

ORNAMENTO, PASSAGEM SEGURANÇA: A REALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

Dilberto de Assis*

Na história da arte mais relacionada à arquitetura, podemos observar as transformações técnicas e utilitárias do gradil de ferro a partir do século XIX. Compreende-se que a utilização desse elemento decorativo na arquitetura civil visava delimitar espaços com funções próprias. Na arquitetura religiosa além das citadas, o gradil cumpria o papel da divisão dos espaços, segundo a hierarquia do sagrado e social visível nos atos religiosos.

Estas grades foram em princípio importadas dos países ibéricos, Espanha e Portugal, como também da França e Itália. Tempos depois, essas transações comerciais tornaram-se exclusivas à Inglaterra, para num outro momento serem por aqui reproduzidas, em perfeitas cópias, por artífices com formação baseada no sistema de aprendizagem.

Nessa época a mineração não era prática comum entre nós, o que exigia a importação da matéria prima, principalmente da Inglaterra, tornando o produto caro, como item de consumo das classes dominantes. Essas classes testemunharam o desenvolvimento da economia e da tecnologia com a aplicação da máquina à indústria, gerando assim capitalismo industrial, como também mudanças econômicas e sociais.

Relacionando-se à utilidade do gradil e às transformações sociais no decorrer dos séculos XIX e XX, vemos na Arte Nouveau a intenção de satisfazer o que se acredita ser a “necessidade da arte” de toda a sociedade.

Aos poucos a Art Nouveau se dissolve na tentativa utópica do socialismo de Morris. O capitalismo domina a produção industrial e a mais-valia¹ é a sustentação da industrialização capitalista, ou seja, os ornamentos são a justificativa para o exorbitante lucro, agregando ao produto um valor suplementar.

O Art Nouveau é ornamentação urbana; mas o entusiasmo pela nova “primavera”, que invade centro dos negócios e os bairros residenciais das cidades com adornos florais e trepadeiras. interrompe-se ao se iniciar o subúrbio das fábricas e dos intermináveis guetos da habitação operária. A explosão desse ornamentismo ligado à produção industrial de bens materiais se justifica, não tanto pelo desenvolvimento tecnológico, e sim pela situação econômico-social. (ARGAN, 1992, p. 202)

As mudanças de valores culturais e materiais, provocados pela industrialização, atingem o patrimônio privado. Surge a necessidade de proteger o bem material e aos poucos os gradis vão perdendo a função única de decoração e passam a assumir uma função primordial de proteção, de separar, fechar passagens. Nesse sentido, as grades cada vez mais presentes nas edificações urbanas, passam a fazer parte, além da arquitetura, da condição psicológica do indivíduo cada vez mais ameaçado pela violência urbana, natureza instável da vida social sempre colocada em risco de ataque ou assalto.

Esta condição chega à contemporaneidade mais ameaçadora. Assim, diversos movimentos que caracterizam a arte contemporânea têm um ponto em comum: a necessidade de repensar a maneira de processar a criação artística. A representação da realidade dá lugar ao ponto-de-vista do artista sobre esta mesma realidade, quer deformando-a, quer deslocando-a, quer conceitualizando-a. Assim, serão abordadas aqui obras inclusas nos parâmetros da contemporaneidade e que fazem paralelo com questões agravadas no período pós-moderno: a segurança, a obstrução de passagens, a relação do homem e os obstáculos físicos e psicológicos dentro de uma sociedade capitalista.

Artur Bispo do Rosário, mesmo sem intenção artística, fez o objeto “Muro” de madeira, cimento e cacos de vidro, com a seguinte inscrição numa das faces do caixote de madeira: “434 - como - é que devo fazer um muro no fundo da - minha - casa”. É notável que mesmo inconscientemente, Bispo, na sua esquizofrenia-paranóica² se preocupasse com a proteção da sua residência. Os cacos de vidro pontiagudos simbolizam a necessidade cada vez maior de aumentar a proteção. Só o muro não basta. Os códigos de ameaças tornam-se presentes, despertando sempre o medo, surgem as neuras, e com elas a necessidade de proteção torna-se patente, exigindo monta de guarda ao inimigo desconhecido. Daí que os pontiagudos tornam-se defesa efetiva quando se estabelece o obstáculo contra os curiosos, àqueles que tentam transgredir, transgressões que impõem na maioria das vezes conseqüências desagradáveis.

Na intervenção artística “Barras de sabão” (2000), de Andréia Bernardi, Felipe Barbosa e Rosana Ricaldi, apresentada no projeto Interferência Urbana³ onde um muro desabado é reconstruído com barras de sabão e diante da sensação de um suporte sólido, é impossível desprezar

a vulnerabilidade daquele elemento que difere completamente da rigidez do ferro ou do concreto. Enquanto o ferro é derretido para se tornar um objeto de proteção, o sabão derrete desprotegendo, revelando o que era antes guardado.

Em “Através” (1983-1989) de Cildo Meireles, a noção de segurança e obstrução da passagem são provocadas excessivamente. O cidadão se vê diante das formas e materiais utilizados pela sociedade para obstruir caminhos, passagens ou com mais precisão, se proteger ou proteger seu bem. E ainda com as grades de prisão, nos lembra quantas mais seriam necessárias para que não fosse preciso tanta proteção pessoal e domiciliar. Esta instalação que ocupa uma área de aproximadamente 225m², com o chão repleto de vidros quebrados, evidencia a idéia de invasão, de fragilidade e de limites que são exteriorizados pela junção e excesso de matérias em seu estado utilitário natural, ou seja, uma múltipla apropriação contendo: rede de pesca, voil, vidro blindado, cercas de pasto, papel vegetal, venezianas, cercas de jardim, portões de madeira, cercas de ferro, aquário, peixes transparentes, redes para quadra de tênis, estacas de metal, arame farpado, correntes, telas de galinheiro, cordões para proteção de obras em museus, bola de celofane e cacos de vidro. Sobre a ação direta que seus trabalhos exercem, o artista fala que uma grande parte de sua obra reflete sobre a metáfora, que o discurso torna-se quase material, a vida vira matéria-prima.

Trazendo questionamentos quanto à segurança da sociedade e do encarcerado, antes da demolição do complexo penitenciário do Carandiru, o artista goiano Siron Franco, utilizou as portas das celas e fez uma grande instalação no próprio presídio, que foi aberto à visitação pública depois de desativado.

Essas portas de material rígido eram passagens das grades, das celas, a passagem daqueles de quem a sociedade tenta se proteger. Colocadas em pé, paralelas umas as outras, nas quatro direções, o visitante percorria como que num labirinto, descobrindo intimidades, angústias, desejos e códigos dos detentos trancafiados por aqueles símbolos da violência do país.

Com uma abordagem diferenciada das obras já comentadas, a gigantesca escultura. “*Tilted Arc*” (Arco Inclinado, 1981), de Richard Serra, que obstruía a passagem na Federal Plaza, Nova York, se tornou provavelmente a obra mais polêmica deste artista pelas dificuldades de deslocamento que causou. Feita de aço, não como elemento pictórico mas como material estrutural, sem suporte, solda ou qualquer fixação, com um tamanho monumental, mais que aumentar as distâncias para os transeuntes do local, Serra faz o “jogo” inverso do que a sociedade procura. Usando o espaço público, este deixa simplesmente de ser um espaço inerte, fomentado pela dócil passividade da massa, e sua escultura ali

colocada resulta em provocação de discussões sociais em meio a uma sociedade desatenta.

Uma das formas de se resignificar a atitude passiva do espectador é aguçar seus sentidos, como única saída. Serra teve sempre a preocupação de que a sua obra tivesse envolvimento topológico entre homem e mundo. Uma grande chapa de aço que poderia ser utilizada para proteger algo, provoca insegurança pelo seu posicionamento localização e a presença inusitada.

O artista plástico Raul Mourão apresentou no Panorama da Arte Brasileira 2001/2002 o trabalho "O carro, a grade e o ar"⁴ que consistia em três grades similares as utilizadas nas grandes cidades, principalmente em São Paulo, nos dias de hoje. Uma gaiola de proteção para carros, somadas às presenças estranhas e tensões asfixiantes das cidades, como bem definiu Nicolau Sevcenko, junto com uma grade com lanças nos remetendo a campos de batalha medievais. A grade de proteção para o carro possui um recorte que normalmente sai dos limites da garagem, invadindo parte do passeio público. A necessidade de segurança privada chega à via pública.

A outra grade serve para sustentar e proteger o aparelho de ar condicionando que normalmente fica no lado externo dos imóveis. Este trabalho, que se apropria de práticas de segurança, quando é retirado do seu propósito original, nos revela a barbárie civilizada à qual estamos submetidos. "O carro, a grade e o ar" nos mostra como qualquer intenção de agrado retiniano é dispensado por estas intervenções residenciais urbanas. Transmite a insensatez de se estar enjaulado em sua própria casa para se proteger do externo.

Raul Mourão com esta obra traduz a condição do artista contemporâneo -"ao apropriar-se de elementos da visualidade urbanas deslocados de seu contexto usual, ícones de uma presença anônima mas peculiar a um olhar que transita pelo espaço da cidade" - assim disse ele, e sua relação com a sociedade. Se apropriar de elementos tão comuns nas grandes cidades, e levá-los para o cubo branco é dimensionar a presença dessas grades na sociedade, portanto, não é difícil encontrarmos nos classificados dos jornais impressos de Salvador, anúncios de casas para alugar ou vender sendo valorizadas pelo fato de conter grades.⁵

A arte contemporânea tem a grade como um símbolo muito diferenciado da grade do século XIX, pois nesse período cabia a arte na construção das grades tornar o espaço urbano agradável, elegante moderno e alegre.

Na cidade de Salvador, há gradis mais recentes que possuem a função de proteger com poética. Um desses exemplos é o gradil elaborado pelo artista plástico Carybé, que se encontra no Parque das Esculturas do

Museu de Arte Moderna da Bahia aí colocados em 1998 e cumpre essa função, quando “deixa transparecer o azul da baía” (A Tarde, 11/121996).

Os gradis que circundam a Praça da Piedade, também de Carybé, possuem formas de elementos característicos da fauna, flora nacional e símbolos místicos do cotidiano baiano. Este último trabalho tem um contexto irônico, pois os (nomes dos) quatro homenageados da “Revolta dos Alfaiates” permanecem por fora da grade quando estas estão fechadas para proteger a praça.

Já no terreiro de Candomblé da Casa Branca, também na cidade de Salvador, há um gradil aí colocado em fins de 2002 com funções de proteção e segurança, confeccionados à partir da reinterpretação plástica com recorte dos símbolos do culto afro-brasileiro em grossas chapas de ferro, executada pelo artista plástico Bel Borba.

O artista, ao utilizar-se dessa técnica, propõe uma atitude mais formal de retorno ao uso do gradil em sua função, deixando passar entre os vazados das chapas de ferro uma poética pós-moderna, em que a nova paisagem urbana tende a ser inteiramente redesenhada, e as relações sujeito/arte/mundo que esta intervenção estabelece com o local, ancora-se ao *site specific*. Toda a inteligência do movimento de sua relação com o corpo espacial existe a partir dessa condição de lugar específico, da possibilidade de lidar com os componentes ambientais dos espaços determinados. A escala, o tamanho e a localização são determinados pela topografia do sítio.

A grade da Casa Branca está colocada em um espaço onde a mescla das tradições entre o sagrado e o profano estiveram distanciadas das “neurais”, impostas pela insegurança. Parece-nos totalmente ilógico e improvável, que, nesse momento, urge a necessidade de uma colocação de grades para um lugar consagrado ao culto divino, àqueles que cuidam com frequência dos meios de garantia, substituindo as incertezas dos riscos por sensações de segurança.

Em conversa com D. Terezinha⁶ ela fala com muita tranquilidade e com opinião comum a outros membros da casa, que a colocação da grade ofereceu maior segurança ao local. Pelo visto o fato do embarreiramento ali imposto, oferece uma generalizada sensação de confiança. Crê-se então, que a colocação desta grade de ferro com toda a simbologia do candomblé nela registrada, alivia o fardo do indivíduo do pavor antítese da confiança. Quando o controle escapa do próprio indivíduo, ou do estado como cumpridor de tal função, o embarreiramento através de grades em um espaço urbano não faz baixar totalmente os índices de riscos, mas ainda podem ser controlados ou minimizados por vigilância institucional, esta restrita a uma pequena parcela da sociedade.

Conclui-se com este artigo que a insegurança incorporou-se ao cotidiano levando a sociedade a conviver com equipamentos de proteção cada vez mais sofisticados. Como nos fala Giddens (1991), os meios urbanos modernos apesar de usufruir da sofisticação dos modernos equipamentos de segurança encontrados no mercado, continuam perigosos devido ao constante risco de um ataque ou um assalto. Como foi comprovado, nem mesmo um local de culto sagrado como o Candomblé da Casa Branca com todo o seu panteão de proteção espiritual, escapa de constantes ameaças a ponto da comunidade de seus seguidores mandarem cercar a área do terreiro com grades de ferro.

Daí podemos perguntar como a arte contemporânea dentro dos parâmetros de contemporaneidade, pode possuir relação direta com aflições de uma sociedade insegura física e psicologicamente.

Notas

*Mestrando em Artes Visuais / 2003 - Escola de Belas Artes - UFBA.

¹ Segundo Marx, é a diferença entre o preço do produto e o custo da força de trabalho.

² Diagnósticos dos médicos da Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro.

³ Este projeto faz parte do evento Santa Tereza de Portas Abertas que acontece todos os anos no Rio de Janeiro.

⁴ Este trabalho é resultado de uma pesquisa desenvolvida entre setembro de 2001 e agosto de 2002, que teve apoio do programa de bolsas da RIOARTE da Prefeitura do Rio de Janeiro.

⁵ BEIRU - 2/4, garagem, dependências de empregada, varanda, gradeada. (A Tarde, 03/02/03).

⁶ Moradora do local há mais de 20 anos, atualmente exerce na casa o cargo de Ekedí de Oxum.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Caroti. São Paulo: Cia. das Letras. 1992. 709 p.: il.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA (Rio de Janeiro) Catálogo. Richard Serra (organizadora Vanda Mangia Klabin) Rio de Janeiro: 1977. 144 p.: il.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA (Rio de Janeiro) Catálogo. Rio Rounds/ Richard Serra: Rio de Janeiro, 1999. 48 p.: il.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991. 177 p.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: Ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. Trad. Cecília Prada. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1997 262 p.: il

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo) catálogo. Cildo Meireles, São Paulo: s/d 160 p.: il.

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo) Catálogo. Panorama da Arte Brasileira 2001 (coordenadora Ana Paula Cohen) São Paulo: 2001. 200 p.: il.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 447 p.