

De um sutil gesto da arte

à deflagração das ambivalências do espaço moderno

Diego Moreira Matos

Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade Federal do Ceará; pesquisador em artes visuais e arquitetura; mestre (2006-2009) e doutorando pela FAU USP(2010-). Atua também como curador e na área de editoria.

Resumo. O ponto de partida e deflagrador da leitura crítica apresentada surge na observação digressiva do trabalho *Sem Título (Modern Architecture)* do artista Vitor Cesar, remetendo-se inclusive às suas próprias origens formativas. Da leitura desse objeto, em função das especificidades de um debate histórico e contextual, a investigação transita posteriormente para o campo da arquitetura enquanto lugar de afirmação do moderno no Brasil. Por meio de uma analogia entre o trabalho de arte e o caso da obra arquitetônica de Sérgio Bernardes em Fortaleza, ao serem colididos, indicam-se algumas ambivalências do espaço moderno, em cujas contradições nascem novas perspectivas de investigação, questionando-se valores culturais canonizados.

Palavras-chave. arte contemporânea, arquitetura moderna, espaço moderno, Vitor Cesar, Sérgio Bernardes.

From a subtle gesture of art to the outbreak of the ambivalences of the modern space

Abstract. The starting and outbreaker point of this critical reading presented appears on the digressive observation of the work *Untitled (Modern Architecture)* by the artist Vitor Cesar, also referring to his own origins and background. Since the reading of that object, according to the specificities of a historical and contextual debate, this research moves further into the field of architecture as the place of affirmation of the modern in Brazil. By being collided, through an analogy between the artwork and the case of the architectural work of Sergio Bernardes in Fortaleza, some ambivalences of modern space are indicated, in whose contradictions we find new perspectives for a research, contesting canonized cultural values.

Keywords. contemporary art, modern architecture, modern space, Vitor Cesar, Sérgio Bernardes.



Em suma o experimental não é “arte experimental”. Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades. No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los. (OTTICICA, 1972, p. 6).

O elemento deflagrador: o artista e seu trabalho

Recentemente, Vitor Cesar tornou pública uma forma acabada para um problema que considerava complexo, a apresentação em galeria do trabalho *Sem Título (Modern Architecture)* – datada como uma produção de 2011. A concretização dessa proposta é para o autor, em grande medida, a materialização de uma situação cotidiana de condição eminentemente urbana da vida do artista, que começou nos idos de 2008. E, para quem aqui escreve, é a possibilidade de verificar o enigma lançado por essa proposição, remetendo sintomaticamente às conversas intermitentes com o autor da obra desde o achado do objeto principal a ser contemplado naquela proposição.



Fig. 1 - Vitor Cesar: *Sem Título (Modern Architecture)*, 2011. Panorama geral do trabalho em seu espaço expositivo. Foto: Vitor Cesar, São Paulo.

De maneira simples em termos formais, mas múltipla em sua formulação e visualidade, o trabalho consiste basicamente em uma composição de quatro elementos matéricos, de procedência industrial coletados ou comprados, que são: uma caixa de papelão retangular, um recorte de grama sintética de forma precisa e também retangular, uma seção cilíndrica de mármore branco polido e



um pedaço de barbante de algodão. Todos os quatro elementos repousam sobre o chão do espaço expositivo e, organizados segundo a vontade subjetiva do artista, constituem a composição.

Com muito esmero, por sobre a grama sintética repousada no piso, a caixa encontra-se deslocada em um dos cantos do grande retângulo, com as faces transversal e longitudinal obedecendo a forma retangular do campo verde compatibilizando seus paralelismos. O lado de abertura da caixa, entretanto, está voltada para o chão, e a sombra constituída por ela é dada a ver pelo erguimento de um dos seus lados; este último apoiado no centro pelo cilindro maciço de mármore. Tal peça é agora ressignificada em loco como um pilarete, determinando uma aparente precariedade ao equilíbrio ali demonstrado. Por sua vez, o semilevantamento da caixa do chão, nos traz em mente o exercício da prática construtiva.



Fig. 2 - Vitor Cesar: *Sem Título (Modern Architecture)*, 2011. Em vista transversal, detalhe do trabalho. Foto: Vitor Cesar, São Paulo.

O barbante perfaz o quarto elemento a entrar naquele problema. Amarrado em torno do mármore por um nó simples e recostado na parte inferior do mesmo, tem sua parte restante estendida sinuosamente, e aparentemente de maneira displicente, até alcançar a outra extremidade do tapete serpenteando diagonalmente a extensão do campo verde. De maneira minuciosa, está assim dada a conformidade do objeto artístico e sua descrição formal. A visualidade apresentada nos convoca a perceber aproximações visuais com determinados



signos de nossos repertórios. As sutilezas daquela peça escultórica – caso singular na carreira de Vitor Cesar como veremos mais adiante – revelam aspectos de um ambiente construído, da arquitetura que nos circunscreve na cidade. Aliás, de imediato, compelidos por uma vontade de puxar a corda, fato ali insinuado, nos faz pensar na ideia de uma armadilha, ou melhor, de uma arapuca. Ironia e sagacidade parecem ser então a entrada primeira para a construção das questões que dali possam surgir no campo discursivo de um público especializado ou não; se não fosse, é claro, a inscrição impressa na caixa em tons de cinza com a expressão *Modern Architecture*¹.

Em duas linhas, esse texto comparece invertido, de ponta-cabeça, o que demonstra uma operação sutil do artista ao subverter a própria noção de equilíbrio, bem como do sentido de leitura. A informação textual deflagra, naquela situação – termo mais adequado do que instalação ou peça escultórica –, a erosão imediata dos elementos formais e dogmáticos que constituem a natureza da arquitetura racionalista, desdobrando o problema apresentado. Essa inversão volumétrica da caixa, aliada ao desequilíbrio eminente e a grandeza simbólica do conjunto auto-referenciado por aquela nomenclatura histórica, confere a formulação de uma emboscada. O desconforto intencional e o descontrole nos anunciam um momento de suspensão.

Não seria à toa a escolha por somatizar ali uma analogia à vivência contemporânea que há muito tempo anuncia a crise de um modelo moderno, popularmente reconhecido pela arquitetura. É ela, não coincidentemente, parte pertencente da formação do artista. Vale ressaltar que não se trata de maneira alguma de uma prerrogativa do mesmo, que assim como outros de sua geração constrói sua produção questionando o sentido de localidade, permanência e constância das coisas na cidade. Não obstante, a criação de uma metáfora pelo equilíbrio, nos conforma uma situação de dobra e/ou transformação. Mas como transformar, se no desequilíbrio ou na precariedade não conseguimos realizar um projeto em sua completude? Bem, não seria o artista a nos dar a resposta, mas nos sensibilizar pelo desconforto da situação.

A ideia de uma arquitetura racionalista ali insinuada no chão da galeria advém de uma conclusão assertiva do próprio Vitor Cesar, confirmado por meio da interlocução prévia com o artista. Fazendo uso de uma genealogia muito superficial, a potência simbólica do objeto artístico nasce de um lastro histórico da arquitetura moderna, que no Brasil teve seu enfoque principal na matriz Corbusiana. As afirmações e a prática desse arquiteto franco-suíço reverberou



de maneira incontestada na formulação de uma arquitetura brasileira aliada a um projeto político nacional, na qual as artes tiveram papel estratégico pontuando a noção de um outro projeto, o construtivo².

Para entender brevemente essa digressão sobre o moderno reverberado no Brasil, lembremos brevemente das palavras de Mário Pedrosa no *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, realizado em Brasília ainda no ano de 1959. Pedrosa (2009, p. 29), acerca da história social do País, em resposta à crítica internacional presente naquele vértice do projeto construtivo que foi talvez a cidade nova, afirmava: “Aqui, do lado do Atlântico, culturalmente estava-se, por assim dizer, a zero. É por isso que somos um país que começou por plantar cidades”. Ainda segundo ele, ao ampliar o debate da seção *Cidade Nova*, dizia:

O País que começou assim pelas cidades, pelas comunidades urbanas, não é um País que tenha nascido naturalmente. Seria possível então dizer-se que o Brasil não é um País conservador, se se entende por espírito conservador aquele que só admite a evolução histórica como fruto “espontâneo” e “orgânico” de fatores naturais e da tradição. Aqui, o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural. (PEDROSA, 2009, p. 29).

Sem adentrarmos no vasto campo teórico e crítico daquele longínquo e basilar momento de virada para os anos 1960, especialmente no campo das realizações culturais no Brasil, a pertinência de “um nascer não natural” e de uma “ação desenvolvimentista contra o natural” recai sobre o próprio estranhamento por demais das vezes presente na convivência com essa arquitetura, que desde antes operava nas cidades brasileiras, precária ou totalizante, levando àquele desequilíbrio e desconforto inicial que a própria obra de Cesar sustenta. Dessa forma, nos deixa em aberto o problema de um moderno ainda não superado, inconcluso e ambivalente.

De olho novamente no trabalho *Sem Título*, esse peso simbólico do moderno parece sobrecarregar metaforicamente o pilarete fazendo-nos retornar mais uma vez ao problema ali deflagrado. Estamos fechados naquele lugar difuso que só vem a confirmar uma situação cíclica que não encontra o seu final por não haver solução definitiva no horizonte daquela caixa de papelão, pelo menos no que concerne a experiência pessoal do artista refletida ali.

Por hora, retornemos ao trabalho de arte, nos atendo a forma e não apenas ao texto inscrito. Se a caixa existisse ali, até mesmo sem aquela assinatura



significativa, o conjunto compositivo nos pareceria querer revelar também as tensões possíveis entre o artista autor, sua obra e o público que com ela entra em contato. Em função da ambiência daquela galeria e da situação em que o trabalho se encontrava, eram determinadas condições de interação muito específicas. Mesmo com as características comuns de um espaço dedicado à arte, a informalidade do local e a ambiguidade do conjunto, que parecia não limitar o acesso do público e o seu contato com o trabalho, confluíam para o um certo descontrole, o que não deixou o trabalho ileso. Insinuar o movimento de ativação da corda por meio de uma força intencional ou até mesmo pelo caminhar imprudente do visitante potencializava as razões de um projeto artístico que explorava as contradições do espaço expositivo, lugar por excelência da crise do moderno. Tal interpretação poderia resvalar inclusive no campo discursivo da Crítica Institucional, muito em voga na produção de artistas da mesma geração ou nos próprios trabalhos de Vitor Cesar.

O trabalho que alcançou sua maior completude quando ativado em uma galeria de São Paulo, única experiência até então realizada, parece sugerir o que o crítico Moacir dos Anjos (1999) pontuou: trata-se de uma “situação liminar” ou “um sombreamento dos limites dos sistemas arbitrários” pré-estabelecidos, que por sua singularidade talvez se distinga como uma construção permanentemente “transitória”, ocasionando “fricções entre fronteiras culturais” das mais diversas e sutis.³

Verifica-se, portanto, a ativação do público enquanto construtor ou parte constituinte da materialidade do trabalho. A obra de arte situada em área comum e compartilhada com todos os visitantes encontra-se sujeita a operações de mudança em função da falta de controle na salva-guarda do objeto artístico, bem como de sua aproximação das coisas cotidianas e ordinárias de nossas vidas. Na medida em que a própria precariedade do objeto artístico se evidencia ele não deixa de assinalar sutilmente sua distinção diante das coisas do mundo.

Esse tensionamento é gerado pela operação do artista que subverte signos para dar espaço ao estranhamento. Ao retirar da rua uma peça do lixo, a caixa de papelão, colocando-a como destaque em uma imagem intencionalmente elaborada, sem mascará-la ou sublinhar um distanciamento que possa separá-la das formas mundanas, ele tensiona o próprio estatuto da arte. Poderia se dizer que, guardando as devidas diferenças de contexto, a essa maneira de trabalhar cabe a classificação definida pelo crítico Guy Brett (2007) de que o artista atua por meio do *light touch* – um tipo de gesto artístico muito sutil capaz de corromper as



estruturas sem, no entanto, destituir uma aparente harmonia da paisagem ou de uma situação espacial existente.

Tal especificidade da arte não se aplica como um dado universal de análise. Quando da leitura de Brett realizada em meados dos anos 1990 havia para o crítico e até ao circuito internacional uma vontade de obter parâmetros de avaliação para produções singulares ou dissonantes do meio. Pela dissonância da obra do mexicano Gabriel Orozco o conceito de *light touch* ganhou corpo e se afirmou como uma forma de “*dissolve art into life*” (BRETT, 2007).

Da arte para arquitetura: a construção de um impasse

A ideia de se dissolver a arte na vida, mencionada anteriormente, coaduna com o que discurso da crítica brasileira tem aferido ao contextualizar artistas como Vitor Cesar. Fernando Cocchiarale (2004) e Marisa Flórido Cesar (2006), por exemplo, encontram uma genealogia possível para com a geração de artistas experimentais das décadas de 1960 e 70 que se viam, em um dado momento, alinhados a uma causa política combativa do então regime militar e também das instâncias tradicionais de legitimação da arte. Ademais, a produção desses artistas mais jovens acrescem ao tom experimental a particularidade de seus contextos de origem e suas vivências pessoais, tornando os resultados em formas codificadas de valores estéticos, políticos e éticos.



Fig. 3 - Vista frontal do Mausoléu Castelo Branco (1968-72). Fig. 4. Vista interna do Mausoléu Castelo Branco (1968-72). Fotos: Mauricio Matos, Fortaleza.

Nesse sentido, quer se aqui desconstruir um processo específico de codificação, o que nos remete à instância subjetiva do artista. É desse ponto que iniciamos uma passagem relevante desta investigação. De uma construção subjetiva muito particular, esse trabalho aparenta ter um saldo devedor. Por meio



da conversa com o artista, a sua memória afetiva aparece resgatada e aproxima-se da constituição de uma ampla memória visual fundada especialmente pela sua experiência pessoal e local. A sua formação enquanto arquiteto e a sua inserção em termos geracionais em uma coletividade contribuem para a formulação poética.

Portanto, não só não é em vão como é vital recorrermos ao contexto da cidade de Fortaleza. A prática artística de Vitor Cesar se alimenta da visualidade daquele lugar e da experiência em loco de suas vivências urbanas. É por espanto e não menos justificável que a apresentação do *Sem Título (Modern Architecture)* remete a um dos poucos projetos modernos mais expressivos da cidade. Trata-se do complexo arquitetônico do *Palácio da Abolição* e do *Mausoléu Castelo Branco*.

Esse *espaço-símbolo* do modernismo brasileiro é enfim o contraponto; o lugar dessa instabilidade e precariedade do projeto moderno enquanto modelo cultural concebido metaforicamente por intermédio de uma construção que nasce da estaca zero. Colidir o trabalho artístico aqui apresentado e aquele conjunto arquitetônico deflagra em si as ambiguidades do moderno no Brasil, especialmente no que diz respeito ao seu falso caráter unitário, inclusivo e democrático.

O projeto das edificações do Palácio e o Mausoléu, inclusive o plano para a ocupação da grande quadra, é de autoria do arquiteto carioca Sérgio Bernardes em tempos distintos, mas muito próximos da história social e política do lugar e do Brasil. A concretização dos dois projetos e a inauguração desses edifícios parecem tocar de sobremaneira o contexto urbano de Fortaleza.



Fig. 5 - Vista do Palácio da Abolição (1962-70). Foto: Mauricio Matos, Fortaleza.



Não é de interesse retratar a cidade à época desse empreendimento público e cívico de arquitetura, mas falar de um marco simbólico e da força de um lugar ambivalente cuja lembrança e memória resvala em Vitor Cesar enquanto artista⁴. De partida, a semelhança formal do edifício, em especial do mausoléu, com sua obra nos faz pensar nos desdobramentos da colisão sugerida e nas questões ali implicadas. Se lembrarmos a situação disposta pelos quatro elementos do *Sem Título* evidenciamos um paralelo entre os elementos formais que caracterizam a arquitetura moderna brasileira, embora, como veremos adiante, não seja a única marca do arquiteto Sérgio Bernardes.

O complexo arquitetônico, situado em um lote retangular, extenso e longitudinal, às margens da Av. Barão de Studart, oferece uma abertura do campo visual para quem ali transita. Próximo à orla, a sua situação soa quase como um afago, um pequeno alento em meio ao estreitamento dos espaços urbanos daquela região, uma zona residencial nobre e próxima do perímetro do centro da cidade. Prezando pela horizontalidade, os edifícios parecem repousar sobre aquele altiplano da cidade, gerando um momento de transição para o mar que se aproxima. Cercado por uma massa edificada onde a indistinção formal e o cercamento de seus espaços são as suas marcas mais evidente, a ideia de um espaço público se insinua, contribuindo para a construção de uma memória identitária daquela cidade.

O Palácio, a ocupar a face norte e menor do terreno, é constituído por duas lâminas criadas para abrigar a residência oficial do governador do estado e uma sede para algumas das atividades administrativas do executivo. A ambiência do conjunto é harmonizada pela presença do longo espelho d'água, da capela de grande arrojado estrutural e formal e pelos jardins de Burle Marx. Finalizando o conjunto, o Mausoléu ocupa o terreno de forma longitudinal, em paralelo à avenida, constituindo um grande balanço de trinta metros que se projeta por sobre o trecho de cota mais baixa. No ponto de apoio desse monumento uma escadaria conduz o visitante ou observador ao espelho d'água retangular sombreado pelo prisma do edifício. Esse *monumento-mausoléu* ou *monumento-museu* foi concebido em homenagem à memória do ex-presidente do regime militar Marechal Castelo Branco⁵. Ao mesmo tempo em que resguarda na extremidade da edificação os restos mortais, possui em suas laterais uma composição ritmada de pilares que cadenciam um espaço coberto destinado a uma museografia que atende à trajetória do ex-presidente no cenário político brasileiro.



Ora, tomando em especial o caso do mausoléu, um sentimento comum nos perpassa: trata-se de uma rejeição a um símbolo que exalta um dos períodos históricos mais difusos de nosso país que, justamente pela falta de liberdade emplacada pela natureza coerciva do regime militar, tem como efeito uma representação ambivalente. Por dois sentimentos, um de repulsa e outro de prazer contemplativo e lúdico na cidade, aquele grande balanço em sua magnitude nos induz a um momento de suspensão, que parece permanecer trazendo, por outro lado, desconforto semelhante ao vermos a caixa de Vitor Cesar em equilíbrio precário.

Esse monumento em conjunto com o Palácio e o anexo conformam um harmonioso conjunto arquitetônico que guarda em si várias das características do que se convencionou chamar de moderna arquitetura brasileira. Ao contrário de outros projeto mal sucedidos pelo País, especialmente nas fraturas urbanas provocadas e na não integração com o ambiente, Sérgio Bernardes, naquela delicada conjuntura política, consegue realizar na periferia do Estado brasileiro, uma intervenção urbana que nos parece vital à paisagem da cidade. Esse conjunto, como revelado pelo próprio artista, povoa o seu imaginário e de tantos outros, deixando assim um grande paradoxo: pelo menos naquele lugar a arquitetura moderna brasileira esteve a serviço de um governo repressor não sendo fruto de um gesto construtivo pela coletividade e de um projeto social de cunho democrático. Está lançada uma nova emboscada aos nossos olhos, pois a situação nos submete ao caráter ambíguo de um projeto construtivo que entrou em descompasso.

O arquiteto, sua arquitetura e o contexto brasileiro

Sérgio Bernardes (1919 – 2002), parte do grupo de arquitetos cariocas liderados por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, faz parte de uma segunda geração de arquitetos brasileiros, que ampliaram substancialmente o repertório formal e a técnica empregada na arquitetura local. Ao lado de João Filgueiras Lima (Lelé), mas ao seu modo, soube usar a incipiente indústria brasileira para ampliar o horizonte construtivo ainda muito limitado até os anos 1950. Portanto, o que pareceu tocante a sua produção foi a capacidade de por mais das vezes alinhar o arrojo experimental plástico aos limites da técnica construtiva.

Segundo Lauro Cavalcanti (2004), seria interessante pensá-lo como uma figura central no meio arquitetônico brasileiro, que pela sua experimentação tornou ainda mais elástica sua capacidade de ruptura com os limites impostos



pelo modernismo fundado pela Escola Carioca de arquitetura, acrescentando, assim, um caráter radical a sua prática perante a realidade arquitetônica local. Esse condicionamento radical foi entrecortado em grande medida pela sua não filiação a genealogia dada à produção local na virada dos anos 1950 para os 1960, em que se estabelecia a dualidade entre o racionalismo e o organicismo, este último defendido pelo crítico e historiador italiano Bruno Zevi. Para Bruand (1997, p. 298) suas proposições beiravam “a utopia e a dispersão”, o que por um lado lhe dava condições para assumir em sua produção o encantamento e os desafios impostos pelos preceitos trazidos por Zevi (2009) quando de sua vinda para o *Congresso Extraordinário de Críticos de Arte*, realizado em Brasília.

Bernardes efetiva-se, dentro da história da arquitetura no Brasil, como um arquiteto independente em termos de posição ideológica e inserção política, mas que para Ana Luiza Nobre (2008) se demonstrou apto a levar adiante o projeto construtivo brasileiro em sua totalidade, promovendo a guinada em sua carreira nos idos de 1960. Para Nobre (2008), o embate com a dinâmica industrial pela própria inquietude e postura inventiva desse arquiteto o levou ao campo da experimentação em meados dos anos 1950.

Daí em diante a obra do arquiteto vai exibir soluções estruturais cada vez mais ousadas, inventivas e quase sempre articuladas à exploração empírica das qualidades plásticas e construtivas e do limite de resistência de materiais industriais, como o aço (Pavilhão do Brasil em Bruxelas, 1958), o concreto protendido (Mausoléu de Castelo Branco, 1968), o alumínio (indústrias químico-farmacêuticas Schering, Rio de Janeiro, 1974) [...] (NOBRE, 2010, p. 28).

Ainda em 1963, Sérgio Bernardes, ao responder o Inquérito Nacional de Arquitetura sobre qual seria o papel do arquiteto brasileiro para aquele dado momento da história do País, apontou:

O papel do arquiteto brasileiro, antes de mais nada, é planejar para o Brasil. Criar uma arquitetura que se enquadre de nossa economia, da nossa maneira de ser, das nossas regiões, de nosso povo. O arquiteto é o analista, e coordenador legítimo do progresso do País, para o conforto e bem-estar social. (BERNARDES, 1963, p. 35).

A crença de que o arquiteto assumiria, acima de tudo, o papel de planejador e propulsor do desenvolvimento tecnológico e urbano foi talvez a tônica da carreira desse arquiteto. Por essa crença ele levaria a cabo a formalização do papel totalizante do arquiteto. Segundo Lauro Cavalcanti (2004), em biografia assinalada anteriormente, enxerga em meados dos anos 1960 um momento pontuado como “Tempos de Fausto”. É nesse período que realiza uma mudança



de direção em sua carreira, experimentando os limites de uma arquitetura moderna institucionalizada e se colocando como ativador de uma produção arquitetônica na dianteira da experimentação.

O projeto para o Mausoléu e sua construção situam-se justamente no processo de transição na carreira profissional de Bernardes, ao mesmo tempo em que atende ao poder público sob domínio do regime militar; aproximação paradoxal por não estar sintonizada ao caráter experimental de seu trabalho. Aliás, os anos de governo militar coincidiram com o *milagre econômico brasileiro*, o que foi plataforma importante para que arquitetos brasileiros tivessem a oportunidade de trabalho. É nesse momento, de aparente abnegação, que acontece a guinada na trajetória de Sérgio Bernardes, levando-o à negação de um percurso consolidado e inserido no mercado, bem como de um papel social muito bem acabado diante das instâncias de poder, por ora conservador e autoritário.

Da colisão, uma perspectiva aberta

Ao se retornar para o problema que foi apresentado por Vitor Cesar, após a colisão formal com uma arquitetura do passado firmada como monumento histórico na cidade natal do artista, ficou evidente uma primeira questão paradoxal: a coerência do moderno é contraditória tanto em seu projeto como em sua realização. No entanto, ao serem aqui anunciadas as suas ambivalências por intermédio dos exemplos trazidos, tais revelações nos fazem pensar na força das situações pontuais que subjazem a história oficial. Até aqui, nada se apresenta como novo, apenas nos é acrescida e justificada, mais uma vez, a potência da arte enquanto elemento deflagrador de novos parâmetros de avaliação daquilo que nos foi pré-estabelecido.

O paralelo com a arquitetura de Sérgio Bernardes amplia a própria significação do trabalho de arte, ao mesmo tempo em que oferece maior nitidez em relação a uma obra de arquitetura aparentemente de menor relevância para a história da arte, mas que naquele contexto foi capaz de assinalar um marco na paisagem daquela cidade. Obviamente ela comparece na memória do artista como paradigma a ser por ele entendido, portanto, posto em desequilíbrio pela próprio trabalho de arte.

De uma caixa de livros encontrada fortuitamente na rua, Vitor Cesar, ao resgatá-la, compõe um enigma, manifestado naquela composição na forma de uma emboscada. Ativar aquele momento de suspensão é um convite que o artista nos



faz oferecendo a ponta do barbante. Pela experiência ali compartilhada, o embate com aquela situação é de responsabilidade coletiva, mas a solução permanece aberta. Como sabemos historicamente, desde a formulação paradigmática de um projeto construtivo, que acarretou no seu enfrentamento por meio da experimentação empreendida pela geração de Hélio Oiticica e levada ao limite pelas ações ambientais, até desaguar nos conceitualismos e experiências dos anos de 1960 e 1970, um campo de possibilidades nos foi aberto.

É desse campo que o artista procura extrair os desafios de sua prática artística. Tendo em mente o ainda urgente discurso de Oiticica, bastaria então escolher um desses fios soltos, mesmo que por essa escolha sejam provocados o questionamento ou a destituição dos valores culturais pré-estabelecidos, como, por exemplo, a reinterpretação do espaço moderno no Brasil legitimado pela arquitetura.

¹ Trata-se de uma caixa que originalmente serviria para transportar livros. A inscrição do nome da editora Taschen confirma tal uso. O termo *Modern Architecture* se refere, por sua vez, a uma publicação.

² A formulação dessa ideia comparece muito bem catalogada em publicação idealizada por Aracy Amaral, intitulada *O projeto construtivo brasileiro na arte*, no qual estão reunidos manifestos, ensaios críticos e a revisão histórica sobre um projeto plástico-formal de mãos dadas com o projeto político da democracia brasileira. É sabido que tal debate é por demasiado amplo e não cabe aqui promover uma revisão histórica do mesmo. A própria dissertação de mestrado do artista traz em seu bojo o mesmo problema contemplado quando da digressão acerca do moderno na arquitetura brasileira.

³ Em seu texto *Arte em Trânsito*, Moacir do Anjos pontua inúmeras características de uma situação contextual pertinente a arte produzida no Nordeste do Brasil que toma para si feições novas e distintas de uma tradição enraizada. O crítico desconstrói desde a arte as formulações que contradizem a nova realidade sócio-cultural em contínua construção por uma jovem geração de artistas, da qual Vitor Cesar talvez seja um dos seus representantes mais novos.

⁴ Ao falar da certeza de uma memória vinculada ao contexto de cidade de Fortaleza, remete-se à formação do artista que nasceu nessa cidade e cursou arquitetura e urbanismo na Universidade Federal do Ceará.

⁵ No período denominado de *anos de chumbo*, o governador do Ceará, César Cals, encomenda ao arquiteto o monumento. Esse projeto é posterior à execução do Palácio, que foi construído ainda



no governo de Plácido Castelo. A Residência oficial foi inaugurada em 1970, sendo o mausoléu finalizado apenas em 18 de julho de 1972. No entanto, a iniciativa do projeto para o palácio antecede consideravelmente ao regime militar. O convite a Sérgio Bernardes acontece ainda em 1959. A proposta é resultado de uma outra conjuntura a qual poderá ser interpretada como derivativa do processo de modernização do país encampado pela inserção dos programas públicos modernos em arquitetura. O projeto inicial do complexo é alterado gradualmente atendendo a demandas consecutivas dos mais variados governadores, até sua finalização em 1970. Segundo Backheuser (2010, p. 71), o Mausoléu “parece ignorar a lei da gravidade e surpreende pelo inusitado do seu volume que se lança por sobre um largo em um balanço de 30 metros. O resultado foi alcançado com uma viga central pretendida de 4,2m de altura e um contrapeso na parte traseira formado por um caixão retangular de concreto preenchido com areia e pedra britada”.

Referências

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ANJOS, Moacir dos. *Arte em Trânsito* (1999). In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

BACKHEUSER João Pedro. In: BERNARDES, Kykah; CAVALCANTI, Lauro. *Sérgio Bernardes*. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

BERNARDES, Sérgio. Inquérito nacional de arquitetura. *Arquitetura* (7): 33-44, jan., 1963.

_____. *Arquitetura: Fruto de análise. Acrópole* (301): 18, dez., 1963.

_____. *Módulo* (edição especial), Catálogo oficial da Exposição Sérgio Bernardes (MAM, RJ, 1983), out-nov, 1983.

BRETT, Guy. *Between Work and World: Gabriel Orozco*. In: HULKS, D.; POTTS, A.; WOOD, J. *Modern sculpture Reader*. Leeds: Henry More Institute, 2007.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAVALCANTI, Lauro. *Sérgio Bernardes: herói de uma tragédia moderna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2004.



CESAR, Vitor. *O Artista é Público*. 2009. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções Urbanas Micropolíticas. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios*, n.11, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ EBA - UFRJ, 2004.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. *Fios Cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. 2008. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Malhas, Redes, Cabos e Triângulos. In: BERNARDES, Kykah; CAVALCANTI, Lauro. *Sérgio Bernardes*. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

OITICICA, Hélio. *Experimentar o Experimental*. São Paulo: Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1972. Folhas datilografadas. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4468&cod=362&tipo=2

PEDROSA, Mário. Transcrição de fala. In: *Cidade Nova: Síntese das Artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Coordenação editorial Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre. Rio de Janeiro: Docomomo-Rio, UFRJ/ FAU, 2009.

ZEVI, Bruno. Transcrição de fala. In: *Cidade Nova: Síntese das Artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Coordenação editorial Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre. Rio de Janeiro: Docomomo-Rio, UFRJ/ FAU, 2009.

Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em agosto de 2012.

