

TRÂNSITOS ESPACIAIS E TEMPORAIS NO IMAGINÁRIO URBANO DE UBERLÂNDIA

Dino Giovanni Gozzer Carbonel
gozzercarbonel@yahoo.com.br
Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 2316-6479

Resumo

Esta comunicação propõe o estudo da pintura *Memorial* produzida pelo artista Caetano de Almeida, dentro do Projeto Arte na Cidade, ocorrido em Uberlândia em 1995. Através de *Memorial*, buscamos entender como Caetano de Almeida interpretou e recriou os espaços urbanos da cidade, sobretudo, perceber a ressonância de sua prática artística no imaginário local da cidade. Metodologicamente, cruzamos os campos da História Cultural, Teoria e História da Arte, Antropologia e Urbanismo e ancoramos o estudo em pensamentos de Pierre Bourdieu, Gilberto Velho, Marc Augé e Michel de Certeau. As questões plástico-visuais são abordadas Nelson Brissac Peixoto e Tadeu Chiarelli.

Palavras-chave: arte, história, cidade, identidade.

Abstract

This studies purposes the study of *Memorial*, artwork produced by Caetano de Almeida, within Arte na Cidade's Project. This event took place at Uberlândia in 1995, it was promoted and carried out by Department of Visual Arts of this University. The present research aims to understand, through *Memorial*, Caetano de Almeida's manner of interpreting and recreating certain urban spaces of Uberlândia; it also aims to perceive the echo of Almeida's artistical praxis, inside the local imaginary of the town. For realizing this, we've done a kind of metodological mixing among Cultural History, Theory and Art History, Antropology and Urbanism. This research had its basis on thoughts of Pierre Bourdieu, Gilberto Velho, Marc Augé and Michel de Certeau. Artistic aspects in the city have been tackled by thoughts of Nelson Brissac Peixoto and Tadeu Chiarelli.

Keywords: art, history, city, identity.

Em 1995, ocorreu em Uberlândia o projeto "Arte na Cidade" - uma iniciativa do Departamento de Artes Plásticas da UFU em parceria com a Prefeitura Municipal de Uberlândia. As Bibliotecas dos campi Santa Mônica e Umuarama da UFU, a Biblioteca Pública Municipal, o Bloco 11 da UFU (curso de Artes Visuais) e o Centro Administrativo de Uberlândia receberam durante o projeto, intervenções plásticas de destacados artistas nacionais: Ana Maria Tavares, Iran do Espírito Santo, Mônica Nador, Caetano de Almeida, provenientes de São Paulo; de Uberlândia, participaram Assis Guimarães e Mary di Lório. O evento contou com a curadoria de Tadeu Chiarelli¹ e Luciana Brito².

1 Além de crítico de arte, Tadeu Chiarelli é professor na USP de História da Arte no Brasil. Foi colaborador no jornal "O Estado de São Paulo".

2 Luciana Brito tem formação nas Artes Plásticas e desenvolve um trabalho dirigido à organização e produção de eventos e projetos na área de arte urbana. Desde o ano de 1994 ela está empenhada num projeto inédito de catalogação informatizada de exposições e coleções de arte contemporânea, utilizando os recursos mais avançados de computador. Nesse trabalho ela faz o levantamento de acervos para órgãos públicos e para particulares.

Este texto apresenta algumas reflexões levantadas na dissertação de mestrado “Do *Memorial* ao Uberlândia Clube: deslocamentos urbanos e temporais”³, defendida em 2009. A dissertação teve como objeto de estudo *Memorial*, pintura mural realizada por Caetano de Almeida no Saguão da Biblioteca do Campus Umuarama.

Memorial é uma pintura mural que ocupa a extensão de uma das paredes do saguão. Com três metros de altura e quase sete de comprimento, ela se destaca no interior do edifício, ela atrai, ela seduz. Suas dimensões nos impressionam, bem como a intensidade e o brilho do matiz azul. *Memorial* solicita-nos a contemplação e a fruição, apresentando em seu plano pictórico uma dinâmica composição de formas onduladas ora planas e sem volumes, ora orgânicas, encorpadas e volumétricas. Justaposição de formas móveis⁴ e sinuosas, dispostas a cobrirem a totalidade do espaço pictórico.

A pintura faz referência à decoração interna do Uberlândia Clube – o edifício modernista mais significativo do imaginário local. Construído na década de 1950, ainda é considerado o elemento arquitetônico que melhor representa a elite social da época.

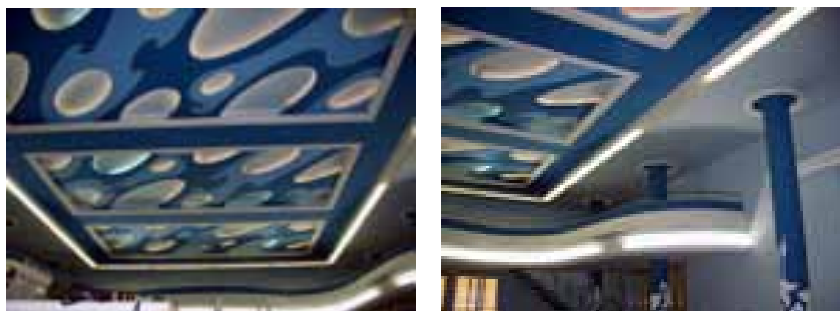


Fig. 1: Caetano de Almeida, *Memorial*, 1995. Pintura mural. Biblioteca Umuarama.

Foto: Dino Gozzer, jul. 2005.

3 Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, dentro da linha de pesquisa “História e Cultura”, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl. Aluno bolsista CNPq (2007- 2009).

4 Nesta afirmação, é necessário aclarar que o movimento é obviamente metafórico. Entre outras discussões para este fenômeno, podemos citar o questionamento feito por Rudolf Arnheim sobre a natureza do movimento plástico na pintura, escultura, arquitetura ou fotografia. Ao perguntar-se sobre a natureza do fenômeno visual descrito, Arnheim responde: “A única teoria que prevalece entre os filósofos e psicólogos evita o desafio afirmando que, em tais casos, o observador tem a ilusão de que a locomoção real ocorre”. Isto, segundo ele, se dá talvez porque “o espectador cria dentro de seu próprio corpo reações cinestésicas apropriadas”. Uma vez que, se a imagem observada não pode possuir propriedades dinâmicas próprias, estas, portanto, devem “ser acrescentadas ao percebido a partir de algum outro recurso do observador. Este recurso é supostamente o conhecimento passado que o observador tem de coisas em movimento real. Olhando para a figura de bronze de um bailarino, o observador lembra de como é um bailarino em movimento. Este conhecimento ilude-o, fazendo-o ver movimento onde não há nenhum”. Cf. ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p. 406.



Figs. 2 e 3: Salão Nobre do Uberlândia Clube. (detalhes do teto). Fotos: Cláudia França.

ITINERARIOS URBANOS

Caetano de Almeida nasceu em Campinas em 1964 e estudou artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap, de 1983 a 1988. Vive e trabalha em São Paulo. Era abril de 1995, o projeto Arte na Cidade estava começando quando Caetano disse:

Comecei este trabalho procurando algo marcante dentro da cidade, poderia ser uma pintura, um monumento, etc., acabei encontrando um prédio inteiro, o do Uberlândia Clube, na rua Santos Dumont. O reconhecimento, a observação e a memorização foram os primeiros passos para o início do painel batizado de 'Memorial', executado na biblioteca do Campus Umuarama.⁵

O reconhecimento, a observação e a memorização foram naturalmente as primeiras ações de Caetano de Almeida ao chegar à Uberlândia. Ele buscou na cidade e buscou porque não a conhecia. A sua condição de estrangeiro o induziu a lançar-se, a sentir e a perceber a cidade. Enfim, a conhecê-la.

Ao passear por uma cidade, associamos as imagens que nela vemos com as lembranças que temos da nossa. Durante o percurso vamos sobrepondo recordações à visão do momento. Em seus itinerários cotidianos, no seu mergulho urbano, o estrangeiro deixa aflorar a memória e a imaginação, percebendo assim, a luminosidade do céu, as cores das fachadas, a vegetação das praças e o transcurso do tempo estampado nas paredes desbotadas dos mais velhos edifícios. Foi assim, então, que no seu caminhar diário e freqüente, Caetano de Almeida tornou-se um "nativo", um caminhante urbano local familiarizado com as cenas sempre móveis da cidade.

A respeito do espaço urbano e do caminhante, Michel de Certeau observa que a organização espacial da cidade oferece, por um lado, um conjunto de possibilidades (um local no qual é permitido circular, por exemplo) e por outro, um conjunto de proibições (um muro que impede prosseguir). E afirma que diante

5 ARTE na Cidade. Uberlândia: UFU, 1995. s/p. (catálogo do evento).

de uma destas situações, o caminhante urbano pode, ou não, atualizar estas possibilidades e proibições.

Se o caminhante, ademais de decidir o seu percurso dentro da cidade, extrai fragmentos do enunciado urbano para atualizá-los secretamente em seus pensamentos e desejos, quando o caminhante é, além de urbano, artista, este pode, se motivado, representá-los, materializá-los, oferece-lhes presença no mundo.

“Existe uma retórica da caminhada”, diz Certeau. “A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente a arte de moldar percursos”, assim como a linguagem ordinária, esta “arte combina estilos e usos”.⁶ Uma analogia pertinente, não é? Afinal de contas, tanto os processos da construção da oralidade quanto o da construção dos trajetos urbanos, pressupõem a presença da linguagem plástica. As artes plásticas nos fornecem, devido a sua própria natureza, ferramentas mais que as necessárias, para projetar, propor, construir e “moldar” formas.

Caminhando pelas ruas de Uberlândia, Caetano de Almeida pode ter moldado imaginariamente seu percurso e durante sua caminhada, pode também ter ido, ou não, associando detalhes relacionando-os às recordações vindas da sua cidade. Mas, além de qualquer cogitação imagética, uma coisa é certa: o passeio urbano lhe permitiu conhecer a cidade. Embora a sua curta estadia não tenha sido suficiente para conhecê-la profundamente, historicamente, esta experiência possibilitou-lhe perceber nos elementos do contexto urbano, informações capazes de suscitar inferências sobre o passado histórico da cidade. Daí, motivado pelas pedras e as cinzas urbanas, isto é, pelos indícios, Caetano pôde intuir e sentir o passar do tempo, momentos de uma história construída.

Michel de Certeau explica que muitas cidades apresentam elementos urbanos cada vez mais esvaziados de significado. E, referindo-se a certos marcos urbanos parisienses, diz que assim como Borrégo, Botzaris e Bougainville, muitos outros nomes estão despidos de reminiscência e valorização do passado, e isto os faz carecerem de sua característica mais fundamental: a historicidade.

A Place de la Concorde não existe – dizia Malaparte – é uma idéia’. Seria necessário multiplicar as comparações para explicar os poderes mágicos de que dispõem os nomes próprios. (...) Ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste do seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. (...) Nomes que no sentido preciso deixaram de ser ‘próprios’.⁷

6 CERTEAU, Michel de. *Ibidem.*, p.180.

7 CERTEAU, Michel de. *Ibidem.*, p.185.

Segundo Spielraum⁸, estas terminologias despidas de significação, muito longe de descreverem uma falta, de denotarem um vazio, elas o criam. Deste modo, abrem clareiras e permitem que se faça o “*jogo da re-significação*” num sistema de lugares definidos. Assim, é autorizada a produção de um espaço em “*jogo*” num tabuleiro composto por diversos elementos culturais.

Caetano de Almeida adentrou na trama urbana da cidade e extraiu dela fragmentos do seu enunciado, isto lhe permitiu (re)significar e atualizar uma narrativa urbana a partir das primeiras observações que dela fez. *Memorial* apresenta um tratamento cromático e formal que confirma o “achado” do artista. As massas de cor e as formas carregam uma memória. As tonalidades cromáticas do degradê ciano, quase monocromático, nos remetem à colorida luminosidade azul dos ornamentos interiores do Uberlândia Clube.

“Todos sonhamos”, diz Henri Focillon, e explica que nos nossos sonhos inventamos não apenas um encadeamento de circunstâncias, mas também seres humanos, natureza e espaços autênticos. Eventualmente, somos como pintores ou dramaturgos e organizamos imaginariamente um museu de obras-primas.⁹

Também a memória coloca à disposição de cada um de nós um variado repertório. E, do mesmo modo que o sonhar acordado faz germinar as obras dos visionários, a educação da memória cria em certos artistas uma forma interior que não é nem a imagem propriamente dita, nem a simples recordação, e que lhe permite escapar ao despotismo do objecto. Mas essa recordação assim “formada” possui desde logo qualidades particulares; uma espécie de memória invertida, feita de omissões calculadas, trabalhou nela. Omissões calculadas visando que fins e de acordo com que medidas? (...) Sentimos instintivamente que a vida das formas no espírito não é decalcada da vida das imagens e das recordações.¹⁰

Focillon também comenta que “*como o artista trabalha sobre a natureza, com os dados que a vida psíquica lhe fornece*”, ele sente revigorar-se, abrindo-se às impressões fugidias, por isso quebra antigos modelos e “*mistura o xadrez à lógica, mas tais comoções e tumultos do espírito não têm outra finalidade que não seja inventar formas novas*”.¹¹

O artista não produz uma simples coleção de sólidos, diz Focillon. Ele cria um mundo “*complexo, coerente, concreto, e, pelo fato de esse mundo se encontrar no espaço e na matéria, as suas dimensões e leis não são apenas as*

8 SPIELRAUM apud CERTEAU Michel. *Ibidem.*, p. 186.

9 FOCILLON, Henri. A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70, 2001. p.74.

10 FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.74-75.

11 FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.72-73.

do espírito em geral, mas dimensões e leis particulares”.¹² Além disso, afirma que a forma não é o desejo da ação, mas a própria ação do seu criador.

Por outro lado, Herbert Read.¹³ conclui que se o artista, na proporção da sua grandeza, enfrenta sempre o desconhecido, e como resultado desse enfrentamento traz de volta uma novidade, um símbolo novo, uma nova visão de vida, a arte é sempre perturbadora, permanentemente revolucionária.

Memorial de Caetano de Almeida não é a imagem propriamente dita do Uberlândia Clube, nem a imagem da sua simples recordação. *Memorial* escapa ao despotismo do objeto representado, como quer Focillon, ele possui qualidades particulares, omissões calculadas. Caetano de Almeida, abrindo-se às impressões fugidias, inventa uma nova forma e cria um mundo complexo, coerente e concreto. *Memorial* não é o desejo de uma ação, mas a própria ação do seu criador.

DESLOCAMENTOS

Foi o renomado edifício da década de 50 que *Memorial*, em 1995, retratou sobre um dos muros do saguão da Biblioteca, lugar de idas e vindas, de fluxos e deslocamentos. O apelo histórico e a indeterminação espacial da pintura podem, ou não, transportar-nos imaginariamente ao passado. De qualquer maneira, o mural de Caetano me convida para uma experiência visual, artística e sensitiva, despertando-me e conduzindo-me para uma investigação histórica. Observando a pintura recorro vagamente a organização do evento Arte na Cidade ao mesmo tempo em que adentro historicamente na vivência dos glamourosos anos 50 do Uberlândia Clube. Estas lembranças buscadas ora na memória, ora no passado, não são mais que recortes temporais intrinsecamente relacionados a um elemento comum: a obra. *Memorial* de Caetano é o elemento central a partir do qual é possível visitar os anos 90, de realização da obra e adentrar nos anos 50, de inspiração à obra.

Voltando ao passado, *Memorial* discute a cidade, pretende recuperar uma vivência urbana, representa momentos de um cotidiano quase perdido no fluxo permanente da história, busca expressar não apenas pensamentos, mas sentimentos e ações políticas sob o cotidiano e; incorporando práticas da pintura muralista re-apresenta o edifício do Uberlândia Clube no muro do saguão da biblioteca; assegurando-lhe assim, um lugar dentro de um mundo saturado de cartazes, anúncios, propagandas e *outdoors*.

12 FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p. 73.

13 READ, Herbert. *Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p.27.

Uma vez realizada a obra, alterou-se o significado inicial do saguão. Com esta ação Caetano imprimiu novas significações na materialidade social, não só introduzindo um espaço em outro espaço, o edifício no saguão, mas também trazendo para o saguão outro tempo, os momentos de glória do Uberlândia Clube. E, é dentro deste processo de (re)significações que considero ser de fundamental importância, ver-nos também como agentes construtores da nossa história, como recorrentes atores sociais que (re)significam a realidade a partir da individualidade de nossos projetos de vida, de nossas ações cotidianas.

MEMORIAL, A ARQUITETURA E A CIDADE

Vejamos o prédio da biblioteca do Umuarama. Começamos pelo hall de entrada onde, ocupando a totalidade de um dos muros, *Memorial* se confunde com eles. Alguns usuários cruzam o espaço em direção à biblioteca, outros saem dela e atravessando em diferentes direções o recinto, se dirigem a outros edifícios do campus. Canalizando e direcionando diversos percursos, o hall não só orienta para o interior da biblioteca, oferece também outras possibilidades de deslocamento. Embora seja principalmente um espaço de circulação e distribuição espacial, nele, grupos de estudantes também se encontram, estudam em volta de uma mesa. O saguão é espaço de distribuição e de permanências temporais.

A característica multifuncional do saguão vai além da pura funcionalidade, não responde unicamente aos diferentes usos que dele se faz. Sua multifuncionalidade é, sobretudo, consequência da indefinição formal do seu próprio espaço, uma vez que a ambigüidade espacial do recinto dificulta identificar uma função específica para ele. Como definir formalmente o saguão? É um espaço interior? Ou um espaço exterior?¹⁴

O edifício é formalmente composto por dois espaços funcionalmente distintos. Um deles o saguão, o outro a biblioteca propriamente dita ou espaço estrito para leitura e estudo. O ambiente de leitura é claramente delimitado e definido pelo muro que o cerca, enquanto que o saguão é um espaço sutilmente integrado ao prédio. Estes espaços, apesar de separados fisicamente por uma extensa parede, se justapõem formalmente através dela e interligam-se visualmente por meio de uma porta de vidro instalada no próprio muro, a transparência do vidro outorga integração e unidade visual ao conjunto. Talvez

14 Aqui, vale a pena comentar a apreciação dada por J. Teixeira Coelho Netto em relação à classificação dos espaços interiores e exteriores, pois, segundo ele, "é necessário rechaçar a tendência que consiste em considerar essa questão como ingênua e já solucionada e, em particular, a tendência para considerar o Espaço Interior como o domínio da arquitetura e o Exterior como pertencendo ao urbanismo. Pelo contrário, essa questão sempre esteve e continua em pé na Teoria da Arquitetura". COELHO NETTO, J, Teixeira. **A construção do Sentido na Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.31.

por isso algumas vezes possa parecer que o saguão e o espaço de leitura se tocam, que um avança sobre o outro, que se interpenetram. Parece que, assim como seus usuários, ambos espaços misturam-se e encontram-se também no mesmo lugar, no saguão¹⁵.

O saguão é uma espécie de vestíbulo, de lugar intermediário entre o interior e o exterior¹⁶, onde os limites espaciais não estão claramente definidos. Suas amplas galerias abrem-se como braços de concreto estendidos e convidam o transeunte cálida e placidamente a entrar. Uma vez dentro dele, no entanto, ainda é possível ver a rua e senti-la muito próxima, parecendo que ainda se continua nela, apesar de se saber que já se está no interior do edifício. No saguão experimenta-se uma sensação de indefinição espacial. Estando nele, está-se fora ou dentro da biblioteca?

Além de espaços fechados ou abertos, existem espaços semi-fechados ou semi-abertos, ou seja, espaços denotados virtualmente. Penso que o saguão não é nem aberto nem fechado, mas simplesmente um espaço virtual. O saguão - espaço ambíguo, fluido, transitório e virtual - projeta-se visualmente desde o interior do prédio, e, junto com *Memorial*, propaga-se, estendendo-se gradualmente na emaranhada trama urbana até fundir-se nos mais variados imaginários da cidade.

Porém, é necessário notar que *Memorial* é apenas uma representação de mundo entre os inúmeros referenciais identitários que coexistem na cidade (Igreja do Rosário, Palácio dos Leões, Muna, Shopping Center, camelódromo). A cidade espacializa histórias construídas, territórios culturais, antropológicos.

MEMORIAL E A HISTÓRIA

Antes de referir-me à história haveria que pensar no tempo. Essa idéia aparentemente tão banal do cotidiano, porém, tão difícil de definir, assim como a idéia de espaço enquanto categoria formal, por exemplo. E, dentre as mais

15 Contestando o caráter de oposição, ao qual, geralmente, são submetidas as categorias de Espaço Interior e Espaço Exterior; Teixeira Coelho afirma: “de fato, não há exterior sem interior e vice-versa. Quando comparados um em relação ao outro, se deveria falar antes em complementação: são com as duas faces de uma moeda, e se faltar uma a moeda não pode existir”. COELHO NETTO, *Op. cit.*, 1993, p.33.

16 Para Bruno Zevi, o observador pensa e incorre frequentemente em dois grandes equívocos durante a interpretação espacial da arquitetura: “1) que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor; 2) que o espaço não somente é o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura”. E acrescenta que estes equívocos devem ser imediatamente superados, pois, segundo o autor, a “experiência espacial própria da arquitetura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado ‘vazios’, isto é, tenha criado espaços fechados. Se no interior de um edifício o espaço é limitado por seis planos (por um soalho, um teto e quatro paredes), isto não significa que não seja igualmente espaço um vazio encerrado por cinco planos em vez de seis, como acontece num pátio ou numa praça”. ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.25.

variadas definições de tempo, identifico a mais adequada para esta pesquisa no pensamento do historiador espanhol Julio Aróstegui. Segundo ele, há sim um tempo físico, cronológico, marcado pelos ponteiros do relógio, mas, há também, por outro lado, outra natureza de tempo, de essência sensível, aquela que se manifesta quando algumas vezes temos a sensação que o tempo se acelera, outras vezes que o tempo demora em passar. É o chamado tempo psicológico ou tempo dos acontecimentos.

Para Aróstegui, o tempo histórico não é marcado pelo movimento recorrente do relógio, e sim pelo número de acontecimentos-mudança com tempos próprios, internos. E afirma: “O tempo da história é tanto esse tempo físico, (...) como esse outro tempo ‘construído’, o tempo que se interioriza no histórico-coletivo e também nos indivíduos como vivência”.¹⁷

E o que é a cidade senão uma sucessão permanente de acontecimentos-mudança com dinâmica e tempos próprios, internos? Isto me permite, de certa maneira, espacializar o conceito de tempo dado por Aróstegui. Afinal, o tempo histórico de Uberlândia se revela através do seu cotidiano e se materializa na própria trama urbana: Praça Tubal Vilela, Terminal Rodoviário, Uberlândia Clube e no próprio *Memorial*. Estes elementos culturais funcionam como vestígios de tempos transcorridos, vividos, sentidos. A cidade registra inúmeros acontecimentos-mudança com tempos próprios, com tempos internos. A cidade é o lugar da fragmentação social, o lugar da pulverização de grupos culturais, o lugar das lutas identitárias.

Da fragmentação social porque frente ao enfraquecimento das tradicionais instituições sociais como o Estado, Igreja e partidos políticos, os movimentos urbanos representam a última ação de resistência à dominação e à exploração renovada de códigos simbólicos universalizantes, massificantes. Isto porque, os movimentos urbanos produzem novos significados históricos que acabam alimentando novas utopias locais como no caso dos grupos ecologistas, feministas, comunidades gay, movimento funk, comunidades virtuais, etc. Trata-se, então, de interesses culturais de grupos que tendem a impor e a legitimar valores, um projeto vida ou a justificar escolhas e condutas, comportamentos. São práticas culturais colocadas num campo de força. Ações culturais permeadas por enfrentamentos sociais.

No livro *O poder simbólico*, Pierre Bourdieu concebe a sociedade como um campo de forças no qual o poder se vê por toda parte. Uma visão pertinente, pois o poder não está mais centralizado unicamente na instituição Estado, nem é

17 ARÓSTEGUI, Júlio. “O objeto teórico da historiografia”. In: ARÓSTEGUI, Júlio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru:EDUSC, 2006. p.346.

imposto somente com o uso da força. Hoje, o poder está pulverizado nas diferentes instâncias sociais e age sutilmente através de coerções simbólicas que, muitas vezes orientam condutas. Um poder que paira na esfera do simbólico e da abstração, por isso difícil de apreender, de identificar ou de perceber. Trata-se de um poder simbólico exercido num campo também simbólico, um campo tensionado por lutas sociais e interesses de grupos que não se explicitam abertamente, mas que agem estrategicamente - não evidenciando, mas deixando transparecer eventualmente suas intenções, suas orientações e ambições políticas, econômicas e culturais. Depois de tudo, como diz Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.¹⁸ Daí a necessidade de identificá-lo, de fazê-lo reconhecível, de trazê-lo para discussão.

Voltando no tempo, fazendo uma retrospectiva histórica, chegamos aos anos 50, momentos da construção do Uberlândia Clube. Talvez possa parecer irônico mas, o Uberlândia Clube foi construído numa área onde antes funcionava o meretrício local. Na década de 40, a área central (imediações da rua Santos Dumont) era conhecida como a zona do comércio sexual da cidade. Além disso, nesse período a discriminação racial era bastante evidente e em alguns casos brutal. Mas, apesar dos conflitos raciais e da existência de mais de três clubes na cidade, se vivia em certa harmonia. Os clubes: Independente, Flor de Maio, Praia Clube e outros aparentavam uma convivência harmônica. Isto, talvez porque as fronteiras culturais eram bastante difusas. Penso que esta indefinição respondia, em parte, à constante interação dos territórios identitários, mas, sobretudo, ao fluxo permanente de mediadores culturais.

Em relação às fronteiras culturais, Gilberto Velho aponta que em qualquer sociedade ou cultura é possível distinguir áreas ou domínios culturais com um certo grau de especificidade. Esta separação, no entanto, devido ao entrecruzamento dos territórios culturais, nem sempre é possível. Além disso, o nosso distanciamento espacial pode ser enganador, especialmente no mundo contemporâneo¹⁹. Neste caso, quando os limites não são facilmente determinados através da experiência puramente visual, o autor lembra que as fronteiras mais significativas podem estar presentes noutras dimensões e traços como a religião, a identidade étnica ou a ideologia política²⁰.

18 BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand/DIFEL, 1989. p. 7-8.

19 VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p.21.

20 VELHO, Gilberto. *Ibidem.*, p.21.

Talvez seja esta a razão pela qual pude identificar durante a década de 50 atores sociais transitando freqüentemente entre os diversos territórios culturais, como Lotinho, por exemplo. Lotinho era um cantor negro de muito prestígio e fama na cidade. Animava as festas dos diferentes clubes, tanto dos brancos quanto da comunidade negra. E, apesar das humilhações que este recebia, não somente da elite uberlandense, mas sobretudo da própria comunidade negra, Lotinho continuava tocando, cantando e animando as festas do Uberlândia Clube. Necessidade de subsistência? Sim, claro. Mas, penso que aqui também estava presente o desejo pela manutenção do prestígio e da fama. Uma negociação social, motivada pela legitimação individual, identitária e cultural. Outro caso é do político Tubal Vilela que segundo os moradores e depoentes, onde havia aglomeração de pessoas,

“independente de cor da pele, origem social, das brigas e do pouco ou muito consumo de bebidas alcoólicas, por lá estavam os políticos em época de eleições a pedir votos. O Tubal Vilela nessa época sempre estava lá pagando chope para todo mundo”.²¹

Se por um lado Lotinho e Tubal Vilela tornam-se atores sociais que incorporam a imagem de negociadores culturais num jogo identitário onde recuar e avançar são ações que se escondem detrás de tensões e negociações dissimuladas. Por outro lado, Caetano e *Memorial* agem como mediadores culturais também, uma vez que mediando deslocamentos e temporalidades trazem para discussão um momento histórico da nossa cidade. Aliás, nós mesmos somos, de certa maneira, mediadores culturais que transitando no tempo e no espaço vamos expressando valores, valores culturais, valores políticos, valores estéticos.

A cidade é um grande artefato cultural; sua historicidade vai se construindo através de um denso emaranhado de relações sociais, tecido no entrecruzamento da multiplicidade dos agentes históricos que a compõem. Caminhar pelo cotidiano da cidade - reconhecer, observar e memorizar, ao melhor estilo de um *flâneur* - é um exercício fundamental que possibilita perceber o quão complexa é a dimensão social.

Diversas representações estéticas - igrejas, estátuas, murais e pinturas - estão espalhadas por toda a extensão da trama urbana. *Memorial* está intrinsecamente inserido neste processo de significações. Ele faz parte da história da cidade, da seqüência de mudanças sociais que acontecem no cotidiano. Mudanças produzidas por nossas ações, uma vez que cada um de nós, organismos

21 OLIVEIRA, Júlio César de. *O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado). p.110.

produtores e demarcadores de territorialidades, modifica diariamente o espaço. Deixamos marcas, rastros, conscientes ou não, no cotidiano. Manifestamos nossas vivências. Esta é a dinâmica urbana que atualiza e imprime um novo caráter à construção imagética da cidade.

A ação de Caetano de Almeida, materializada em *Memorial*, possibilita compreender que nossas ações denotam territórios culturais. Instalar uma obra na trama urbana, fruir ou não dela, são ações individuais que constroem o espaço da cidade. A cidade é um imenso artefato construído, cuja elaboração depende de nós, de nossas ações enquanto caminhantes e fruidores urbanos.

Somos sufocados pela impiedosa e tirana aceleração do tempo. São os sintomas da vida “moderna”, diria Marc Augé²². Sentimos que não temos tempo para nada, muito menos para contemplar uma pintura ou visitar mesmo que rapidamente o museu histórico da nossa cidade. As possibilidades de socializar as práticas culturais num mundo cada vez mais veloz, são menores. Porém, apesar do desafio, meu espírito de atento *flâneur*, cada vez menos paciente, ainda não se rende e, contrariamente, se dispõe a sentir nos elementos plásticos urbanos que ainda restam, relatos, histórias. Atitude paciente de contemplação que somente é possível, como escreveu Nelson Brissac Peixoto, num “mundo da lentidão, que se dá tempo”.²³

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

ARÓSTEGUI, Júlio. “O objeto teórico da historiografia”. In: ARÓSTEGUI, Júlio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru:EDUSC, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand/DIFEL, 1989.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. v.1 Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação: Diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **A construção do Sentido na Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

22 AUGÉ, Marc. Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

23 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996. p.181.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001.

OLIVEIRA, Júlio César de. **O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado).

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Arte & Cidade, 1998". In: FERREIRA, Glória. (Org). **Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996.

READ, Herbert. **Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Referências Eletrônicas

Arte/Cidade – Grupo de Intervenção Urbana. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>.

Arte/Cidade – Projetos e Propostas 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/ciac.htm>>.

Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade Estadual de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>.

O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa. Disponível em: < http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=628>.

Minicurriculo

Dino Giovanni Gozzer Carbonel – Mestre em História e cultura pela Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Bacharel em Artes plásticas pelo Departamento de Artes Plásticas da UFU.