira utilizou os mesmos princípios estéticos empregados na construção do Mineirão. Zein (2005, p.75) nos explica um pouco sobre alguns desses princípios presentes nos projetos arquitetônicos desenvolvidos por arquitetos pertencentes à Escola Paulista Brutalista:

Por outro lado, mostra-se extremamente relevante a indicação de rumos proposta por Le Corbusier no que concerne à exploração da idéia de estrutura deixada não só aparente, mas em destaque, sobre-deseñhada para maior expressividade e enfatizada para maior clareza construtiva; bem como o aproveitamento das possibilidades das texturas rugosas cuidadosamente obtidas pelo desenho das formas de concreto armado. Interessante notar que esse detalhe celebrava e evidenciava uma fatura manual artesanal, diferenciada e exclusiva – que a rigor era contrária à idéia, também ventilada e assumida como paradigmática no discurso corbusiano, da necessidade de seriação, repetição e pré-fabricação dos elementos arquitetônicos: até mesmo essa contradição é significativa, assombrando recorrentemente a atitude criativa e a consciência discursiva afeta às obras da Escola Paulista Brutalista (ZEIN, 2005, p. 75).

Conforme mencionamos, a Praça Rio Branco é um lugar de passagem em função da presença da rodoviária. Identificamos também que MLE provoca ruptura na paisagem urbana, assim como ocorreu quando as esculturas modernistas foram inseridas na cidade, contrastando com a arquitetura dos edifícios. O que é inusitado, pois o edifício da rodoviária também pode ser classificado como pertencente à corrente estilística brutalista. Principalmente, conforme o texto citado, ao utilizar elementos pré-moldados, seriados e estrutura aparente. Incluindo também a monumentalidade em edifícios públicos, conforme Zein (2005, p. 163) identificou na Escola Brutalista Paulista:

A partir dos anos 1970 a arquitetura do concreto aparente de afiliação Brutalista torna-se a tendência predominante em São Paulo, mas já apenas passando seus

⁷⁷ Segundo Cajazeiro (2010, p. 19), Bonfato utiliza o termo “derivados” para se referir às experiências urbanísticas que foram inspiradas na formulação howardiana, guardando com ela, semelhanças formais.

aportes formais e construtivos a comparecerem, de forma cada vez mais presente, em arquiteturas de algumas outras regiões do país; e nesse processo expansivo certamente ocorreram variações e ramificações diversas, inclusive no ambiente paulista. Mas até a primeira metade dos anos 1970 ainda constata a manutenção de uma forte unidade plástica, cujo traço comum é, sem dúvida, o uso do concreto aparente em obras propostas com algum grau de ousadia estrutural, com ênfase no caráter público e com certo gosto pela monumentalidade. Nessa década ocorre também um crescimento importante no setor de edifícios para usos institucionais, muitos dos quais admitiam ou mesmo incentivavam essa monumentalidade, apreciando, ou pelo menos permitindo, alguns desvio para o exagero: “no princípio dos anos 1970 [...] o governo militar, estatizante economicamente, foi um grande cliente para os arquitetos”.

Mesmo pertencendo a uma mesma estética que poderíamos identificar como “brutalista”, MLE se distingue na paisagem da cidade como elemento de dissonância em relação ao seu contexto. A dissonância acontece porque o entorno da Praça Rio Branco é consolidado, ou seja, as edificações existentes por serem edifícios com muitos pavimentos ou protegidos pelo instrumento do tombamento não serão substituídos. O contraste acontece em relação a um ambiente ao redor todo edificado e uma praça sem elementos urbanísticos que a caracterizem como tal.

8. O Deserto

A modalidade sensorial abarca cinco modos, conforme já mencionamos, são eles: visão, audição, paladar, olfato, tato. As mídias arquitetura e escultura são semelhantes quando pensamos na utilização dos cinco sentidos. Na análise de textos individuais dessas mídias predominam o sentido da visão e do tato, mas tanto arquitetura quanto escultura como linguagens estão associadas à matriz sonora como nos explica Santaella (2005, p.379)

A arquitetura, nos seus aspectos rítmicos e harmônicos, também se entrelaça com a sonoridade, além de ser visual e tátil, dentre todas as linguagens a mais visualmente tátil. Entrelaçam-se ainda com a sonoridade, devido a sintaxe temporal que as caracteriza, todas as formas de linguagem visual em movimento (cinema, TV, vídeo e computação), assim como se entrelaçam com diversas submodalidades de discurso verbal, a narrativa principalmente, devido ao conteúdo diegético com que a narrativa recheia o vetor temporal que é próprio da sonoridade.

MLE como texto individual da mídia arquitetura possui aspectos rítmicos e harmônicos. Os frisos grafados no concreto e a ausência deles delimitam o uso de uma mídia básica o alfabeto. O “L” foi grafado tanto no piso quanto no espaço, no volume que se projeta no ar. MLE utiliza-se de linguagem híbrida, conforme Santaella (2005, p. 20), a

multiplicidade e diversidade das linguagens são geradas por apenas três matrizes lógicas: verbal, visual e sonora. A autora nos explica que

As matrizes não são puras. Não há linguagem pura. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. (SANTAELLA, 2005, p. 371)

Interessante pensarmos que por meio da linguagem híbrida e a imagética da obra, tanto MLE quanto o poema *Fábula de Anfion* nos remetem para esse lugar inóspito: o deserto. Lugar árido onde as sensações são aguçadas pela ausência da água, pelo calor do dia e o frio da noite, a ausência do alimento. A paisagem que parece a mesma pela sempre presença de um único elemento: a areia. MLE conforma uma mesma paisagem, quando também opta por apenas um elemento e sua cor: o concreto cinza.

A Praça e o poema têm em comum uma estranheza que nos é transmitida por meio da imagética que evocam. A praça toda concreto, no centro quente de uma metrópole onde transitam milhões de pessoas, nômades que atravessam o deserto que a Praça é. Tristeza que toda cidade palpita quando se está no meio da multidão, mesmo que imerso e cercado de todos os lados de pessoas, respira-se o ar do deserto e se é um todo com ele, como na poesia:

Fábula de Anfion

(MELO NETO, 2007,p.63)

1. O DESERTO

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

*Anfion
chega ao
deserto*

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

O deserto

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)

*

(...)

Mary Vieira queria para o país um tempo claro de democracia, a sua concepção de praça então é de vazio, vazio que possa abrigar uma multidão ávida por liberdade. Tanto o poema quanto MLE são obras herméticas, a análise de ambos demanda público especializado. As duas obras mantêm um diálogo e culminam “na busca depurada da ‘severa / forma do vazio’” (SECCHIN, 2007, p. XXIII). A Praça é o rigor plástico a partir de elementos formais básicos. “A Fábula reescreve o mito grego, substituindo uma original alegria criadora por uma ascética e asséptica travessia no deserto, a fim de que o personagem encontre a esterilidade e a mudez” (SECCHIN, 2007, p. XXIII). Ambas, Fábula e Praça revelam artistas na tentativa de expressar o vazio. A Fábula, “revela o poeta assediado pela tentação do silêncio, corresponde ao primeiro grande momento de reflexão exclusivamente metalinguística do percurso de Cabral” (SECCHIN, 2007, p. XXIII). A Praça também pode ser lida como “metacidade”, a cidade falando para a cidade. Como veremos no próximo item a cidade se vendo duplicada em um espelho que é a Praça.

9. O Espelho

A modalidade espaciotemporal diz respeito a quatro dimensões: largura, altura, comprimento, tempo, conforme já identificamos anteriormente. Como se trata de

tridimensionalidade no tempo, optamos por expor o conceito de campo expandido⁷⁸ disseminado pela crítica Rosalind Krauss (Krauss, 1984, p. 128-137)⁷⁹. A autora analisa às sucessivas transformações e desenvolvimentos que a escultura, como área disciplinar e artística, tem atravessado desde os finais do século XIX. Ao estudar às consecutivas crises que afetaram a escultura, Krauss possibilitou o questionamento e consequente desenvolvimento da mesma como médium artístico (SERQUEIRA, 2012, p. 35). A visão atribuída a esta autora a respeito da mídia escultura nos interessa, em especial, o diagrama que ilustra a teoria do campo expandido.

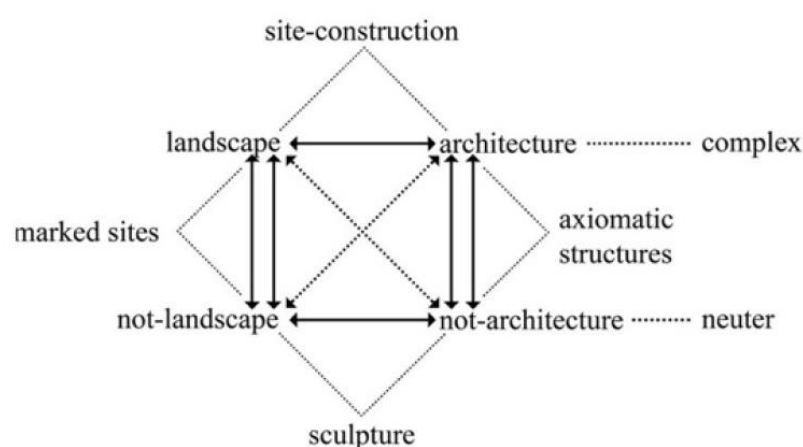


Figura 6: Diagrama que ilustra a teoria do campo expandido – Fonte: Krauss apud Sequeira, 2012, p.41.

Neste diagrama é possível visualizar um par de negativos expresso por meio de uma oposição estrita entre o construído e o não construído, o cultural e o natural. Assim, o termo **paisagem** (landscape) pode ser expresso também pelo termo **não-arquitetura** (not-architecture) e **arquitetura** (architecture) é simplesmente **não-paisagem**. Krauss (1984, p. 134) explica que, no diagrama, as estruturas podem ser analisadas da seguinte forma:

⁷⁸ O conceito de campo expandido para a categoria escultura foi desenhado para um recorte temporal conhecido como pós-modernismo. Vamos utilizá-lo com o intuito de explorarmos o objeto de estudo. Ou seja, não pretendemos classificar MLE em termos historicistas, apenas exercitar as possibilidades conceituais e tridimensionais da obra. O conceito é uma lógica de expansão, conhecida como “o Grupo de Klein, desenvolvido pelo matemático Félix Klein a partir de 1871, é uma formulação matemática expansiva, entre um grupo de quatro termos em oposição. Estes termos são colocados num gráfico para que se relacionem e distendam as suas possibilidades internas. Os termos são dispostos nos vértices de um quadrado e são relacionados nos sentidos horizontal, vertical e diagonal. Cada tipo de linha que une esses termos representam três operações possíveis entre eles” (SEQUEIRA, 2012, p. 37). Krauss (1984, p. 137) cita para uma discussão do grupo Klein, ver “On the Meaning of the Word ‘Structure’ in Mathematics”, de Marc Barbut, editado por Michael Lane em Introduction to Structuralism (New York, Basis Books, 1970); para uma utilização do grupo Piaget, ver “The Interaction of Semiotic Constrains”, de A.J. Greimas e F. Rastier, Yale French Studies, n. 41, 1968, 86-105.

⁷⁹ Rosalind Krauss é crítica de arte contemporânea, historiadora da arte e professora da Universidade de Columbia.

1) existem dois tipos de relações de pura contradição que são denominados eixos (posteriormente diferenciados em eixo complexo [complex] e eixo neutro [neuter]), indicados pelos seus contínuos (ver o diagrama); 2) existem duas relações de contradição expressas como involução, chamadas de esquemas, indicadas pelas setas duplas; e 3) existem duas relações de envolvimento, denominadas deixes, indicadas pelas setas partidas.

Krauss (1984, p. 135) cita alguns exemplos para ilustrar o diagrama:

(...) Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidades e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes.

Visualizando o diagrama, percebemos que a escultura é uma categoria na periferia de um campo. Assim como outras categorias surgem nesta periferia, no cruzamento das relações: local de construção (*site-construction*), locais demarcados (*marked sites*) e estruturas axiomáticas (*axiomatic structures*)⁸⁰.

(...) Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 1984, p. 136).

Assim, no recorte temporal do pós-modernismo, a mídia utilizada não é relevante. Para nossa leitura, MLE espelha uma forma extrema de ocupar o espaço da cidade⁸¹, ela é, então, uma imagem invertida⁸² daquilo que desejamos para nossa cidade. E por ocupar essa posição, ela está como um espelho para a cidade de Belo Horizonte, refletindo de maneira invertida aquilo que a cidade pode vir a ser. MLE funciona para a cidade como a reflexão que Flusser (2011b, p. 49) desenvolveu sobre um cedro e seu contexto, um Parque. O cedro diz que:

⁸⁰ Para ilustrar a ampliação do campo, Krauss (1984, p. 135-136), cita *Spiral Jetty*, de Smithson e *Runnig Fence*, de Christo como ocupando a posição de Locais Demarcados (*marked sites*). Um exemplo de Estruturas Axiomáticas (*axiomatic structures*) seriam os corredores de vídeos de Nauman e para Local de Construção (*site-construction*) seria a obra *Partially Buried Woodshed*, de Robert Smithson.

⁸¹ Consideramos uma forma extrema de ocupar a cidade quando impermeabilizamos todo o terreno, apesar dessa forma ser a que predomina, se pensarmos, por exemplo, no centro das cidades.

⁸² Segundo a perspectiva que Belo Horizonte gostaria de ser uma “cidade jardim”.

(...) Sou estrangeiro por ser cedro. Sou fiel a mim mesmo, na minha cor, na minha “Gestalt”, nos meus pinhões, não me assimilo ao parque. Pois exatamente por isto mesmo domino o parque. Centralizo o parque, dou-lhe forma e sentido. O parque é o parque que é graças a mim: parque em torno de cedro. Não fosse eu cedro, portanto, estrangeiro no parque, o parque não teria sentido. Eu sou o ruído do parque que transforma a sua redundância em informação significativa. Destoo, e tal dissonância é o núcleo da música do parque. É isto o significado das minhas respostas: Sou estrangeiro por ser cedro, e é apenas com relação à minha estrangeiridade que o resto do parque se torna nativo. “Ser estrangeiro” é, pois, no fundo, isto: revelar ao contexto que ele próprio não é estrangeiro. Sou estrangeiro não em mim, mas para o parque.

Assim, MLE é estrangeiro para a cidade de Belo Horizonte. Ela é ruído que revela que o Centro da cidade, ele próprio não é estrangeiro. A estrangeiridade de MLE torna o Centro da cidade nativo. Referência simbólica para a população, o Centro pertence à cidade, pois a dissonância é a obra MLE. Essa mensagem que MLE continua transmitindo por meio de sua imagem técnica.

Considerando que a imagem técnica retrata a obra por meio de uma visão aérea, as proporções com o entorno são aferidas a partir do tamanho, por exemplo, das vias, dos veículos que lá trafegam e pessoas que circulam. Nessa visão, os frisos no piso da Praça fazem parte da obra de arte e configura toda a Praça como tal. A ausência deles delimita o espaço e forma a letra “L” no piso como se o piso fosse espelho do volume que também projeta no ar a letra “L” novamente. A leveza do conjunto se constitui no uso de um material bruto, o concreto, em possibilidades que exploram a espessura da composição. A espessura que cria os frisos no piso, a espessura que desenha o “L” ao vento. Mas também é a proporção entre a altura e a espessura da composição que confere a leveza.

Leveza na brutalidade, leveza que se institui quando se é livre, quando se luta contra o aparelho (FLUSSER, 2011, p.106). A liberdade, nesta visão, expressa leveza. A década de 1980 foi uma época de luta pela liberdade, luta política que culminou em 1988 com a promulgação da Constituição Brasileira e que no ano de 1989, ocorreu a primeira eleição direta para presidente da república, após o término do regime militar.

A escala dessa leveza é um ponto, um pixel se pensarmos em outras escalas no espaço e no tempo. Por exemplo, como já citamos **As Linhas de Nazca**, que um dos desenhos corresponde às dimensões da cidade de Belo Horizonte e em função da dinâmica do território, nos dias atuais, ainda conseguimos visualizar. São linhas feitas no piso que percorrem o tempo e são vistas por gerações.

Podemos deduzir que a imagem técnica de MLE foi tirada a partir da cobertura de um edifício alto, localizado na esquina da Avenida Afonso Pena. Ou seja, a distância do

aparelho que produziu a foto foi de alguns metros do objeto. Se pensarmos nas fotos aéreas produzidas por satélites, essa distância passa a ser medida em quilômetros. Se afastarmos mais o aparelho e pensarmos nas fotos produzidas pela sonda Voyager 1, que viajou através do Sistema Solar, os quilômetros se multiplicam.

Essa sonda, ao se dirigir para o centro da nossa galáxia, a Via Láctea, ultrapassou um marco para a história da humanidade, ao fotografar o Sistema Solar por esse ângulo. Ela se tornou o primeiro objeto humano a sair do Sistema Solar e produziu imagens técnicas a partir dessa posição, de fronteira. Para percorrer essa distância a sonda levou 35 anos⁸³. Nessa escala, o objeto, MLE, talvez nem fosse adequado comparar a um pixel em relação ao Sistema Solar.

A partir dessa reflexão, é interessante pensarmos que as imagens técnicas já estão inseridas na história da humanidade e segundo o pensamento flusseriano, já apresentado, seria o período que o autor indica como Pós-história (ver Fig. 1). Esse período se caracteriza pela predominância das imagens técnicas e por isso priorizamos a análise crítica de MLE, a partir de sua imagem técnica. É uma forma de contextualizar a obra de arte, por meio do estudo da sociedade que a produziu. Mas precisamos pensar também que o tempo transcorrido contado da inauguração da obra, até o momento da produção desta dissertação, são os mesmos 35 anos que a Voyager 1 gastou para chegar na periferia do nosso Sistema Solar. Na escala local, são poucos anos, na escala do espaço interestelar nos parece muito.

Sob esta ótica, é interessante produzirmos análises críticas das imagens técnicas, pois elas registram ângulos distintos das nossas visões de mundo. A cada análise vamos criando outras possibilidades críticas para que gerações vindouras possam investigar nossas visões de mundo.

10. A Escritura

Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura escritura.
Clarice Lispector (Água viva, 1973, p.12)

A modalidade semiótica é constituída de três principais tipos, conforme já mencionamos: signos semelhança/aparência (ícone), signos de relacionamento real (índice) e signos de convenção (símbolo). Santaella (2005, p.39) nos explica que

⁸³ VOYAGER, s/d.

(...) Para dar conta de uma gama de possibilidades s gnicas potencialmente infinita, a semiótica não pode extrair seus conceitos e definições do exame empírico dos signos. Ao contrário, ela tem de lidar com definições no limite máximo de abstracção. Por isso mesmo, a semiótica ou lógica, no sentido lato, não pode ser confundida com uma ciência aplicada. Ela é, isto sim, uma ciência formal e quase necessária voltada para o estudo abstrato “de todos os possíveis tipos de signos, seus modos e significac  o, de denotação e de informação, e o todo de seus comportamentos e propriedades, na medida em que não são acidentais”(PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 39).

Assim, o conceito de signo é substrato da semi tica⁸⁴, pois “uma vez que não há interpretação sem signos, pois toda interpretação   signo, a concepção de signo passou a ocupar um lugar proeminente no pensamento de Peirce⁸⁵. Qualquer coisa que substitui uma outra coisa para algum intérprete   uma representação ou signo” (SANTAELLA, 2005, p. 31). Para visualizar a teoria, produzimos um resumo da modalidade semiótica por meio da Tabela 3, que apresenta a associação de alguns princípios da semiótica.

A tabela também explica porque nomeamos esta modalidade de **Escritura**. Uma escritura opera, se pensarmos nos elementos formais universais, como terceiridade. Ou seja, como símbolo, sua matriz de linguagem é o verbal. No caso de MLE, a linguagem verbal   grafada no piso, a letra “L” e no volume. Mas também no título **Monovolume: A Liberdade em Equilíbrio** que permite a associação do “L”   liberdade. É interessante também analisarmos que a matriz verbal interage tanto com os aspectos histórico, cultural e social⁸⁶, quanto com as características comunicativas e est ticas⁸⁷.

ELEMENTOS FORMAIS UNIVERSAIS	MATRIZES DA LINGUAGEM	SIGNO
PRIMEIRIDADE	SONORA	ÍCONE
SECUNDIDADE	VISUAL	ÍNDICE
TERCEIRIDADE	VERBAL	SÍMBOLO

Tabela 3: A modalidade semiótica – Fonte: autora, 2015.

⁸⁴ Optamos por apresentar como fonte a teoria peirceana, mas a Semiótica possui duas outras fontes, a saber, a russa composta pelos os filósofos A.N. Viesselovski e A. A. Potiebni  e o linguista Ferdinand de Saussure, por meio do Curso de Linguística Geral, proferido na Universidade de Genebra (SANTAELLA, 1987, p. 97). A matéria foi estudada na disciplina *Semiótica e Artes Visuais*, ministrada pela professora doutora Olga Valeska, no segundo semestre de 2014.

⁸⁵ Charles Sanders Peirce foi um filósofo, pedagogista, cientista e matemático americano. Seus trabalhos apresentam importantes contribuições   lógica, matemática, filosofia e, principalmente à semiótica.

⁸⁶ Ver p. 73. Corresponde ao aspecto contextual qualificado.

⁸⁷ Ver p. 73. Corresponde ao aspecto operacional qualificado.

A visualização da tabela permite a associação com os elementos formais universais, por exemplo, a primeiridade remete a matriz sonora ligada ao signo icônico. Fazendo as associações seguintes, deduzimos a partir da visualização, que a secundidade remete a matriz visual ligada ao índice e a terceiridade remete a matriz verbal ligada ao símbolo. Importante também esclarecer que a terceiridade inclui os níveis precedentes, assim como a secundidade engloba a primeiridade.

Nossa análise crítica aponta que MLE é escritura, assim, sua imagem técnica está fundada tanto na matriz visual, por se tratar de uma fotografia, mas também na matriz verbal, onde a escritura é símbolo. Se pensarmos então na linha correspondente na tabela significa que por ser símbolo, ou seja, seu elemento formal é a terceiridade e, portanto engloba também as camadas precedentes, que inclui então a matriz sonora traduzida como ícone.

MLE funciona como ícone quando transmite sua qualidade primeira. Na sua qualidade primeira MLE é a presença e também ausência do traço. Mas aqui, nessa camada, o traço não é forma e sim qualidade. No espontâneo, quando olhamos para a imagem técnica que retrata MLE, o que nos chama a atenção são os traços no piso: a ausência, presença, a direção. Ou seja, como os elementos se organizam por meio do material empregado: o concreto aparente. Qual é a sintaxe desses elementos?

A primeiridade se expressa na sintaxe, ou seja, o aspecto icônico de MLE são os traços no piso, o seu arranjo, sua sintaxe. Assim, a reforma efetuada na Praça Rio Branco⁸⁸, na década de 1990, retirou da obra de arte sua modalidade icônica, sua qualidade primeira de sintaxe⁸⁹. O elemento primordial de MLE é a linha. A linha que forma seu volume e delimita a letra “L”. Então, passamos para uma leitura de sua forma, que a identifica como índice e corresponde a secundidade. Nessa modalidade nos interessa a forma:

(...) uma forma é outra coisa ou algo mais do que a soma de suas partes. Tem propriedades que não resultam da simples adição das propriedades de seus elementos (EHRENFELS apud SANTAELLA, 2005, p. 201). [Por exemplo,] (...) uma melodia compõe-se de sons, uma figura de linhas e pontos. Porém, esses

⁸⁸ O nome da praça é homenagem ao Barão do Rio Branco. “José Maria da Silva Paranhos Júnior nasceu no Rio de Janeiro no dia 20 de abril de 1845 (...). Recebeu o título de barão do Rio Branco em 1888 e, após a proclamação da República, passou a assinar José Maria da Silva Paranhos do Rio Branco ou apenas Rio Branco. (...) Rio Branco era o nome de um pequeno rio ao sul do Mato Grosso, onde o Paraguai desejava fixar a fronteira com o Brasil, ao invés do rio Apa, onde Paranhos conseguira fixar os limites, com mais vantagens para o Brasil. Apesar de ter origens humildes, o visconde logrou ocupar os mais importantes cargos do Império: foi senador, ministro das Relações Exteriores e presidente do Conselho de Ministros, além de ter sido o autor da Lei do Ventre Livre. Maçom e membro do Partido Conservador, inseriu-se nos mais altos círculos do Império” (BARÃO DO RIO BRANCO, s/d)).

⁸⁹ É interessante pensarmos também que a foto aérea evidencia esse caráter icônico de MLE. O transeunte passando pela praça, é provável que não conseguisse ter essa mesma leitura.

complexos possuem uma unidade, uma individualidade. A melodia tem um princípio e um fim, tem partes; distinguimos, sem vacilação, os sons que a ela pertencem e os que lhe são estranhos, mesmo quando intercalados entre os primeiros. Do mesmo modo, a figura limita-se, em nosso campo visual, em relação à outras figuras; tais pontos e linhas fazem parte dela, enquanto tais outros são excluídos. A melodia e a figura são formas (GUILLAUME apud SANTAELLA, 2005, p. 202).

A forma da Praça, seu contorno é o que visualizamos quando nos deparamos com sua imagem técnica. Curiosamente, a forma da praça também aponta como um índice costuma fazer. Nesse caso, aponta para o eixo da Avenida Afonso Pena que, por sua vez, aponta para a Serra do Curral, símbolo de Belo Horizonte. Logo depois de percebermos a forma da praça, segue a percepção do “L” grafado no piso pela ausência de linhas, ou seja, o concreto liso demarca a letra no piso.

A letra “L” deflagra outro processo, remete a uma convenção: o alfabeto. Já entramos então nas características da obra que a definem como símbolo, pois o símbolo é uma lei, ou seja, uma convenção. A letra “L” no contexto da obra de arte nos remete a Liberdade. Liberdade grafada no centro da capital mineira, estado que tem também a liberdade grafada na sua bandeira, um símbolo do Estado de Minas Gerais.

Um símbolo em si mesmo é um mero sonho, ele não mostra sobre o que está falando. Precisa estar conectado a seu objeto. Para esse propósito um índice é indispensável. Nenhuma outra espécie de signo responderá a esse propósito. Que uma palavra estritamente falando não pode ser um índice é evidente a partir disto: – uma palavra é geral – ela ocorre frequentemente, e, todas as vezes em que ocorre, é a mesma palavra, e se ela tem algum significado como palavra, ela o terá todas as vezes em que ocorre; enquanto o índice é essencialmente um caso do aqui e agora, seu ofício sendo o de trazer o pensamento para uma experiência particular ou uma série de experiências conectadas por relações dinâmicas (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 267).

Considerando a terceiridade, a matriz verbal, nos interessa seu caráter discursivo. Nesse caso, MLE como símbolo é escritura. A artista Mary Vieira construiu sua proposta de praça utilizando livremente da linguagem comum a duas mídias, a arquitetura e a escultura. Ao compor sua obra, a escultora produziu escritura.

A escritura não é uma forma de comunicação: “A escritura não é, de modo algum, um instrumento de comunicação [...], é uma linguagem endurecida que vive sobre ela mesma e não tem, de modo algum, a tarefa de confiar à sua própria duração uma série móvel de aproximações mas, pelo contrário, a de impor, pela unidade e sombra de seus signos, a imagem de uma fala construída bem antes de ser inventada. (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p.32).

Quando dizemos que MLE é escritura, queremos com isso ressaltar seu aspecto intransitivo, ou seja, “sua independência com relação ao referente e ao destinatário, uma autorreflexividade, uma associalidade” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.77). E ainda, “nessa formulação, vemos mais uma vez a racionalidade e a historicidade da escrita como que minadas por determinações inconscientes, associais e intemporais que seriam as da escritura: a escrita como arte de escrever, literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.77). Mary Vieira escreveu arte em uma Praça de Belo Horizonte, produziu arte que é escritura. Vemos também que o conceito de **significância** (*signifiance*) utilizado por Julia Kristeva coincide com as definições apresentadas na teoria barthesiana da escritura.

A significação é aprisionada (ilusoriamente, imaginariamente) pelo sujeito em seu discurso e, como tal, pode ser comunicada a outro sujeito (intersubjetividade) sem perdas (ou acréscimos) importantes na informação. A significância, pelo contrário, é o sentido que excede ao discurso e ao sujeito, como produção infinita: “A significância, tornando-se uma infinidade diferenciada cuja combinatória ilimitada nunca encontra termo, a ‘literatura’/o texto subtrai o sujeito de sua identificação com o discurso comunicado e, pelo mesmo movimento, quebra a disposição de espelho refletindo as estruturas de um exterior”. (KRISTEVA apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 48)

Assim, MLE por ser escritura produz *significância*, ao invés de *significação*, ou seja, ela dissemina sentidos. Moisés, então, apresenta a escritura como algo que não é de tipo informativo.

A escritura, pelo contrário, embaralha as cartas do sistema de comunicação: ela produz uma significação circulante (significância) que não é de tipo informativo. A significância não tem nem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.41).

Então, um objeto que é escritura produz significação circulante (significância) e portanto é convite aberto a outros pesquisadores para produzirem suas próprias análises.

(...) Onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade. Os círculos construídos com pedras e ossos de ursos, que rodeavam os esqueletos de antropóides africanos mortos há 2 milhões de anos, permitem que consideremos esses antropóides como homens. Pois esses círculos são códigos, os ossos e as pedras são símbolos, e o antropóide era um homem porque estava “alienado”, louco para poder dar um sentido ao mundo. Embora tenhamos perdido a chave desses códigos (não sabemos o que esses círculos significam), sabemos que se trata de códigos: reconhecemos neles o propósito de dar sentido (o “artifício”). (FLUSSER, 2007, p. 130)

Nosso propósito então foi este: deduzir algo sobre o “povo da mercadoria” e, em especial, disseminar sentidos por meio de MLE, um escritura grafada em 1982 na Praça Rio

Branco, localizada no Centro da cidade de Belo Horizonte. Perrone-Moisés (2005, p.30), citando Barthes, nos diz que “a escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina, ‘a reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a escolha que ele assim assume’”. Perrone-Moisés (2005, p.30), ainda citando Roland Barthes que introduziu o termo por meio da obra **Le degré zero de l’écriture**, explica que

a escritura é uma questão de tom, de recitação (*débit*), de finalidade, de moral. A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua.

MLE é uma escritura, uma praça como escritura, contemplar a imagem técnica de MLE e visualizar o modo como a artista viveu seu tempo e expressou a linguagem própria da sua arte, a escultura. A forma como modela o espaço expressa a sua História. Mas Perrone-Moisés (2005, p.31) nos adianta que

a escritura seria facilmente definível se se tratasse apenas de um compromisso do escritor com sua história. Na verdade, esse compromisso é ambíguo: “Assim, a escritura é uma realidade ambígua: por um lado, ela nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; por outro, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Não podendo fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe exigência de uma linguagem livremente produzida” (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2012, p.76).

A escritura goza de uma liberdade de produção que se situa entre o presente e o passado, mas é também submetida à lembrança, que é reprodução. “A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é aquela liberdade remanescente que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é em sua duração.” (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2012, p.76) Isso quer dizer que a duração da escritura não é uma questão de liberdade.

Mas o que mais define uma escritura não é a relação do escritor com a sociedade e sim a relação do escritor com a linguagem. Assim, analisar a Praça como escritura é também uma reflexão da relação entre a artista e a linguagem. E Barthes esclarece essa relação da seguinte forma:

A intervenção social de um texto (que não se cumpre forçosamente no tempo em que esse texto aparece) não se mede nem pela popularidade de sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que ele projeta, na direção de alguns sociólogos ávidos de o recolher, mas antes pela violência que

lhe permite **exceder** as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão, para pôr-se de acordo com elas mesmas, num belo movimento de inteligível histórico. Esse excesso tem um nome: **escritura** (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2012, p.81).

Nesse sentido, MLE é relação da artista com a linguagem que foi liberdade de escolha, ou seja, a artista optou por determinada linguagem. Essa linguagem é sua arte e sua escolha começou pelo material, o concreto aparente que, *per si*, é material comumente utilizado por duas mídias: arquitetura e escultura. Mas é na arquitetura que o uso desse material criou escola, como mencionamos ao longo do nosso texto. E a relação de Mary Vieira com a linguagem é de violência, no sentido que Barthes coloca, de exceder as leis que as escolas modernas assim apresentaram para o uso dessa linguagem bruta: o concreto aparente.

A violência de MLE é a brutalidade expressa na simplicidade do traço. Ao ocupar a Praça com seu traço, a artista excedeu o papel da escultura no espaço urbano, criou ruído no entorno. Mas, antes de tudo, é a reflexão sobre o fazer artístico que se repousa no próprio fazer e sua expressão e mais uma vez, então, escritura. Dura escritura que não se mede pela popularidade de sua audiência, mas pelo inteligível histórico que promove.

À JUSANTE

A conclusão desta dissertação vai em direção às águas salgadas, a mares distantes, onde outros cantos podem se juntar a este, vindos de diversos campos, como aqueles tocados pelas belas artes, a arquitetura, a história, a sociologia, a antropologia, a comunicação, as ciências políticas e também tantos mais que enxergam neste objeto de estudo (MLE) possibilidades de reflexão sobre o estar sobre a terra, do “povo da mercadoria”.

Nosso objetivo foi alcançado quando concluimos que MLE é um texto intermídia e por esta razão não conseguimos delinear o limite entre as mídias Arquitetura e Escultura, por se tratar de uma fusão entre essas mídias. Concluimos também que MLE é um “texto”- como os semioticistas costumam designar, por exemplo, uma obra de arte - intransitivo e, portanto se caracteriza como uma escritura. Escritura essa que se faz tão somente para falar de si. Entretanto, para o “povo da mercadoria” como Kopenawa identifica o homem civilizado, que vive nesta sociedade programada, como Flusser (2011, p.106) costuma nomear a sociedade hodierna, a arte tem a função de libertar e “liberdade é jogar contra o aparelho”.

Nesse sentido, este estudo contribui para o entendimento da sociedade atual e, em especial, o espaço urbano de Belo Horizonte onde MLE um dia se inseriu. Contribui também para os estudos desenvolvidos por meio das linhas de pesquisa dedicadas a Literatura, Artes e Arquitetura. Como desdobramentos futuros advindos das reflexões exploradas nesta dissertação, podemos citar o estudo das obras da artista plástica Mary Vieira, os estudos de obras de arte, por exemplo, de textos intermídias que contemplem a fusão das mídias arquitetura e escultura. No entanto, é necessário esclarecer que nossa pesquisa abre portas, pois refletir a partir de uma obra de arte é abrir caminhos, uma vez que não se deseja construir muros, mas convidar outros pesquisadores a construir seu próprio canto.

Ao optarmos por uma crítica literária, pois MLE é um “texto”, significa então que o nosso texto passa a ser outra obra criativa e como tal possui sua lógica inerente. Essa lógica foi estruturada como uma viagem contra a correnteza, em um rio, em direção à obra de arte. A primeira parada, visitamos um xamã yanomani, que nos falou sobre a floresta, nos dirigimos **Ao Mundo Rio**. Na segunda estadia conversamos com um filósofo tcheco-brasileiro, que nos contou sobre a sociedade dos homens civilizados, chegamos então **Ao Mundo Branco**. Após esses entendimentos, atravessamos a **Ponte**, que nomeamos de Intermidialidade e por fim chegamos ao nosso destino, à terra de MLE, partimos em direção **À Praça Rio Branco**, suporte da obra de arte, objeto de estudo desta dissertação, alcançada por meio da análise

crítica de sua imagem técnica. Assim, nossa introdução nomeamos de **A Montante**⁹⁰ e a nossa conclusão de **A Jusante**⁹¹. Durante nosso percurso, inserimos ao longo do nosso texto, letras de músicas que remetem a seus ritmos correspondentes, assim caracterizamos nosso estudo também como intermediático.

Destacamos ainda, sobre a estrutura da dissertação, que a cada margem do rio expomos uma visão de mundo, assim um mundo mais fluido e em contato com a natureza foi batizado como *Rio* e expõe suas belezas que se alinham com a beleza da obra em análise. Aquele mundo mais asséptico, onde a civilização caminha para uma escalada da abstração: zerodimensionalidade, nomeamos *Branco*. É também uma associação ao branco asséptico do papel, esse estado de vazio, quando se pretende criar algo. Como se a sociedade civilizada estivesse em estágio branco, de vazio e vacuidade e neste sentido seguimos com Flusser, é um elogio à superficialidade.

Mas, antes de finalizarmos, uma última imagem técnica: do poema de Maiakóviski, solicitando permissão ao poeta, substituiríamos Moscou por Belo Horizonte!

Despedida

Eis o carro.
Troquei o último franco.
– Que horas parte o trem para Marselha? –
Paris
corre ao meu lado
enquanto arranco,
com toda
a graça incrível
que revela.
Acode,
adeus viscoso,
aos olhos vis,
inunda
o coração
de pieguice!
Viria aqui
viver-morrer,
Paris,
se um tal lugar
– Moscou –
não existisse.

Figura 7: A imagem técnica do poema Despedida, Maiakóviski, 1925

Fonte: SCHNAIDERMAN, 1998, p. 120.

⁹⁰ Movimento em direção à nascente do rio.

⁹¹ Movimento em direção à foz do rio.

E, então, concluímos que tudo que escrevemos foi possível porque em algum momento no tempo e no espaço grafaram, no concreto, símbolos sobre a superfície de Belo Horizonte. A esses símbolos, esta dissertação nomeou por meio da sigla MLE. Nosso objetivo foi transformado em uma viagem que construiu a crítica a intervenção urbana retratada por meio de uma imagem técnica que por sua vez aponta para uma escritura: um texto intermídia cuja existência é falar de si. Para não perdermos as referências que abrem o sentido dessa imagem técnica e possibilitarmos que outros também criem suas análises, escrevemos, então, este texto.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 52 a 73.

ANGEL, Shlomo *et al.* *Atlas of Urban Expansion*. New Hampshire: Puritan Press, Lincoln Institute of Land Policy, 2012. Disponível em <<http://www.lincolninst.edu/sites/default/files/pubfiles/atlas-of-urban-expansion-chp.pdf>>. Acesso em 13 mar. 2017.

ARTE Concreta. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>>. Acesso em 15 mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ARVIDSON, Mats. Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies. *Revista STM-Online*, vol. 15 (2012), p. 1-33. Disponível em <http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3>. Acesso em 12 fev. 2016.

ASSIS, Welligton Lopes. *O Sistema Clima Urbano do Município de Belo Horizonte na Perspectiva Têmporo-Espacial*. (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

BAITELLO JR., Norval. A Caixa Preta. Da fotografia de uma filosofia como filosofia da fotografia. *Revista Cult*, nº 187, s/d. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/02/a-caixa-preta>>. Acesso em 19 dez. 2014.

BAITELLO JR., Norval. A Escalada da Abstração. In: FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 9-11.

BARÃO DO RIO BRANCO. Disponível em <<http://atlas.fgv.br/verbetes/barao-do-rio-branco>>. Acesso em 09 abr. 2017.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 504.

BILL, Max. Kestner gesellschaft. Hannover Katalog / Katalog 4 ausstellungsjahr, 1968, p.26. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/max_bill/index.html>. Acesso em 19 de out. 2015.

BUZATTI, Lucas. Por um restauro criterioso. *O Tempo*. Disponível em <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/por-um-restauro-criterioso-1.1061381>>. Acesso em 08 jul. 2016.

CAJAZEIRO, Karime Gonçalves. *A Cidade Jardim Belo-horizontina e o Campo do Patrimônio Cultural: representações, modernidade e modos de vida*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CALDEIRA, Webbert Soares. *Uma Arqueologia do Modernismo Brasileiro: O discurso da arquitetura nos seus fragmentos textuais e múltiplos vetores que compõem o seu acontecimento*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte, 2007.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANDEIA, Antônio Filho. Preciso me encontrar. In: *Cartola*. 1976. Disponível em <<http://www.cartola.org.br/discografia.html>>. Acesso em 21 set. 2016.

CARSALADE, Flávio Lemos de. Notas sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte. In: CASTRO, Maria Angela Reis de (org.). *Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Lastro, 2006, p. 13-19.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Uma outra modernidade: a arquitetura de Raffaello Berti. In: BERTI, Mário (obra póstuma). *Raffaello Berti: projeto memória*. Belo Horizonte: Silma Mendes Berti / AP Cultural, 2000.

CASTRO, Maria Angela Reis de (org.). *Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Lastro, 2006.

CHKLOSVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM *et al.* *Teoria da Literatura: formalistas russos*. São Paulo: Globo, 1976.

CHOAY, Françoise. O Pré-Urbanismo Culturalista. In: CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Utopia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 117-136.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada – 2*. São Paulo: USP, 1997, p. 37-55. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>>. Acesso em 25 fev. 2016.

CLÜVER, Claus. Inter textus, inter artes, intr. Media. In: *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 1, UFMG, 2006. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf>. Acesso em 12 mai. 2015.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. In: *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n.2, p.8-23, nov. 2011. Disponível em <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em 27 fev. 2016.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. *Imagem e Linguagem na Pós-história de Vilém Flusser*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – UFMG, Belo Horizonte, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. A Campanha das Diretas Já: narrativas e memórias. In: *Anais. ANPUH SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, XXIV, 2007, RS. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Leopoldo: UNISINOS, 2007, p. 1-8. Disponível em <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0716.pdf>>. Acesso em 16 mar 2017.

DIAS, Paola Lisboa Godo. *Sob a “Lente do Espaço Vivido”*: A apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte, 2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELLESTRÖM, Lars. Media Borders. Multimodality and Intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.), *The Modalities of Media: a model for Understanding Intermedial Relations*. Basingstoke: PalgraveMacmillan, 2010, p. 22-61.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre a arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita: há futura para a escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. *Natural*: mente vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael (org.). *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTUNA, Carlos (org.). *Destradicionalização e Imagem da Cidade*: O Caso de Évora, in idem, *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*. Oeiras, Celta, 1997.

FORTUNA, Carlos. Paisagens Sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: BRAGA, Sérgio Luan Gil (org.). *Cultura Popular, Patrimônio Imaterial e Cidades*. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 2007, p. 29-53.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Presença da arquitetura de Frank Lloyd Wright no cinema*. 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/173>>. Acesso em 19 fev. 2017.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e Meio Urbano. Elementos de Formação da Estética Extramuros no Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

GARCIA, Ângelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1993.

GOULART, Fernanda. *Urbano Ornamento*: Inventário de Grades Ornamentais em Belo Horizonte (e Outras Belezas). 2014a. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014a. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-9KPHJR>>. Acesso em 10 fev. 2015.

GOULART, Fernanda. *Urbano Ornamento: Inventário de Grades Ornamentais em Belo Horizonte (e Outras Belezas)*. Belo Horizonte: Urbano Ornamento, 2014b.

GUIMARÃES JÚNIOR, Wagner F.. Memória e reconstrução: a Belo Horizonte da década de 1920 em A menina do sobrado, de Cyro dos Anjos. In: PARAIZO, Mariângela de Andrade (org.). *Representações literárias de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015, p. 53-59.

HEILMAIR, Alex Florian. *O Conceito da Imagem Técnica na Comunicologia de Vilém Flusser*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea nº 1*, Rio de Janeiro: 1984, p. 128-137. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em 06 jun. 2016.

LAFETÁ, Júlio César Alessi de Carvalho. *A Intermedialidade no Cinema de Peter Greenaway*. Uma análise intermediática do filme Prospero's Books. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8FFMCK>>. Acesso em 12 mai. 2015.

LISPECTOR, Clarisse. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da Matéria à Invenção: As Obras de Oscar Niemayer em Minas Gerais – 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008. Disponível em <<http://bdcamara.gov.br>>. Acesso em 03 jan. 2015.

MACHADO, Andrea Soler. *Princípios Corbuseanos em Solo Gaúcho: a Praia de Bela no Tempo das Superquadras*. Belo Horizonte: XVI ENAMPUR, 2015. Disponível em <http://xvienanpur.com.br/anais/?wpfb_dl=665>. Acesso em 10 dez. 2016.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida; ANDRADE, Rodrigo Ferreira. *Belo Horizonte: um espaço para a República*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MAGNI, Teodoro. *O Direito ao Patrimônio em Belo Horizonte: a institucionalização das práticas e a proteção do bairro Floresta*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de Tudo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. SECCHIN, Antonio Carlos (org.). *João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MUNAIER, Felipe Carneiro. *As Transformações na cidade de Belo Horizonte e a perda dos lugares: a feira permanente de amostras (1936-1964)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

NEILSON, Charlotte. *Através das Lentes: Ficção Científica & Arquitetura*. 2013. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/01-111059/atraves-das-lentes-ficcao-cientifica-and-arquitetura>>. Acesso em 19 fev. 2017.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NETO, Gislane Gomes. *Eros e Babel na Obra Intermediática de Arlindo Daibert: Processos de Leituras Intertextuais*. 2007. 169f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-7WSNTC>>. Acesso em 13 mai. 15.

O TEMPO. Disponível em <http://www.otempo.com.br/polopoly_fs/1.1061379.1435529595!image/image.jpg_gen/derivatives/main-horizontal-photo-gallery-leading-fit_620/image.jpg>. Acesso em 06 mar. 2017.

PBH. Concurso Nacional de Arquitetura Centro Administrativo Belo Horizonte. In: *Diretrizes do patrimônio cultural*. s/d. Disponível em <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=concursoscentroadministrativo&tax=42083&lang=pt_BR&pg=10526&taxp=0&>. Acesso em 12 mai. de 2014.

PBH. Fundação Municipal de Cultura. Dossiê de Candidatura Conjunto Moderno da Pampulha para a inclusão na Lista do Patrimônio Mundial. Belo Horizonte, Ministério da Cultura, IPHAN, FMC, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGNATARI, Décio. Forma, função e projeto geral. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 153-156.

PORTO, Maria Isabel Gomes Rodrigues. *Crônicas da Cidade: Jornalismo e Vida Urbana, Belo Horizonte 1928-1938*. 2008. 116f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RAJEWSKY, I. Intermedialität ‘light’? Intermediale Bezüge und die ‘bloBe Thematisierung’ des Altermedialen. In: LÜDEKE, R; GREBER, E. (Ed.). *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Göttingen: Wallstein, 2004.

RAJEWSKY, I. *Intermedialität*. Tübingen e Basel: Francke, 2002.

RAJEWSKY, I. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermedialités/Intermedialities* 6, 2005.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Revista Intermedialités*, nº 6, 2005, p. 51. Disponível em <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>. Acesso em 27 fev. 2016.

RAJEWSKY, Irina O. A Fronteira: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*, v.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012, p. 51-73.

ROSA, Guimarães. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guimarães_Rosa>. Acesso em 01 jul. 2017.

ROSA, Guimarães. Orientação. In: ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967, p. 108-110.

SALDIVAR, Gustavo Suertegaray. *A Poesia de João Cabral de Melo Neto e a arquitetura moderna: leituras cruzadas*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. O corpo biocibernético e o advento do pós-humano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). *Arte e Tecnologia na cultura da comunicação*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002, p. 123-135.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. Pós-Humano – Por quê? *Revista USP*, n. 74, p.126-137, São Paulo, USP, 2007. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/74/09-luciasantaella.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2014.

SANTAELLA, Lúcia. Texto. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 391-409.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O Tempo Mítico Hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 191-200.

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHNAIDERMAN, Boris. Criação/Poesia. In: *Dossiê Rússia: Política e Cultura. Estudos Avançados*, v. 12, n. 32, São Paulo, jan-abr, 1998, p. 109-122. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0103-401419980001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 19 set 2016.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHWARCZ, Lilian Moritz; STARLING, Heloisa Murguel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECCHIN, Antonio Carlos. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa e Prosa*. SECCHIN, Antonio Carlos (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SEQUEIRA, Maria Luísa Alves de Paiva Menezes de. *O Minimalismo nas Produções Escultórica e Arquitetônica*. 2012. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2004.

TIBURI, Márcia. A Crítica da estética pura de Vilém Flusser. *Especiaria. Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, jan/jun. 2008, p.225-243.

TOSIN, Giuliano. Subsídios para estudos sobre transcrição de poesia em ambientes digitais. *Revista Texto Digital*, Florianópolis, v. 7, n. 2, jul.; dez. 2011. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/1807-9288.2011v7n2p35/20629>>. Acesso em 08 fev. 2015.

VELOSO, Caetano. Sampa. In: VELOSO, Caetano. *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. 1978b. Disponível em <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php?pagina=3>>. Acesso em 28 set. 2016.

VELOSO, Caetano. Terra. In: VELOSO, Caetano. *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. 1978a. Disponível em <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php?pagina=3>>. Acesso em 02 out. 2016.

VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 619-622.

VOYAGER: *The interstellar mission*. s/d. Disponível em <<http://voyager.jpl.nasa.gov/mission/index.html>>. Acesso em 06 mar 2017.

WOLF, W. *The Musicalization of fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1999.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, São Paulo e Porto Alegre, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. *Conexões brutalistas*. s/d. Disponível em <<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/>>. Acesso em 12 de mai. de 2015.