

## **No centro tem mosquito: a exposição “São Paulo não é uma cidade – invenções do centro” na inauguração do Sesc 24 de Maio**

Marcos Pedro Magalhaes Rosa<sup>1</sup>

Há um belo diálogo entre *São Paulo não é uma cidade – invenções do centro* e o edifício que a abarca. Curada por Paulo Herkenhoff e Leno Veras, a mostra é parte da inauguração do Sesc 24 de Maio, no coração da capital paulista, num edifício assinado por Paulo Mendes da Rocha. As paredes artificiais que sustentam as obras são cinza-concreto, assim como as rampas e algumas paredes do prédio. Os corredores montados pela expografia encaixam-se nos longos corredores do próprio edifício e, tal como os caminhos da arquitetura original, eles também desaguam nas paredes de vidro, numa relação perturbadora com a rua que se afirma impura e bruta.

Esses corredores expositivos circundam ou terminam no núcleo central da mostra, uma espécie de praça, o ambiente mais polifônico da exposição, onde pinturas de paisagem de Miguelzinho Dutra, de 1875, dividem espaço com fotografias do edifício Copan clicadas por Marcel Gautherot e com paliteiros do século XIX, esculpidos como indígenas. Os textos expográficos afixados na parede não deixam dúvida: trata-se da justaposição de passados que persistem e sucessivas tentativas de inovação.

Entre as diversas obras dessa praça, há o enorme mosquito de pelúcia assinado por Camille Kachani (2009) e algumas remissões à mostra do IV Centenário (1954), como uma maquete do monumento em espiral projetado por Oscar Niemeyer. No centro, uma réplica do marco zero da cidade imanta aquele lugar com a aura de uma cidade real e se contrapõe ao próprio título da exposição: *São Paulo não é uma*

---

<sup>1</sup>Mestre em Antropologia com experiência em estudos urbanos e etnografia da produção simbólica e intelectual. Especialista na história artística e intelectual de São Paulo, autor da dissertação *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Realizou pesquisa de campo sobre a manutenção e a experiência da memória histórica da Revolução Haitiana em Porto Príncipe - Haiti. Atualmente, como aluno de Doutorado em História da Arte (UNICAMP), dedica-se à relação entre a arte brasileira e norte-americana na década de 1950.



*cidade*, que fulgura escrito em neon acima dos visitantes. O título, segundo os curadores, é retirado de um artigo em que Bárbara Freitag-Rouanet comenta um ensaio de VilemFlusser (1988). Na abertura da exposição lê-se:

*Ser uma cidade ou cidade alguma e ainda muitas mais é o que São Paulo nos ensina cotidianamente como uma civilização própria: ao reunir distintas vozes nesta mostra, lugar que o aqui e o agora se encontram para inaugurarmos um novo espaço, em busca de outro tempo, se faz possível escutar a polifonia como verdadeiro patrimônio histórico, artístico e urbanístico paulistano.*

Essa concepção de lugar, como receptáculo da polifonia, estrutura a mostra e a setoriza em quatorze partes demarcadas por textos expositivos. Essas quatorze partes podem ser resumidas em quatro grandes seções: uma que opõe modernismo e negritude, outra que opõe projetos renovadores à persistência do passado. Uma terceira, caracterizada pelo progresso tecnológico em contraste com a necessidade de migração e de resistências políticas, e finalmente, uma que opõe natureza e indigenismo contra a ocupação do solo e desenvolvimento arquitetônico.

Em uma dessas seções, estão obras e objetos colecionados por Mário de Andrade, relíquias que o crítico de arte manteve da sua própria atuação como papa do modernismo. A exposição as dispõe em frente ao retrato de Carolina Maria de Jesus escrevendo “Quarto de Despejo” (1960), a um anjinho negro de Alfredo Volpi, a uma monotipia da série “Alleluia” (1965), de Mira Schendel, e o poema “Luxo” (1965), de Augusto de Campos. A polifonia, nesse setor expositivo, harmoniza-se no esforço de transcendência. Do lixo para o luxo, da favela negra para a literatura, do academicismo para o modernismo, da terra do sofrimento para o paraíso prometido, da banalidade para a arte.

Em outra seção, há pinturas de imigrantes japoneses, originárias do meio do século passado e cuidadosamente selecionadas para representar vias de acesso, ruas e avenidas. Em confronto a essas telas, há representações de mobilizações políticas, como a obra “Multidões” (1968), de Claudio Tozzi, ou o cartaz para a campanha popular paulista, da revolução de 1932. Se o sentido desse embate é evidente, o

texto expográfico retira qualquer possibilidade de dúvidas: as obras dos japoneses são símbolos de uma rua sem buzinas, sem o “acachapante contingente de motoboys que tentam, cotidianamente, salvar suas vidas das perigosas condições de trabalho a que são submetidos”. O mesmo texto remete esses espaços de deslocamento às manifestações por passe livre, quando “a catraca, para a perspectiva dos jovens libertários a partir de 2013, tornou-se um verdadeiro monumento à barbárie”.

O texto da seção dos imigrantes deixa explícita essa concepção de cidade como um espaço que serve de palco e de arena para que diferentes conflitos se estabeleçam: “a priori, é somente às populações indígenas, oriundas de territorialidade pré-brasileiras que a noção de pertencimento territorial poderia se aplicar de fato”. Essa noção de espaço mobilizado pela exposição, que seria anterior à própria ideia de cidade ou de Brasil, que abarcaria índios e imigrantes, possui, segundo a exposição, seus monumentos, suas coleções de modernistas, seus negros e seus imigrantes em conflito e em sobreposição. Esse espaço que configura a visão da cidade e da exposição é neutro: é uma extensão preenchida por atores e agentes, por obras e por ideias, que se aglomeram e se confrontam como em uma coleção mais ou menos caótica ou polifônica.

Uma concepção diferente de espaço configurou outra exposição sobre São Paulo, sediada na Estação Pinacoteca e curada por Tadeu Chiarelli: *Metrópole: experiência paulistana*. Na exposição de Chiarelli, que esteve em exibição entre 8 de abril e 18 de setembro de 2017, não havia uma separação ontológica entre espaço, cidade e sujeitos. Ambos criavam-se mutuamente. A história e a territorialidade eram metaforizadas como a sedimentação de diversos projetos, todos frágeis e geridos na assimetria de poder, na violência e na resistência: a mostra organizava-se principalmente em duas salas ligadas por um corredor. Na entrada da primeira havia a escultura “Barca: templo da minha raça” (1921), que pode ser considerada um dos ensaios do que virá a ser o “Monumento às Bandeiras” (1953). Do outro lado do corredor, havia uma obra de Jaime Lauriano (2016): uma imitação do monumento de Brecheret minúscula, sem pedestal e situada sobre um pequeno



tijolo. Frontalizaras duas esculturas desestabilizava a identidade do símbolo, que passou a se afirmar como projeto instável. “Templo da minha raça”, de 1921, era uma alegoria, uma barca puxada por bois ajudados por poucas figuras humanas e finalizada por uma personagem feminina alada. A escultura mimetizada por Lauriano era a concretização da obra almejada por Brecheret, na qual os animais de tração cediam espaço para os bandeirantes em movimentos tensos. Ambas as esculturas se encaravam e problematizavam-se.

A obra de Jaime Lauriano, em dimensões delicadas, fragilizava o monumento que figurava sob o risco de ser chutado por visitantes desatentos. Por outro lado, o material manipulado pelo artista era latão fundido com cartuchos de munições usados pela polícia e agentes militares brasileiros. A violência e a fragilidade reverberavam em outras obras nas quais as identidades também se mostravam instáveis e construídas no entrechoque de vozes, identidades e símbolos urbanos. As obras de Nicolas Robbio, por exemplo, da série “Modelos para um conto americano” (2017), eram silhuetas de monumentos paulistanos que representavam indígenas: recortadas em papelão e afixadas em estruturas de madeira, eram passíveis de ser carregadas como placas. A exposição fixava-as na parede, como as sombras de um protesto. Em vídeos, Renata Felinto, uma artista negra, performava uma mulher branca e parodiava os signos da branquitude feminina: com uma peruca platinada, ela passeava pela Oscar Freire refrescando-se do calor tropical com um leque, tomava um café, escolhia roupas e apaixonava-se por um par de sapatos: tudo isso ao som de “Cavalgada das Valquírias” de Wagner, sobreposta a um funk brasileiro. Em outro vídeo, Felinto apropriava-se das múltiplas identidades étnicas e culturais dos bairros paulistanos, performava todas ao dançar nos diferentes pontos de referência da cidade.

Diferente da exposição de Herkenhoff e Piva, na exposição de Chiarelli não havia setorizações rígidas e o público era obrigado a flunar; os eixos que compunham a mostra o faziam com obras espalhadas pelo prédio e pela sala. O único lugar em que esses eixos apareciam sistematizados era no texto da mostra e essa disposição de obras obrigava o visitante a se deslocar pelas salas e empreender relações



diversas e tensas entre os trabalhos expostos, tal como um transeunte apreende diferentes relações com os objetos de uma cidade na qual se desloca. O espaço aqui só faz sentido a partir desse deslocamento e do embate do espectador com os diferentes sujeitos e obras que compõem aquele local. Frente à exposição de Chiarelli, torna-se evidente o caráter neutro que o espaço físico tem em *São Paulo não é uma cidade*: concepção que subentende a mostra e a maneira pela qual se pensa a cidade.

Ao contrastar as duas exposições, emerge uma dupla pergunta: qual o poder da arte frente à cidade e quais os papéis da arte frente ao espaço expositivo? Se o espaço é neutro, a obra é uma relíquia de outro ambiente, é apenas testemunha de um mundo distante. Diferentemente, num espaço que só se produz junto às produções de identidades e às formas de viver, a obra é feita da mesma substância simbólica que territorializa a cidade e que compõe as identidades urbanas.

Nessa segunda concepção, o próprio espaço expositivo adquire caráter renovado, ele não existe sem a obra que recebe e ele é, portanto, da mesma natureza que as identidades e os símbolos. Na exposição de Chiarelli, o visitante deveria sair das salas principais e andar pelo prédio para conhecer a totalidade das obras expostas. Pelos caminhos percorridos, ele encontrava, por exemplo, a obra “Circulação”, de Rafael Escobar: um luminoso que anunciava a presença de uma loja. Sob esse anúncio, havia uma caixinha com cartões de visitas. Letreiro e cartão propagandeavam um estabelecimento sediado na ocupação do Hotel Cambridge e, para o qual, o artista fez a peça e os cartões. Havia várias dessas obras-propagandas de Escobar espalhadas pela exposição, todas feitas para estabelecimentos do Hotel Cambridge. Na exposição do 24 de Maio, o Cambridge figura como uma memória confinada numa tela na parede, que exhibe em audiovisual um documentário sobre a ocupação.

No jardim da exposição da Pinacoteca havia, no chão, uma cabeça decepada de bandeirante; no interior dessa obra em bronze, de Flávio Cerqueira (2016), lia-se a profecia: “tinha de acontecer”. O presságio não era uma relíquia de um povo estrangeiro ao espaço expositivo, era o próprio enigma da mostra, que se



organizava em torno da dupla escultura do Monumento às Bandeiras. No centro da exposição de Herkenhoff e Piva, há uma caixa estampada com fotografias do “Monumento às Bandeiras”, algumas nas quais o monumento aparece imponente e limpo e outras nas quais o monumento aparece manchado de vermelho pelo protesto de grupos indígenas. Essa caixa funciona como pedestal para a escultura “Batedores” (1940), do próprio Brecheret, que, ao representar sinteticamente dois homens a cavalo, remete-se imediatamente ao próprio monumento. O monumento, sobre o pedestal, é uma relíquia, um objeto importante advindo de uma natureza externa àquele espaço expositivo ou urbano, assim como um mosquito ou como um bicho de pelúcia. Essa concepção neutra relaciona os objetos artísticos ao espaço expositivo da mesma maneira que relaciona as pessoas, a arquitetura e os símbolos à cidade na qual eles fazem sentido: uma coleção de coisas de extrínsecas ao espaço que as abriga. Esses objetos, pessoas e símbolos não criam, não vivem, não performam a cidade. Eles apenas testemunham cenas de um universo distante.

\*.\*.\*

A exposição *São Paulo não é uma cidade* permaneceu em cartaz entre os dias 22 de agosto de 2017 e 28 de janeiro de 2018. A exposição *Metrópole: experiência paulistana* permaneceu em cartaz entre os dias 8 de abril e 18 de setembro de 2017. Esse texto foi escrito em novembro de 2017. Sobre “Metrópole”, escrevi uma resenha junto a Marina Silva Siqueira que foi publicada em 2017 na Revista Marges (ROSA & SIQUEIRA. 2017).

#### **Bibliografia:**

ROSA, Marcos Pedro, SIQUEIRA, Marina Silva. “Metrópole: experiência paulistana” in: Marges, 25. 2017

