



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Marco Aurélio de Azevedo Fernandes

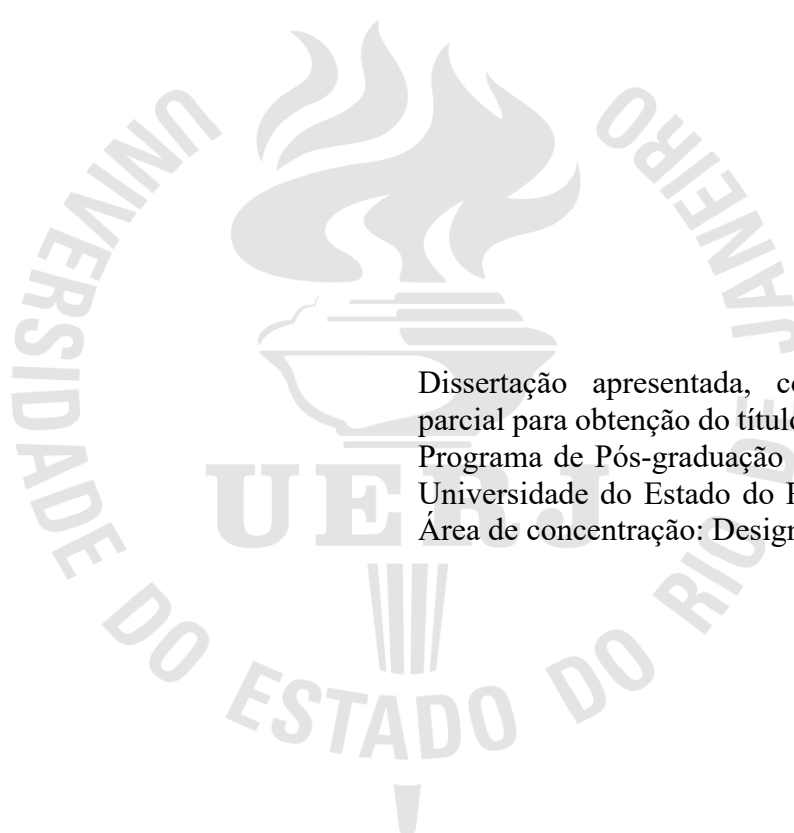
**Azulejaria do Coletivo MUDA:
Burburinho visual na paisagem urbana**

Rio de Janeiro

2021

Marco Aurélio de Azevedo Fernandes

**Azulejaria do Coletivo MUDA:
Burburinho visual na paisagem urbana**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Barbara Peccei Szaniecki

Coorientador: Prof^º. Dr. André Luiz Carvalho Cardoso

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

F363

Fernandes, Marco Aurélio de Azevedo.

Azulejaria do Coletivo MUDA : burburinho visual na paisagem urbana /
Marco Aurélio de Azevedo Fernandes. - 2021.

157 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dra. Barbara Peccei Szaniecki.

Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Azulejos - Teses. 2. Design - Processos colaborativos - Teses. 3.
Design coletivo - Teses. 4. Intervenção (Arte) - Teses. I. Szaniecki, Barbara
Peccei. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de
Desenho Industrial. III. Título.

CDU 738.32

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marco Aurélio de Azevedo Fernandes

**Azulejaria do Coletivo MUDA:
Burburinho visual na paisagem urbana**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 25 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Barbara Peccei Szaniecki (Orientadora)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. André Luiz Carvalho Cardoso (Coorientador)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Marcos André Franco Martins
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À Ana Karla a luz, a cor e o sentido da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Barbara Szaniecki pelo acolhimento e generosidade na condução deste trabalho.

Ao meu coorientador André Cardoso que contribuiu de maneira precisa para os resultados alcançados.

Agradeço ao Coletivo MUDA pela gentileza de abrir a porta do ateliê, receber-me neste espaço e responder de forma paciente as perguntas formuladas para a construção desta dissertação.

Ao artista mineiro Alexandre Mancini que contribuiu, de forma remota, respondendo a uma entrevista por e-mail sobre sua relação de amizade com o MUDA e seu trabalho na azulejaria.

Agradeço a ESDI por acolher este projeto de pesquisa em seu programa de mestrado.

Por fim, agradeço a todos os criativos e inquietos que espalham pelo mundo suas obras possibilitando diálogos acadêmicos e, principalmente, diálogos na vida cotidiana, seja no ambiente urbano, ou nos espaços que tradicionalmente abrigam as criações de arte. Por tornarem a existência mais suportável e por estimularem o pensamento através da visualidade, os meus sinceros agradecimentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

FERNANDES, Marco Aurélio de Azevedo. *Azulejaria do Coletivo MUDA: Burburinho visual na paisagem urbana*. 2021. 157f. Dissertação. (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A arte do Coletivo MUDA que se apresenta por meio da criação de painéis de azulejaria aplicados nos muros das cidades, e suas possíveis interferências nas cenas urbanas, se constitui no objetivo de pesquisa desta dissertação. O estudo apresenta e discute a formação de um possível novo capítulo na história da azulejaria brasileira a partir do trabalho desenvolvido pelo MUDA, no qual a cultura do grafite soma-se à tradição azulejar brasileira. No processo criativo realizado de forma coletiva, adotado pelo MUDA, observa-se a influência da filosofia de trabalho de coletivos contemporâneos, nos quais a criação e autoria são compartilhadas por meio da troca de saberes de seus integrantes. A literatura apresenta poucas referências sobre o coletivo carioca, sendo este um dos motivos pelos quais a pesquisa mergulha no trabalho de campo junto ao coletivo, mais especificamente em seu ateliê, acompanhando o processo de criação no ambiente em que nascem os projetos. O método de pesquisa adotado se deu primeiramente a partir da Revisão Bibliográfica Sistemática sobre o tema azulejaria tradicional e moderna, processos criativos colaborativos em coletivos atuais e visitas ao ateliê para observação dos métodos de trabalhos adotados pelo coletivo. A pesquisa apresenta ao final, um panorama sobre a trajetória criativa do MUDA, relacionando sua produção com os temas sobre o coletivo e a intervenção urbana. O trabalho busca contribuir assim com a disponibilização de material bibliográfico e visual sobre as atividades artísticas culturais produzidas na cidade do Rio de Janeiro, ampliando-se também para outros territórios, pois o alcance do MUDA é internacional. Mais do que lançar luz sobre o trabalho do Coletivo MUDA, a pesquisa buscou exaltar o modo de criação coletiva do grupo, pois as obras ao final ganham a assinatura de todos os integrantes. Este pensamento garantiu uma das características fundamentais deste coletivo e ajudou a sustentar o pensamento presente neste trabalho: somos seres coletivos. O fomento e a ampliação desta ideia podem trazer resultados interessantes tanto para o universo do design, quanto para os demais campos de atuação humana.

Palavras-chave: Coletivo MUDA. Azulejaria Contemporânea. Intervenção Urbana. Design. Coletivo

ABSTRACT

FERNANDES, Marco Aurélio de Azevedo. *Tilework of the MUDA Collective: Visual buzz in the urban landscape*. 2021. 157f. Dissertação. (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The art of Coletivo MUDA, which presents itself through the creation of tile panels applied to city walls, and its possible interference in urban scenes, constitutes the research objective of this dissertation. The study presents and discusses the formation of a possible new chapter in the history of Brazilian tiles based on the work developed by MUDA, in which the graffiti culture adds to the Brazilian tile tradition. In the creative process carried out collectively, adopted by MUDA, the influence of the work philosophy of contemporary groups can be observed, in which creation and authorship are shared through the exchange of knowledge among its members. The literature has few references to the collective in Rio, which is one of the reasons why the research delves into fieldwork with the collective, more specifically in its studio, following the creation process in the environment in which the projects are born. The research method adopted was primarily based on the Systematic Bibliographic Review on the theme of traditional and modern tiles, collaborative creative processes in current groups and visits to the studio to observe the work methods adopted by the group. At the end, the research presents an overview of MUDA's creative trajectory, relating its production to themes about the collective and urban intervention. The work thus seeks to contribute with the availability of bibliographic and visual material on cultural artistic activities produced in the city of Rio de Janeiro, also expanding to other territories, as MUDA's reach is international. More than shedding light on the work of Coletivo MUDA, the survey sought to exalt the group's collective creation mode, as the works in the end earn the signature of all members. This thought guaranteed one of the fundamental characteristics of this collective and helped to sustain the thought present in this work: we are collective beings. The promotion and expansion of this idea can bring interesting results both for the design world and for other fields of human activity.

Keywords: MUDA Collective. Contemporary Tiling. Urban Intervention. Design. Collective.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Azulejo de Évora, Albarradas, Século XVII.....	19
Figura 2 - Fachadas de azulejos Rua Marquês de Abrantes, Lisboa, 2ª metade do séc. XIX	21
Figura 3 - Fachada de azulejos portugueses séc. XIX, rua da imperatriz, Recife	21
Figura 4 - Sacada lateral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em obra da artista Flávia Junqueira	22
Figura 5 - Azulejaria no Outeiro da Glória com temática fidalga	24
Figura 6 - Fac-símile do projeto arquitetônico do Palácio Capanema	25
Figura 7 - Azulejaria do Palácio Capanema na cidade do Rio de Janeiro, térreo	30
Figura 8 - Azulejaria do Palácio Capanema na cidade do Rio de Janeiro.....	30
Figura 9 - azulejaria da Igreja de São Francisco de Assis na cidade de Belo Horizonte	32
Figura 10 – Paineis de azulejos de Roberto Burle Marx na fachada do pavilhão Arthur Neiva, campus de Manguinhos FIOCRUZ	34
Figura 11 - Azulejaria da sede náutica do Clube de Regatas Vasco da Gama, projeto de Roberto Burle Marx ...	35
Figura 12 - Azulejaria da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília.	37
Figura 13 - Azulejaria da fachada do Museu do Carnaval organizada por Athos Bulcão, Rio de Janeiro	39
Figura 14 - Azulejaria da fachada do Museu do Carnaval organizada por operários, Rio de Janeiro	40
Figura 15 - Azulejaria na Praça da Pampulha (Lâmina, 2008)	45
Figura 16 - Conjunto de casas da Alameda Lorena, projetado pelo arquiteto e artista Flávio de Carvalho	48
Figura 17 - Ambiente interno do Conjunto de Casas da Alameda Lorena, ocupado por uma galeria de arte.	49
Figura 18 - Ladrilhos hidráulicos projetados por Flávio de Carvalho para as casas da Alameda Lorena	50
Figura 19 - Piso da cobertura do Edifício Martinelli, em São Paulo.....	51
Figura 20 - Ambiente do hotel Yoo2, no Rio de Janeiro.....	52
Figura 21 - Ambiente interno da Casa Gerassi, projeto de Paulo Mendes da Rocha.	52
Figura 22 - Piscina da Casa Gerassi, com o ladrilho projetado por Paulo Mendes da Rocha.....	53
Figura 23 - Ladrilhos hidráulicos comuns existentes no mercado	54
Figura 24 - Azulejos brancos comuns existentes no mercado.....	55
Figura 25 - Paineis realizados entre os bairros do Humaitá e Jardim Botânico	56
Figura 26 – Observa-se à direita da imagem um estêncil com o nome MUDA.....	56
Figura 27 - Ladrilhos hidráulicos desenvolvidos pelo muda (25a linha sinimbu à esquerda e 25b linha maréia à direita).....	57

Figura 28 - Composição com o módulo hidráulico Sinimbu.....	58
Figura 29 - Composição com o módulo hidráulico Mareia.....	58
Figura 30 - Tipografia completa da fonte zulaiju caixa-alta, regular	60
Figura 31 - Azulejo em alto relevo desenvolvido por Laiginhas	60
Figura 32 - Aplicação da tipografia em produto.....	61
Figura 33 - Azulejaria verde em carne viva (2000).....	62
Figura 34 - Panacea Phantastica (2003-2007) instalada no Paço Imperial, Rio de Janeiro	64
Figura 35 - Instalação Panacea Phantastica (2003-2007) exibida em outra localidade.....	64
Figura 36 - Generic I (2017), azulejo 20x20 cm com edição limitada.....	66
Figura 37 - Envolvente, mural realizado na cidade de Paris (2019).....	67
Figura 38 - Detalhe do mural Envolvente	68
Figura 39 - Pannel que retrata a Rainha D. Leonor (2015), instalado em um café na cidade de Caldas da Rainha, em Portugal.....	69
Figura 40 - Um dos painéis do projeto Lost and Found (2018)	70
Figura 41 - João Tolentino manuseia um pannel desenvolvido com a técnica do alicate, onde o azulejo é cortado e lixado gerando formas curvas, Alicatado 01 (2014).....	73
Figura 42 - Rotações simultâneas (2015), escultura que trabalha a espacialidade com o azulejo	74
Figura 43 - Pannel em base de madeira que explora uma terceira dimensão e se modifica de acordo com a posição do espectador, Temporal (2015).....	74
Figura 44 – A obra Metade de dois 2 (2014) explora o deslocamento do espectador para a percepção completa da composição, montada sobre base de metal utilizando azulejos e tinta spray	75
Figura 45 - Obra que exhibe a frente e o verso do azulejo dispostos sobre uma base de madeira, Estudo sobre verso 04 (2016)	75
Figura 46 - Bruna Vieira no ateliê do Coletivo MUDA	79
Figura 47 - Barricada da Rue de Charonne em foto realizada no dia 18 de março de 1871	88
Figura 48 - Intervenção do Coletivo MUDA nas ruas de São Paulo (2017)	92
Figura 49 - Intervenção do Coletivo MUDA (2017) no Beco do Batman, tradicional endereço de manifestação do grafite em São Paulo.....	93
Figura 50 - Estêncil de Milton Sogabe do Coletivo TupiNãoDá (1983).....	95
Figura 51 - Fixação de um pannel na entrada do Túnel do Joá (sentido São Conrado), no Rio de Janeiro (2017)	99
Figura 52 - O pannel contrasta com o cinza do entorno e ocupa um local não permitido aos pedestres	99
Figura 53 - Momento de instalação de pannel na Rua Sinimbu, Rio de Janeiro.....	102
Figura 54 - Stills do vídeo Cristo Vermelho (2000), que retrata a performance do artista Ducha.....	104

Figura 55 - Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000, recortes da capa e da matéria sobre o Cristo Vermelho.....	105
Figura 56 - O Mirante do Joá antes da intervenção do Coletivo MUDA.....	109
Figura 57 - O primeiro painel instalado no Mirante do Joá.....	110
Figura 58 - Painel realizado com técnica tradicional de azulejaria instalado no Mirante do Joá (2014).....	111
Figura 59 - Integrantes do Coletivo MUDA instalando o painel na fachada de um edifício no bairro de Pinheiros em São Paulo (2017).....	117
Figura 60 - O painel finalizado e inserido na paisagem urbana	117
Figura 61 - Painel instalado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro (2018).....	120
Figura 62 - Após ser grafitado por outros artistas, o mesmo painel em foto de 23 de outubro de 2018.....	121
Figura 63 - Projeto de ladrilho hidráulico desenvolvido pelos arquitetos e designers, antes da criação do Coletivo MUDA.....	128
Figura 64 – Tríptico com imagens da pista de skate do parque Garota de Ipanema	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O COLETIVO MUDA E O AZULEJO	17
1.1 Uma brevíssima história do azulejo e da azulejaria moderna brasileira	18
1.2 MUDA: entre o ladrilho hidráulico e o azulejo branco	46
1.3 O azulejo como matéria criativa	59
1.4 Etnografia da pesquisa: impressões sobre o ateliê	77
O COLETIVO MUDA E A CIDADE.....	80
2.1 A cidade (como possibilidade) moderna.....	81
2.2 A cidade como suporte para a criação.....	90
2.3 MUDA: Designers, arquitetos...e outras definições.....	107
2.3.1 <u>Diálogos urbanos</u>	109
2.4 Exposição pública e coleção privada.....	114
O COLETIVO MUDA E O MODO COLETIVO	123
3.1 Coletivos: o que são?	124
3.2 Amizade e Afinidade	126
3.3 Um coletivo inserido na coletividade	131
3.4 Autoria coletiva.....	143
3.5 Somos seres coletivos (?)	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS.....	152

INTRODUÇÃO

O MUDA é um coletivo contemporâneo em plena atuação na cidade do Rio de Janeiro, que em 2021 completou 10 anos de atividade. A principal atuação do grupo é o desenvolvimento de painéis de azulejos. A primeira ação para divulgar o surgimento do Coletivo foi uma intervenção urbana no bairro de Santa Teresa, durante o Carnaval de 2011, cujo registro está no site oficial do Coletivo. Nesta ação, por vezes apenas um único azulejo era colado nos muros, ou ainda pequenas composições em cores e formatos variados eram instaladas.

A utilização das ruas como espaço de diálogo e divulgação marcou o surgimento do Coletivo MUDA, juntamente com o uso de alguns aspectos da cultura urbana. Uma referência fundamental neste processo foi o movimento do grafite, talvez a expressão artística mais presente nas manifestações visuais da contemporaneidade urbana. Dois participantes do MUDA praticavam o grafite, onde experimentavam a adrenalina da rua em um diálogo cultural com o espaço público. Portanto, quando uma proposta gráfica surgiu, alcançada em um trabalho comissionado, e esta se encontrava plena de potencial, a rua foi prontamente cogitada para servir de “meio de comunicação” entre a criação e o expectador: o cidadão urbano. Faltava neste projeto descobrir uma maneira viável de se chegar às ruas com um meio que suportasse por mais tempo as adversidades da exposição ao ar livre. Custo, facilidade de transporte, agilidade de produção, durabilidade e afinidade com a “gênese” do projeto levou o Coletivo MUDA a adotar o azulejo como suporte das criações.

Conforme se verá ao longo desta pesquisa, o azulejo foi um acaso dentro da trajetória do MUDA, entretanto não demorou até que o artefato se tornasse uma característica consciente no repertório criativo do Coletivo. O revestimento, que teve em seu custo acessível uma de suas maiores vantagens para ser adotado pelo grupo, experimentou um momento novo na história desempenhada no Brasil. Coberto com tinta spray colorida, o azulejo ganhou os muros da cidade na forma de intervenção urbana e começou a dividir espaço com os desenhos e tipologias estilizadas do grafite urbano.

Cinco integrantes iniciaram o MUDA, e até hoje tanto o número como os integrantes permanecem o mesmo: Bruna Vieira, João Tolentino, Diego Uribe, Duke Capelão e Rodrigo Kalache. Este grupo procurou pensar coletivamente dentro de um corpo que tende para a unidade, pois não existe nesta história várias vertentes de trabalho com a assinatura “Coletivo

MUDA”. São cinco cabeças pensando sobre um mesmo corpo, e o corpo segue em uma direção. Eis o desafio deste coletivo, criar e convencer as outras mentes de que a *sua* criação é a mais adequada, que a *minha* solução deve ser a *nossa* solução. Tudo isto pode soar complexo, lento e doloroso, mas para o MUDA vem sendo o caminho percorrido desde o princípio.

O uso do azulejo, artefato tradicional na produção cultural brasileira, a relação com o meio urbano para a divulgação das criações e o modo de agir coletivo foram as características que chamaram a atenção e influenciaram a escolha do Coletivo MUDA como tema e objeto de pesquisa no design contemporâneo. A pesquisa buscou explicar sobre como a azulejaria do MUDA deixou de ser puro revestimento e passou a ser meio de expressão impresso no ambiente urbano. O método de pesquisa utilizado se deu primeiramente pela Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS), envolvendo temas como a azulejaria tradicional e contemporânea, bem como modos de comunicação e interferência visual nas cenas urbanas. Em paralelo à RBS, foram realizadas visitas ao ateliê do MUDA para observações sobre o *modus operandi* do coletivo, seu processo criativo colaborativo e a compreensão do pensar coletivo no grupo. Por fim, as referências bibliográficas e observações foram refletidas e dissertadas nesta pesquisa, que aborda o universo das cenas urbanas e as interferências realizadas pela visualidade proposta pelo MUDA por meio de seus painéis. Sendo assim, esta pesquisa se desdobrou em três capítulos, a saber: 1. Coletivo MUDA e o azulejo; 2. Coletivo MUDA e a cidade e por fim, o capítulo 3. Coletivo MUDA e o modo coletivo. Buscou-se desta forma, criar um panorama que atenda às necessidades de se apresentar o MUDA inserido nos contextos nos quais o coletivo atua. Desde já convém adiantar que a pesquisa não busca esgotar o tema em si, nem tão pouco chegar a alguma comprovação científica sobre o Coletivo, mas sim analisar o seu cenário de produção, sua relação com o ambiente das ruas nas cidades e seu modo de produção coletiva. Neste fio condutor, e utilizando a bibliografia conveniente, buscou-se oferecer um panorama sobre os aspectos visuais criativos com lastros históricos, como a azulejaria, inseridos em um contexto urbano contemporâneo, pois, mais do que nunca a cidade tornou-se um local de concentração populacional, portanto pensá-la e agir sobre ela é interessante para a existência e visa a melhoria do bem-estar coletivo.

As ações contemporâneas tornaram-se cada vez mais um hábito coletivo, trazendo para a pesquisa questionamentos como: Somos seres coletivos? Sabemos agir coletivamente? Estas questões tornam-se pertinentes principalmente dentro do universo criativo, artístico, onde a assinatura do artista, historicamente um indivíduo, determina o valor da obra. O presente trabalho começa por traçar uma herança histórica da azulejaria que passa através de gerações e

chega até o MUDA. Este torna-se herdeiro (embora não seja o único) desta relevante manifestação visual brasileira, no que se refere ao suporte azulejo. Dentro de uma tradição pode surgir alguma novidade. Foi assim que a azulejaria moderna aconteceu e proporcionou o apoio à obra contemporânea do MUDA, que diante desta tradição ganhou uma certa atenção e encontrou um viés no qual se inserir.

Além das razões já mencionadas sobre a escolha do MUDA como objeto de pesquisa, vale ressaltar o fato da bibliografia sobre o Coletivo ser praticamente inexistente. Trabalhos acadêmicos sobre o grupo são raros, e quando existem inserem o Coletivo em algum tema maior, como as intervenções urbanas ou mesmo a azulejaria brasileira. O que torna a pesquisa bibliográfica sobre o coletivo, quase restrita ao seu *website*, seu *Instagram*, além de alguns portais de notícias ou periódicos especializados em arte, design e arquitetura. Por conta deste fato, adotou-se como metodologia de pesquisa o trabalho de campo. Optou-se por fazer visitas ao ateliê do MUDA (até o limite de tempo permitido, antes do distanciamento social por conta da pandemia COVID-19) e conhecer os bastidores da produção dos painéis. Nessas visitas encontrou-se tanto “o momento intrigante da epifania da obra” quanto os “dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista”, (CÉSAR, 2013, p.128). Foi no convívio do ateliê que as informações foram colhidas e as dúvidas sobre a pesquisa bibliográfica foram resolvidas, no ateliê se pôde acompanhar a construção de um painel com peças de “acervo”. No ateliê os painéis são pensados e confeccionados, há também neste espaço uma visualização prévia das peças organizadas na ordem de montagem, mas é na rua que o trabalho se completa e atinge seu objetivo maior: interagir com a cena urbana e fortalecer-se nela mesma.

Nas palavras de Rodrigo Kalache: “Se morrer o trabalho na rua, morre o trabalho como um todo, pois ele se fortalece na rua.”. A relação inicial de alguns integrantes do coletivo com o grafite tornou o diálogo do MUDA com a cidade algo quase inevitável. Se somar-se o fato de que se trata de um coletivo formado por designers e arquitetos, a relação urbana ganha contornos ainda mais interessantes. Interagir com o espaço público foi, é, e será algo a ser preservado na cultura deste coletivo. Autores como Henri Lefebvre e Jacques Rancière foram abordados, auxiliando no traçado de um perfil da relação entre o MUDA e a cidade, principalmente, a cidade carioca, embora o coletivo venha se inserindo em várias cidades pelo mundo. Ocupar a cidade é um direito, sobreviver desta “ocupação” é um objetivo, por certo não o único, mas um objetivo relevante.

Ao longo dos dez anos de existência o Coletivo MUDA tornou-se uma atividade autossustentável, a parceria conquistada com arquitetos colocou a azulejaria do grupo no

circuito comercial. Nesta nova fase eles buscaram no diálogo e no voto democrático o equilíbrio para agir diante da empreitada profissional. Desta forma pode-se perceber que não existe uma liderança definida no MUDA, as vozes falam quando necessário e buscam se calar quando julgam conveniente. Neste coletivo, como em muitos outros, a amizade foi a motivação inicial e vem dando conta de manter o grupo unido apesar das dificuldades de percurso.

Conforme já mencionado, a estrutura da pesquisa se deu em três capítulos intitulados da seguinte maneira: **O Coletivo MUDA e o azulejo**, consistindo no capítulo introdutório que descreve uma breve história da azulejaria, com destaque para o período moderno, momento mais relevante para se construir um elo entre a azulejaria brasileira e o MUDA. Os caminhos do MUDA até chegar ao azulejo como suporte criativo e seus desdobramentos posteriores diante deste artefato. O capítulo dois intitulado **O Coletivo MUDA e a cidade**, visa abordar as ruas como um canal de comunicação, dissertando sobre as escolhas iniciais do grupo, a visibilidade que os muros propiciam e sua relação com o grafite enquanto técnica dominante na visualidade das cidades. A cor na obra do Coletivo foi debatida enquanto escolha formal, relacionando essa opção como fator de contraste com o cinza urbano. O Capítulo intitulado **O Coletivo MUDA e o modo coletivo**, guia a escrita das ideias, quando a pesquisa busca contribuir para o entendimento sobre o fenômeno dos coletivos urbanos nas artes visuais. Fenômeno este relatado em diversos trabalhos acadêmicos, porém de forma panorâmica; poucos trabalhos se aprofundam no estudo de um único coletivo. A amizade como força motriz e a formação acadêmica análoga será investigada como elemento basilar na continuidade do MUDA. Ao final da dissertação, talvez, seja possível argumentar com mais clareza, de um modo geral, se somos seres coletivos ou se a experiência do MUDA pode ser entendida, porém, não pode ser replicada.

Além da convivência, da criatividade e da opção pela intervenção urbana, o sustento financeiro, que está intimamente ligado ao tempo de dedicação à atividade da azulejaria criativa, foi um ponto relevante nesta primeira década de existência do MUDA. Este tema, embora não seja a força motriz da presente pesquisa, costuma definir a permanência, tanto do indivíduo quanto de muitos coletivos, no campo das artes. A sobrevivência criativa aconteceu, em algum aspecto, por meio da sobrevivência financeira, e esta foi uma das razões pelas quais o Coletivo MUDA tornou-se uma empresa. Entretanto, ele continuou agindo como um “coletivo”, onde a força criativa tornou-se mais do que um ativo empresarial, foi encarada como uma razão de existir.

O COLETIVO MUDA E O AZULEJO

Ao transitar pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro é possível reparar nas diversas intervenções visuais que os muros e equipamentos urbanos oferecem. Entre palavras e figuras, cores e texturas, em alguns pontos da cidade percebe-se intervenções feitas com azulejos. As criações, as quais se referem o texto, são de autoria do Coletivo MUDA. Estas intervenções apresentam um colorido diversificado e uma composição abstrata geométrica. Portanto, diferenciam-se dos trabalhos em azulejo mais comuns na memória afetiva brasileira, quando era adotada a composição figurativa; ou ainda os padrões, que se repetiam e criavam o chamado estilo de tapeçaria na azulejaria tradicional. Esse modo de azulejar contemporâneo, percebido no caminhar urbano, apresenta nas composições abstratas um caminho que escapa de uma rigidez geométrica. O “diálogo” entre as peças vizinhas que formam o grande painel final acontecem de maneira livre, e não há uma figura a ser representada, nem um padrão a ser construído. Pode-se dizer que, nestas composições urbanas construídas com azulejos, um pensamento abstrato transita entre a rigidez concreta e a liberdade informal. O azulejo encontrou nas criações do Coletivo MUDA um caminho para se inserir na contemporaneidade.

O azulejo, no Brasil, é uma herança colonial. Contudo, esta herança enfrentou fases distintas, em uma conquistou admiração, em outra preconceito; e houve até mesmo a fase da proibição. O movimento moderno brasileiro foi responsável pelo resgate e revalorização da azulejaria em seus projetos de arquitetura, concebidos na primeira metade do século XX. A azulejaria luta, em tempos mais recentes, para se manter relevante como uma opção de revestimento. O uso atual mais comum vem sendo a aplicação nos ambientes internos, como banheiros e cozinhas, onde a água e produtos líquidos de limpeza podem ser usados com facilidade na higienização. A resistência, o relativo baixo custo e a facilidade de limpeza tornaram as cerâmicas e, mais especificamente, o azulejo um material bem aceito na arquitetura. Entretanto, a cultura brasileira encontrou poucos interessados em desenvolver grandes obras tendo o azulejo como base. Levando-se em conta os artistas e criadores que adotaram o azulejo como protagonista em suas criações este número tende a diminuir.

O Coletivo MUDA vem sendo, nos últimos anos, um dos principais realizadores no campo da azulejaria brasileira. A ação do MUDA levou a azulejaria a um novo território quando essa se misturou com o grafite na paisagem urbana. Nesta atitude o azulejo foi levado

aos muros e outros espaços da cidade, e assim como os grafites tradicionais, passou a sofrer o desgaste do tempo, ou seja, mudando de aspecto e envelhecendo com o desbotar da tinta. A técnica da tinta spray sobre o azulejo iniciou a relação do MUDA com a azulejaria. A camada cerâmica entre o muro cinza e o colorido das tintas foi ganhando relevância para o Coletivo e se tornou um elemento de investigação. O azulejo enquanto matéria encarou o desgaste da tinta, criando um paradoxo de conservação até então inédito na azulejaria. O potencial de permanência do azulejo não foi acompanhado pela tinta spray do grafite, e a mudança aconteceu nos muros da cidade com a passagem do tempo.

O nome MUDA vem de mudança, pois no começo era esta a natureza do trabalho, em razão da técnica adotada, ou mesmo por estar exposto na rua de forma marginal correndo o risco de ser removido ou rasurado por outros artistas urbanos. Entre a mudança e a permanência o Coletivo MUDA criou painéis para os muros das cidades, e trabalhou em projetos de arquitetura, com estas ações trouxe o azulejo novamente para um plano de destaque na visualidade brasileira.

1.1 Uma brevíssima história do azulejo e da azulejaria moderna brasileira

O azulejo, como revestimento, tem uma história milenar. Esta pesquisa não tratará desta extensa árvore genealógica que atravessa séculos em vários continentes. Interessa contar a parte da história que abrange a relação estabelecida entre a azulejaria portuguesa (Figura 1) e o Brasil colonial, e mais especificamente o desdobramento daquela arte com a arquitetura modernista brasileira.

Figura 1 - Azulejo de Évora, Albarradas, Século XVII



Fonte: Caminho do Oriente: Guia do Azulejo (1998) *apud* MUNIZ (2019).

Foi através dos portugueses que o Brasil herdou a cultura da azulejaria, entretanto, cabe dizer que a palavra azulejo vem do árabe *azuleich* ou *al zuleyche*, que significa “pequena pedra lustrosa”. Este revestimento “nasceu da necessidade de alegrar, com uma nota de policromia, as extensas e monótonas fachadas de tijolo cru dos enormes palácios e templos assírios-caldaicos e persas, (...) inspirados nos motivos de sua antiga tapeçaria” (TONON, 2003).

Apesar de não se ter a intenção de voltar tanto no tempo histórico brasileiro, cabe mencionar a influência muçulmana na arquitetura colonial do Brasil.

Ao estudar as moradias urbanas piauienses coloniais, incluindo as de Oeiras, Silva Filho (2007) constatou que são casas no estilo português por causa do transplante das soluções, mas que foram adaptadas às condições de isolamento, da autossustentabilidade e do clima. Referindo-se ao clima, o autor destaca que às posturas urbanísticas estabelecidas pela Metrópole foram agregadas a herança ecológica da cultura muçulmana, o que pode ser percebido no uso das alvenarias de terra crua (adobe e taipa), existência de pátios no interior dos lotes, a presença de elementos vazados “amouriscados” (portas, janelas e forros) e revestimentos como o azulejo e a cal (SOUZA, 2012, p.68).

Um fato interessante que Cavalcanti (2002, p.29) relata é o surgimento de um Decreto Municipal banindo o uso de azulejar fachadas no Recife: ‘A lei nº 546 de 25 de fevereiro de 1909 proibia o emprego de ladrilho vidrado, vulgarmente chamado azulejo, nas fachadas dos prédios que se construírem ou reconstruírem neste município’. Não se sabe qual o motivo para tal proibição. O que se pode notar é que tal proibição pode ter sido criada devido a um certo abandono do azulejo pelo ecletismo, que negava a herança cultural portuguesa (WANDERLEY, 2006, p.28).

Se a proibição do uso do azulejo chegou a vigorar por um período de tempo no Brasil, anteriormente, coube ao país um pequeno papel influenciador na cultura portuguesa, pois nasce aqui o hábito de revestir externamente os sobrados com azulejaria. Isto, verdade seja dita, é um assunto polêmico, pois há quem diga que: tal sistema de cobertura se generalizou no Brasil extravasando-se nas fachadas com a aplicação de azulejos sobrantes das decorações internas (SIMÕES, 1965).

Mário Barata entende a questão por outro prisma afirmando que no século XIX, talvez logo a partir de 1840, inicia-se a generalização da técnica de revestimento cerâmico de fachadas, já então aspecto característico de Lisboa (Figura 2), e de lá trazida para o nosso meio pelos mestres de obras lusos, correspondendo ao gosto luso-brasileiro (BARATA, 1955). Há, também, quem tente uma saída diplomática para a questão e adote uma autoria conjunta do hábito: "Achamos que este foi um hábito que se estabeleceu simultaneamente, em Portugal e no Brasil (Figura 3), evolução natural de uma tradição lusitana que nos foi passada: documentação e exemplo não faltam, lá e aqui, de revestimentos dos terminais dos campanários desde o século XVI (...)" (ALCÂNTARA, 2001). Independente de quem tenha razão, o fato do azulejo se estabelecer nas fachadas das edificações trouxe uma nova questão para o meio urbano: a ampliação das propostas estéticas aos transeuntes. Em outras palavras, as fachadas adquiriram padrões diversificados de azulejaria, que vieram a somar-se com as cores já utilizadas anteriormente, ampliando os estímulos visuais possíveis na arquitetura urbana.

Figura 2 - Fachadas de azulejos Rua Marquês de Abrantes, Lisboa, 2ª metade do séc. XIX



Fonte: MONTEIRO (2009). Introdução à História do Azulejo em Portugal (museudoazulejo.gov.pt)

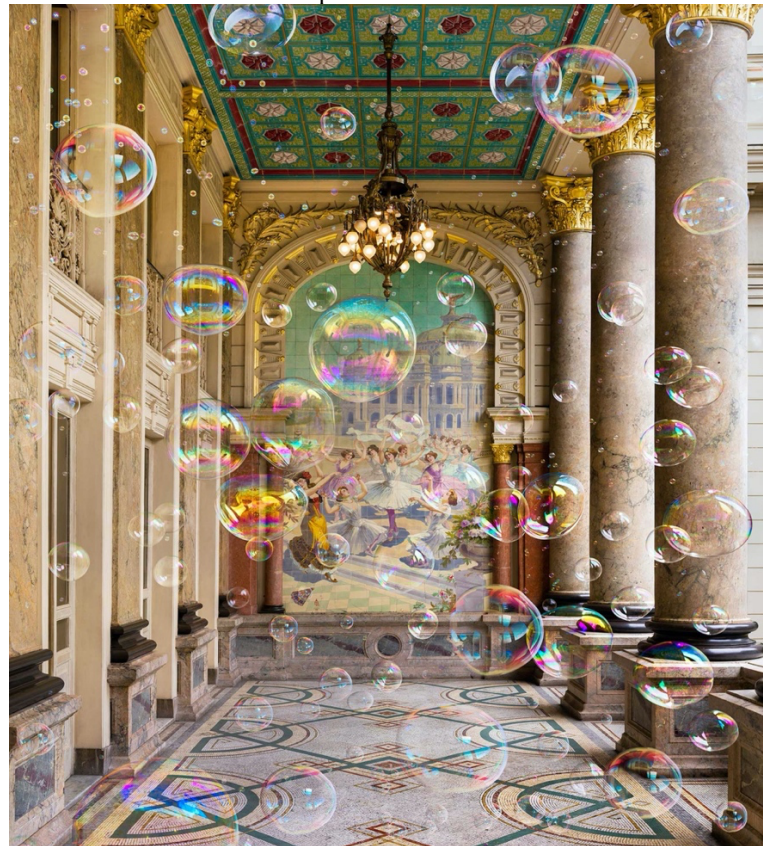
Figura 3 - Fachada de azulejos portugueses séc. XIX, rua da imperatriz, Recife



Fonte: CAVALCANTI (2002) *apud* WANDERLEY (2006)

Nesta altura o texto propõe uma viagem no tempo, antes da construção dos sobrados com fachadas em azulejo, até um local relevante na história da azulejaria moderna, quando o Rio de Janeiro ainda não havia decidido seu futuro: a cidade seria francesa ou portuguesa? O local mencionado é justamente onde hoje se encontra a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, quando antes, no século XVI, havia um forte francês. Este foi conquistado pelos portugueses em uma batalha vencida por Estácio de Sá, estabelecendo assim o futuro político da cidade do Rio de Janeiro: esta seria de fato uma cidade portuguesa. Cabe neste momento a abertura de um pequeno parêntese no assunto: a França embora tenha perdido a chance de colonizar politicamente a cidade, viria a contribuir de maneira relevante na formação cultural e artística do Rio de Janeiro. Embora não caiba nesta dissertação entrar em maiores detalhes desta história, entretanto, cabe registrar que a azulejaria da sacada lateral do Theatro Municipal do Rio, com vista para a Avenida Rio Branco, veio da capital francesa (Figura 4). Assim como sua inspiração arquitetônica; diante da totalidade da contribuição francesa esta informação torna-se uma gota no oceano de relações entre os dois países. Fecha-se parêntese.

Figura 4 - Sacada lateral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em obra da artista Flávia Junqueira



Fonte: www.flaviajunqueira.com

Agora, pois, o texto retorna as atenções à batalha vencida por Estácio de Sá. Este fato levou o escritor Afrânio Peixoto a afirmar: “O Rio de Janeiro efetivo começa no outeiro da Glória, a 20 de Janeiro de 1567...” (PEIXOTO, 1943, p.7). Em uma publicação sobre o Outeiro, o mesmo autor continua:

Desapareceram os vestígios do Rio provisório de 1565, a par do Pão de Açúcar; desapareceram os vestígios do Rio oficial de 1567, sobre o Morro do Castelo, ora arrasado: subsiste, felizmente o Urucumirim, o Leripe. o Oiteiro da Glória, dominando a várzea do Catete, ou Carioca, boqueirão, ostreira, por isso praia da Carioca ou da Glória, onde hoje estão os Jardins da Glória e a Praça Luís de Camões, logradouro também conhecido por Praia do Russell... Aí foi o começo do Rio de Janeiro e hoje é só o que resta do Rio inicial, efetivo, definitivo, em torno do Oiteiro da Glória... Os Gregos chamavam a esses lugares centrais da vida Delphos, ‘umbigo’: nós, com a autonomia da vida, ‘cabeça’ ou ‘coração’ ... O coração do Rio de Janeiro é a Glória (PEIXOTO, 1943, p.12).

Apesar de ter resistido ao tempo, diferentemente das demais localidades citadas nas aspas acima, a Igreja da Glória não guarda informações muito precisas sobre sua construção, tendo desaparecido “todos os livros e papéis avulsos de data anterior ao século XIX” (PEIXOTO, 1943, p.51). Embora não possa *asseverar*, o historiador Moreira de Azevedo relata que o Outeiro foi projeto do arquiteto tenente-coronel José Cardoso Ramalho, um português “nomeado por D. João V para o ‘posto de capitão de infantaria com o exercício de engenheiro da Capitania do Rio de Janeiro’, por uma carta patente datada de 15 de setembro de 1738” (PEIXOTO, 1943, p.54). A igreja conta com azulejos projetados pelo artista português Valentim de Almeida, que representam tanto cenas com temáticas bíblicas quanto cenas com temáticas fidalgas. O Cântico dos Cânticos foi a passagem bíblica escolhida, já a temática fidalga, localizada na sacristia, conta com cenas de caça, passeios ao ar livre e a cavalo (Figura 5).

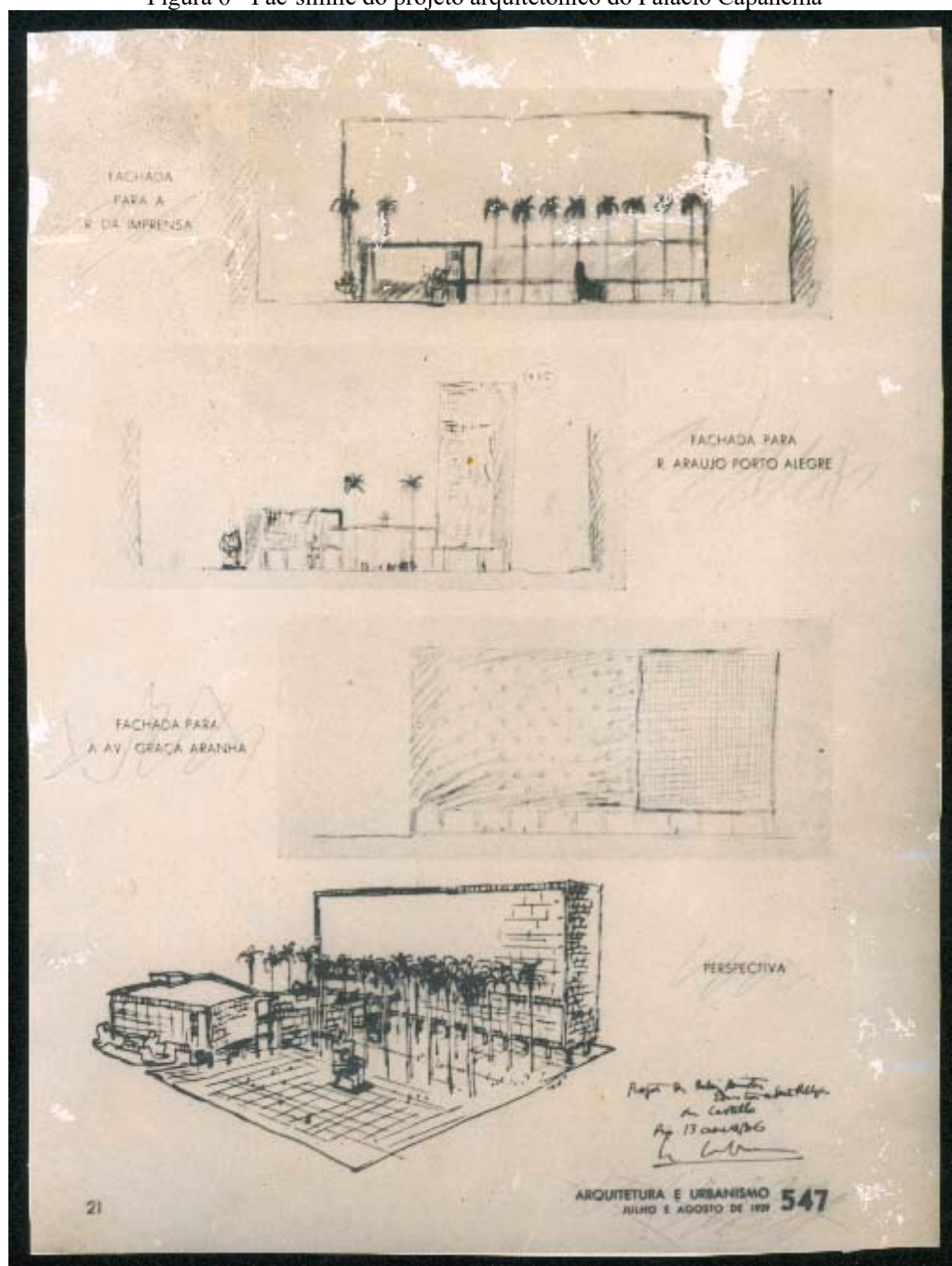
Figura 5 - Azulejaria no Outeiro da Glória com temática fidalga



Fonte: www.azulejosantigos.blogspot.com

Em 1849 D. Pedro II outorgou o título de “Imperial” à Irmandade e, diante de tal relevância, este pequeno exemplar da arquitetura colonial brasileira recebeu a visita do arquiteto franco-suíço Le Corbusier quando este veio ao Rio de Janeiro em 1936, para realizar uma série de palestras e orientar o projeto arquitetônico do então Ministério da Educação e Saúde Pública, conhecido hoje como Palácio Capanema (Figura 6).

Figura 6 - Fac-símile do projeto arquitetônico do Palácio Capanema



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim. Acervo Lúcio Costa

O Palácio Capanema pode ser visto como um elo entre o passado e o futuro, pois soube abraçar elementos de um período colonial, ao mesmo tempo que inaugurou as novas formas da arquitetura brasileira. A azulejaria aparece neste projeto e casa-se com a estrutura de pilotis, desta maneira passa a dialogar visualmente com a cidade. Por este motivo cabe dedicar uma atenção especial a este projeto e escrever sobre a edificação que se tornou um marco da cultura brasileira. Hoje o palácio carrega o nome daquele que foi fundamental para sua realização, e

os relatos sobre aquela época justificam o motivo, pois contam as dificuldades que Capanema precisou superar para que o primeiro edifício moderno do Brasil pudesse existir.

Aos 33 anos de idade, em julho de 1934, o mineiro Gustavo Capanema foi nomeado para o então Ministério da Educação e Saúde Pública, mais tarde abreviado para Ministério da Educação e Saúde. Ele exerceu a função, inicialmente, no “edifício onde funcionava o antigo Conselho Municipal da cidade do Rio de Janeiro, aquele belo edifício popularmente chamado ‘Gaiola de Ouro’”. O Professor Archimedes Memória – que nos tempos de então esteve em grande voga – foi o arquiteto que projetou esse edifício, impregnado daquelas coisas da arquitetura acadêmica da época” (CAPANEMA, 1985 *apud* XAVIER, 1987, p.113). O edifício era confortável, entretanto, ao se ver obrigado a sair do prédio que ocupava, Capanema convenceu o então presidente Getúlio Vargas, “apesar da política de restrição de despesas (...) do Governo Revolucionário”, de que era preciso construir uma sede para o ministério. O terreno foi doado pela prefeitura. Este à época, era “uma esplanada vazia” resultado do desmonte do morro do Castelo. Foi sobre “um deserto, um matagal”, nas palavras de Capanema, que se ergueu uma das mais emblemáticas arquiteturas do país. Não sem antes passar por uma complicada prova de ousadia e visionarismo.

Autorizado pelo presidente, o ministro abriu um concurso para o projeto do novo edifício. O vencedor foi o notável arquiteto Archimedes Memória, autor do projeto da Câmara Municipal, do Palácio Tiradentes e, então, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, um personagem influente. O primeiro lugar deu direito a um prêmio de 100 contos de réis, quantia considerável em 1935. Capanema enfrentava desafios do tamanho do Brasil a frente do Ministério da Educação e Saúde, portanto a construção de uma sede não era, para ele, prioridade.

Apesar das atribuições, ao se concentrar no concurso realizado, Capanema ficou “horrorizado” com o projeto vencedor e decidiu não o executar. “O projeto era uma coisa horrível, um pouco ‘Marajoara’ e não estava à altura das anteriores realizações do professor Memória” (CAPANEMA, 1985 *apud* XAVIER, 1987, p.117). Apesar de toda a influência de Memória, Capanema conseguiu convencer Vargas a não executar o projeto, apenas pagar a premiação prometida. O ministro de Vargas assumiu a responsabilidade de não abrir novo concurso, pois corria-se o risco de resultado semelhante ao primeiro. Capanema achou alguns projetos submetidos ao concurso inicial, porém não premiados, um “estouro”! Ele referia-se aos arquitetos Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy e Carlos Leão:

“Fiquei muito impressionado e nós poderíamos tentar no Brasil fazer uma experiência com a arquitetura nova, com essa ‘rapaziada que temos aí, de primeira ordem. Vamos fazer uma coisa corajosa, interessante. Vale a pena. Comporemos uma Comissão, com esses rapazes, encarregada de fazer um projeto do Palácio do Ministério da Educação e Saúde Pública, livremente. Vamos dar-lhes oportunidade de fazer uma coisa avançada” (CAPANEMA, 1985 *apud* XAVIER, 1987, p.118).

A Comissão, mencionada pelo ministro, foi formada por: Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira Machado e Oscar Niemeyer. Arquitetos prontos, ou quase..., para a nova “experiência”. Seja pelo fato de serem jovens, ou, talvez, pelo fato de serem jovens em um país periférico, a Comissão decidiu chamar o arquiteto Le Corbusier para orientar o projeto. Nas palavras de Lúcio Costa:

Para ajudar-nos e orientar-nos na construção do edifício do Ministério da Educação. Queremos fazer uma coisa nova, mas não queremos nos arriscar a um tão grandioso empreendimento, a uma realização monumental, que seria a primeira no mundo, sem primeiro ouvir o conselho do grande mestre no momento da nova arquitetura (COSTA, *apud* XAVIER, 1987, p.119).

Mesmo enfrentando diversos percalços, Capanema ficou mais tempo no Ministério do que previa, com isto teve tempo para administrar a obra da primeira construção monumental moderna no Brasil. A importância arquitetônica do prédio demorou a ser reconhecida, e antes do reconhecimento sofreu muito preconceito.

Fui, durante anos a fio, combatido, ridicularizado por todo mundo. Aquele edifício era conhecido no Rio de Janeiro como “Capanema Maru”, nome que o povo lhe dava porque tinha forma de navio, e “Maru” eram os navios japoneses que frequentavam muito o porto do Rio de Janeiro (CAPANEMA, 1985 *apud* XAVIER, 1987, p.125).

Como exemplo dos percalços enfrentados pelo ministro de Vargas, encontra-se uma carta endereçada ao “Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, DD. Presidente da República” de autoria do arquiteto Archimedes Memória:

(...) O que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto (Costa) é sócio do arquiteto Gregori Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo Sr. Lúcio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas-Artes, onde ambos tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto. Não ignora o sr. Ministro da Educação as atividades do arquiteto Lúcio Costa, pois, pessoalmente, já o mencionamos a V. Exa. Entre vários filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo (...). Expondo aos olhos de V. Exa. esses fatos, esperamos que V. Exa., defendendo o Tesouro Nacional e a honorabilidade do vosso governo do país, alente a arte nacional que ora atravessa uma crise dolorosíssima, próxima do desfalecimento. Atenciosamente subscrevemo-nos de V. Exa., concidadão e criado – Archimedes Memória (MEMÓRIA *apud* XAVIER, 1987, pp.130-131).

A carta aborrecida de Memória não foi capaz de parar o processo de mudança que ocorria naquele momento, e essas mudanças já vinham sendo anunciadas há algum tempo. Em artigo para o jornal O Estado de São Paulo, em 15 de outubro de 1925 Rino Levi escreve:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo (LEVI *apud* XAVIER, 1987, pp.22-23).

Formado pela “antiga” Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no tempo em que a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) ainda não era uma unidade independente da Escola de Belas Artes (EBA), Lúcio Costa entendeu que “Belas-Artes e Arquitetura serão sempre uma coisa só”; com esta percepção Candido Portinari (não apenas ele, Paulo Rossi Osir também participou do projeto) foi convidado para realizar os azulejos da fachada do novo ministério. Este convite foi fundamental no decorrer do movimento moderno, pois Portinari teve um papel relevante na parceria entre arquitetura e arte, nesta, e em outras obras emblemáticas do modernismo.

A azulejaria teve a chance de se reinventar e começar a assumir um caráter mais brasileiro com a orientação de Lúcio Costa e Le Corbusier. O arquiteto franco-suíço foi o responsável por lançar luz sobre a azulejaria colonial brasileira em uma visita à Igreja do Outeiro da Glória, e Lúcio Costa teve a iluminação necessária para sugerir os painéis para o Palácio Capanema. É bem verdade que Lúcio, antes de entrar para a história como um

personagem fundamental da arquitetura modernista brasileira, era um entusiasta da arquitetura colonial, e Portinari era um pintor com formação acadêmica. Sobre a dupla, o pesquisador Pinto Júnior (2006) aponta algumas convergências:

Neste sentido, a conceituação espacial arquitetônica modernista formulada por Lúcio Costa se aproxima da conceituação espacial pictórica concebida por Portinari. Obviamente que através de seus meios específicos, ambas não se afirmaram na modernidade brasileira dogmaticamente como ruptura, e sim como transformação. Pintor e arquiteto acadêmicos travestidos por uma modernidade aparente, ou pintor e arquiteto modernos fundamentados em conceitos advindos de um passado colonial? (PINTO JÚNIOR 2006, p.57).

A pergunta por mais instigante que seja não cabe na continuação da pesquisa, apenas ajuda a oferecer um panorama mais lógico para as mudanças ocorridas. Havia uma base em que se apoiar. A arquitetura moderna brasileira não nasceu negando totalmente o passado, sua identidade foi construída sobre características históricas e obedecendo às condições climáticas locais, como havia sugerido Rino Levi, alguns anos antes. “O modernismo brasileiro é, simultaneamente, um esforço de atualização e uma redescoberta de nossas raízes culturais, uma renovação dentro da tradição” (MORAIS, 1997, p.94).

Dentro desta nova concepção visual proposta para a azulejaria brasileira, Portinari desempenhou um papel pioneiro. Em análise precisa e poética o artista e professor Carlos Zílio apresenta um panorama esclarecedor e raro sobre a azulejaria do Palácio Capanema (Figuras 7 e 8):

Nessa obra, o talento de Portinari finalmente se libera dos fantasmas da temática e da necessidade de provar que ‘sabia pintar’. Os muros parecem ganhar a vida do mar que o artista procura imprimir-lhes, com um movimento permanente dado pelo direcionamento das diagonais, dos cavalos-marinhos e pequenos peixes e ainda das grandes formas azuis. Cria-se também um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma representação ilusória de profundidade. Abre-se, portanto, um movimento incessante em que as formas azuis mais as figuras acabam por conter o espectador. Tem-se a sensação de um envolvimento, o espectador é como que capturado num remoinho formado pela trama das formas e das cores. O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade ainda torna o mural mais desconcertante. Pois convida o espectador a ‘mergulhar naquele mar’, mas, ao mesmo tempo, fica claro que isso se dá no plano da imagem. O mergulho do espectador reconstitui o percurso de Portinari. O artista, ao se liberar dos preconceitos e mergulhar na arte, age como num jogo ou como numa descoberta dos segredos do fundo do mar. Ao nadar pela superfície do muro – interior do mar – ele vai gerando espaços de cor e de formas. Um mergulho em amplas curvas de exploração. Não mais os limites da razão ideológica, mas os da descoberta do impossível, do além, do mais ao fundo. Uma ótica submarina que desmente a da superfície, uma visão de profundezas. No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço. O painel integra-se na paisagem porque é dela um prolongamento. Sente-se um ar de beira de praia. O trajeto entre a areia e o mar. O mergulho, a saída do mar, areia e sol. Maresia (ZÍLIO, 1997, pp.110-111).

Figura 7 - Azulejaria do Palácio Capanema na cidade do Rio de Janeiro, térreo



Fonte: <https://rionaveia.files.wordpress.com>

Figura 8 - Azulejaria do Palácio Capanema na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: <http://arquiguia.com>

O azul que se impôs e referenciou a temática marinha, naquele painel se comportou diferente, e começou por afastar o azulejo brasileiro da tradição portuguesa. A ilusão espacial, percebida em cenas da azulejaria colonial, cedeu lugar à composição moderna que se desenvolveu no primeiro plano com linhas e volumes ameboides. O grafismo das conchas e dos cavalos-marinhos trouxe o leve e o lúdico ao painel, e permitiu que Portinari descansasse, por um momento, sua militância “social”, concentrando-se nas formas e na cor. Neste trabalho o artista se dedicou ao diálogo com o entorno, pois, à época, o mar era muito mais próximo do que atualmente. Todavia, mais do que dialogar, Portinari conseguiu ir além e não se limitou a retratar uma paisagem marinha que se via nas proximidades. Pode-se dizer que ele inventou o mar azul onde nasceu a moderna azulejaria brasileira.

Antes da análise crítica de Zílio, Vinícius de Moraes já havia publicado em 1942, no jornal *A Manhã*, um poema em louvor ao edifício do Ministério da Educação com o título *Azul e Branco*, o texto começa com os versos: “Massas geométricas / Em pauta de música / Plástica e silêncio / Do espaço criado! / Concha e cavalo-marinho”. Se o projeto modernista bancado por Capanema conseguiu gerar alguns frutos saborosos para a cultura brasileira, como os textos citados acima, gerou também “ridicularização” e controvérsias por parte de alguns. Nos anos de 1950, o designer e artista Max Bill teceu duras críticas aos projetos modernistas do Brasil, uma delas dizia respeito aos painéis de Portinari; quando o suíço comentou que: “Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados” (BILL, Max, *in* VARELA, 2016, p.53). Bill entendia que na arquitetura moderna não cabia mais o uso do “mural”, pois este serviu aos iletrados com função narrativa. Portanto, em um tempo que a escrita passou a cumprir a função de informar, a visualidade tornou-se inútil, ou “anti-arquitetural”. De forma rígida e servindo-se da quintessência do pragmatismo Max Bill declarou que “a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo” (BILL, Max, *apud* VARELA, 2012, p.521). Diante da desaprovação de Max Bill quanto ao uso do azulejo no projeto modernista, Lúcio Costa assumiu a defesa do projeto e explicou a decisão:

Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação (COSTA, 1995, p.202 *apud* WANDERLEY, 2006, p.64).

Todo este debate ocorreu depois da construção de outra obra relevante no modernismo brasileiro: o Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Portanto, a sugestão de Le Corbusier de se empregar elementos locais na arquitetura já havia vingado em terras brasileiras. Diferentemente do movimento europeu moderno que rompeu com o passado e resolveu construir do zero uma nova forma de arquitetura, no Brasil elementos históricos foram utilizados. Não apenas no projeto do Ministério da Educação e Saúde, mas levados adiante em outros projetos.

O Conjunto da Pampulha, que inclui edifícios com diferentes finalidades, foi uma experiência expandida desta nova arquitetura brasileira. Sua obra mais relevante talvez seja a Igreja de São Francisco de Assis, no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte. O projeto de Oscar Niemeyer, utilizou novamente a azulejaria de Cândido Portinari (Figura 8), e realizou um novo marco da arquitetura modernista brasileira.

Figura 9 - azulejaria da Igreja de São Francisco de Assis na cidade de Belo Horizonte



Fonte: Tuca Vieira em <https://revistaprojeto.com.br>

Neste novo projeto as curvas da arquitetura de Niemeyer se apresentaram de forma “barroca” através do concreto armado, e a azulejaria de Portinari incorporou o cubismo de Picasso extraído da pintura *Guernica*, obra com a qual o pintor brasileiro teve contato em viagem aos Estados Unidos. Se no desenho do painel houve uma mudança significativa, nas cores a paleta permaneceu a mesma, dialogando com a tradição portuguesa do século XVII, algo pertinente em se tratando de uma obra sacra.

As cores escolhidas para o painel de São Francisco – azul cobalto em diversos tons e matizes sobre um fundo branco – devem ser vistas desta forma como uma citação da azulejaria colonial portuguesa e toda a tradição ceramista oriental em azul e branco, remetendo ao nosso passado colonial e toda a riqueza simbólica que ele representa. Portinari obviamente, conhecia nossa azulejaria, bem como sua matriz lusitana e talvez seja esse o caminho para uma possível interpretação das cores, uma vez que estas são arbitrárias e foram escolhidas em meio a uma gama infinita de variações (PINTO JÚNIOR, 2007).

Portinari preferiu se servir dos azuis para criar seus painéis. Seja pelo fato de ter uma obra pictórica que lhe dava chance de utilizar as outras cores no restante de sua produção, ou, por respeito à tradição colonial, o branco dos azulejos e os azuis dos esmaltes foram, para o pintor, elementos suficientes para se expressar. Outra azulejaria que faz parte do projeto da Pampulha, embora não esteja presente na igreja, é a azulejaria projetada por Paulo Werneck.

São azulejos com padrões tradicionais portugueses, que visavam estabelecer uma relação entre “a nova e a velha arquitetura brasileira”, criar uma unidade entre os diferentes edifícios do complexo e, é claro, auxiliar na dissolução das robustas paredes modernas conferindo maior leveza e “graça” às edificações (REZENDE, 2018, p. 127).

Paulo Werneck apesar deste trabalho na Pampulha não escolheu a azulejaria como suporte em sua carreira, preferiu utilizar-se do mosaico para realizar grande parte de sua obra. A influência na escolha veio através do arquiteto Marcelo Roberto que o aconselhou a utilizar o mosaico que estava “abandonado durante séculos ou reduzido à função de imitar a pintura religiosa” (REZENDE, 2018, p.97). Werneck entra nesta pesquisa, através de um pequeno parêntese, como um personagem que merece ser, de certa forma, resgatado e celebrado como um artista que contribuiu para a arquitetura moderna brasileira e atingiu não apenas a *síntese das artes*, mas a integração das artes visuais com a arquitetura. Werneck projetou um mosaico para a casa de Juscelino Kubistchek (1943); simples, quase um “estudo para sua principal obra no complexo” (REZENDE, 2018). O trabalho com mosaico, talvez um dos mais representativos de sua carreira, está presente na Igreja da Pampulha, e durante muito tempo foi confundido com uma criação de Portinari, conforme relata Rezende (2018):

Os mosaicos da igreja da Pampulha foram por muitos anos atribuídos à Portinari, mesmo com todas as revistas especializadas da época da construção afirmando terem sido projetados por Paulo Werneck. Trata-se de um erro curioso pois, ademais, eles não se assemelham em nada a linguagem do pintor. A única explicação plausível para esse fato é que, como Portinari –artista bem mais famoso que Werneck- criou os demais murais da igreja, as publicações tenderam a atribuir-lhe a autoria de todas as obras de arte da edificação, estendendo a também aos painéis musivos (REZENDE, 2018, pp.128-129).

Werneck colaborou com arquitetos importantes, Niemeyer e os Irmão Roberto são alguns nomes que podem ser citados, todavia, pouco se aventurou na azulejaria, e preferiu se manter longe da pintura de cavalete, embora tenha se dedicado ao desenho e à gravura antes de trabalhar com arte musiva, portanto, Portinari não o teve como discípulo. Porém, Portinari teve na azulejaria alguns discípulos relevantes, o pintor e paisagista Roberto Burle Marx foi o mais fiel herdeiro da tradição deixada pelo artista. Burle Marx seguiu utilizando-se dos pigmentos azuis e de algumas linhas compositivas semelhantes às usadas pelo pintor de Brodowski. Fez alguns painéis relevantes na história da azulejaria brasileira: em 1947, o painel para a Fundação Oswaldo Cruz (Figura 10), em Manguinhos, contribuindo com a arquitetura de Américo Campello; em 1950, junto à obra do arquiteto Jorge Ferreira, o painel para a sede náutica do Clube de Regatas Vasco da Gama (Figura 11), na Lagoa (PINTO JÚNIOR, 2008).

Figura 10 – Painel de azulejos de Roberto Burle Marx na fachada do pavilhão Arthur Neiva, campus de Manguinhos FIOCRUZ



Fonte: Felipe Gomes em agencia.fiocruz.br

Figura 11 - Azulejaria da sede náutica do Clube de Regatas Vasco da Gama, projeto de Roberto Burle Marx



Fonte: www.netvasco.com.br

Porém, houve um assistente de Portinari que se destacou mais do que o próprio mestre quando se fala em azulejaria brasileira, cujo trabalho atingiu um alto grau de sofisticação e simplicidade. O carioca Athos Bulcão foi um artista múltiplo, experimentou com a fotografia e criou uma obra relevante no terreno da fotomontagem. Exerceu a pintura e aplicou sua arte também nos campos da cenografia e do figurino. Entretanto, foi na azulejaria que ele se destacou de forma significativa, como poucos no Brasil. Ele não teve uma formação clássica como Portinari, embora tenha conseguido uma bolsa de estudo para frequentar uma escola de arte em Paris. Todavia, a formação “limitada” não o impediu de seguir com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa para ajudar a construir a cidade que seria a nova capital federal do Brasil: Brasília.

A nova capital surgiu em um momento que se buscava construir uma identidade nacional a partir do modernismo, neste sentido o país fez alguns avanços de forma gradual:

É emblemático de uma modernização como a brasileira que essa disputa se processe paulatinamente e em palcos diferentes, embora quase sempre com os mesmos protagonistas: o edifício moderno (Rio de Janeiro) gera o bairro moderno (Belo Horizonte), embrião da cidade moderna (Brasília) (FABRIS, 2000, p.179 *apud* PINTO JÚNIOR, 2008).

Este avanço teve como lastro uma necessidade histórica de comunicação artística, pois, não se tratava apenas de um projeto de construção da nova capital, havia muitos elementos em disputa na pretensa formação de uma identidade nacional; portanto, existia naquele tempo um desejo maior do que simplesmente construir, nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa:

É necessário produzir algo que comunique e, por conseguinte, o que tendes a fazer é produzir uma obra de arte. Ao longo de toda a história só o artista pode comunicar através dos séculos. Ora, essa faculdade de comunicar tem agora de ser estendida às dimensões não de um só edifício ou de um grupo de edifícios, mas de toda uma cidade (PEDROSA, *apud* WISNIK, 2015, p.154).

A construção de Brasília foi uma aventura maior. Pela relevância do tema e por reunir talentos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Athos Bulcão merece uma atenção que este trabalho não pretende oferecer, mas convém destacar uma construção que interessa a esta pesquisa e, não por acaso, tornou-se um dos símbolos da azulejaria brasileira: A Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Esta igreja foi a primeira obra de alvenaria a ficar pronta em Brasília, em 1958. O painel de Athos é de 1957 (Figura 12) e conta com elementos simbólicos: uma pomba branca e uma estrela preta, ambas sobre um fundo azul. Este contraste entre o claro e o escuro formam um ritmo modular na azulejaria, a única que conta com elementos figurativos na obra de Bulcão. Pode-se entender estes elementos figurativos como uma “reminiscência da colaboração com Portinari, dez anos antes, em Pampulha, (...)” (DUARTE, 2008). Uma passagem entre a antiga colaboração entre Portinari e Niemeyer, e a nova colaboração que se inicia entre Athos e Oscar.

Figura 12 - Azulejaria da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília



Fonte: Tony Winston em Agência Brasília

O convívio de Athos e Niemeyer começa na década de 1940. Em 1941 Athos obtém Medalha de Prata em desenho e pintura no Salão Nacional de Belas Artes, Divisão Moderna. As amizades no meio da arte o levam ao ateliê de Burle Marx, lá, em 1943, Niemeyer se encanta com um desenho de Bulcão e convida-o a transformar o desenho em azulejo para o Teatro Municipal de Belo Horizonte; o painel “não foi realizado, mas ali começou uma grande amizade e parceria em trabalhos que integravam arte e arquitetura” (WANDERLEY, 2006, p.74). Desde o primeiro projeto realizado junto com Niemeyer, Bulcão apresentou uma característica que viria a se tornar sua marca criativa: a modularidade. Ou seja, a criação de um conjunto reduzido de azulejos que se combinam para formar um painel. Este processo pode, ou não, formar um padrão, e, no caso de Bulcão, os azulejos brancos se colocavam na criação de modo a baratear a construção do painel formando uma modularidade dinâmica e menos previsível. Com os projetos de Athos a modularidade abstrata se apresentou na azulejaria brasileira moderna, iniciando uma trajetória histórica que se estende até a contemporaneidade, essa que pode ser observada, inclusive, nos trabalhos iniciais do Coletivo MUDA.

Ao falar em abstração nas artes parietais, além de Bulcão, um artista que pode ser citado como um dos pioneiros nesta questão é Paulo Werneck. A pesquisa já citou que o artista carioca não concentrou sua carreira na azulejaria, entretanto, sua relevância reside no pioneirismo do

seu trabalho com formas abstratas. Uma escolha que antecedeu a ampla discussão do tema da abstração nas artes visuais brasileira, tornando-o um personagem relevante para ser citado nesta pesquisa. O fato de Werneck ter sido mencionado pelo MUDA como uma referência, possivelmente diz respeito à sua colaboração com arquitetos e, conseqüentemente pela sua escolha na abstração como tema dos painéis. Apesar da diferença de estilos entre a abstração desenvolvida pelo Coletivo e por Werneck, seu trabalho chegou até à contemporaneidade para de alguma forma se tornar influência para o Coletivo MUDA:

Se o seu trabalho não fosse suficientemente avançado por ter resgatado o mosaico e o inserido nas novas construções modernas, ele também foi o responsável pela criação de uma nova gramática para essa linguagem, sendo o primeiro artista no Brasil a criar murais que não apresentavam narrativas. E essa decisão é ainda mais admirável se percebemos que ele assumiu essa postura logo nas suas primeiras experiências parietais. Assim, ele optou logo na sua primeira obra mural por debruçar-se sobre a abstração, estilo com o qual nunca havia trabalhado e que, embora já estabelecido na Europa, ainda não havia se manifestado no Brasil. A explicação para essa escolha são várias, e vão desde dialogar com os jardins de Burle- Marx, experimentar um estilo com o qual havia entrado em contato no 2 Salão de Maio até realizar uma releitura dos arabescos. A escolha da abstração o coloca na contramão do que estava sendo feito nos grandes painéis que, de maneira geral, acompanhavam as tendências estéticas e temáticas ditadas pela pintura de cavalete. Ou seja, enquanto a maioria dos artistas estavam pintando murais com temática nacionalista e sobre assuntos relacionados à identidade, Paulo Werneck surge com painéis que não possuíam temas aparentes e que flertavam com um estilo que ainda nem sonhava em aparecer no país (REZENDE, 2018, p.107).

Werneck aparece neste relato como complemento à visualidade abstrata empregada na arquitetura através de outro revestimento que não o azulejo, todavia, após este parêntese, convém retornar à azulejaria de Athos, que também traz em sua obra a abstração como elemento fundamental.

Os projetos de Bulcão afastaram a azulejaria da pintura e levaram esta atividade de volta ao campo do desenho. Nas palavras do crítico Paulo Sérgio Duarte, o artista lançou mão de um “rigoroso estudo de formas abstratas e cores que em muitos casos se aproximam mais do traço do desenho que de um evento pictórico, o jogo de linhas predomina sobre o acontecimento cromático (...)” (DUARTE, 2008). Nos azulejos da “Igrejinha” de Brasília ressurgiram a modularidade e o rigor tradicional da azulejaria, porém apresentaram um aspecto moderno, criando um padrão gráfico com força suficiente para se estabelecer como um clássico moderno, seja pelo fato de ser um painel pioneiro, ou talvez por conter imagens simbólicas que possuem grande capacidade de comunicação afetiva. Seja como for, a mudança ocorrida parecia cada

vez mais evidente, pois se os azulejos de Portinari no Palácio Capanema vinham de uma referência colonial, como escreveu Lúcio Costa, os azulejos de Athos na nova capital federal apresentaram traços diferenciados, ou pelo menos, um traço que não remetia diretamente a um passado lusitano.

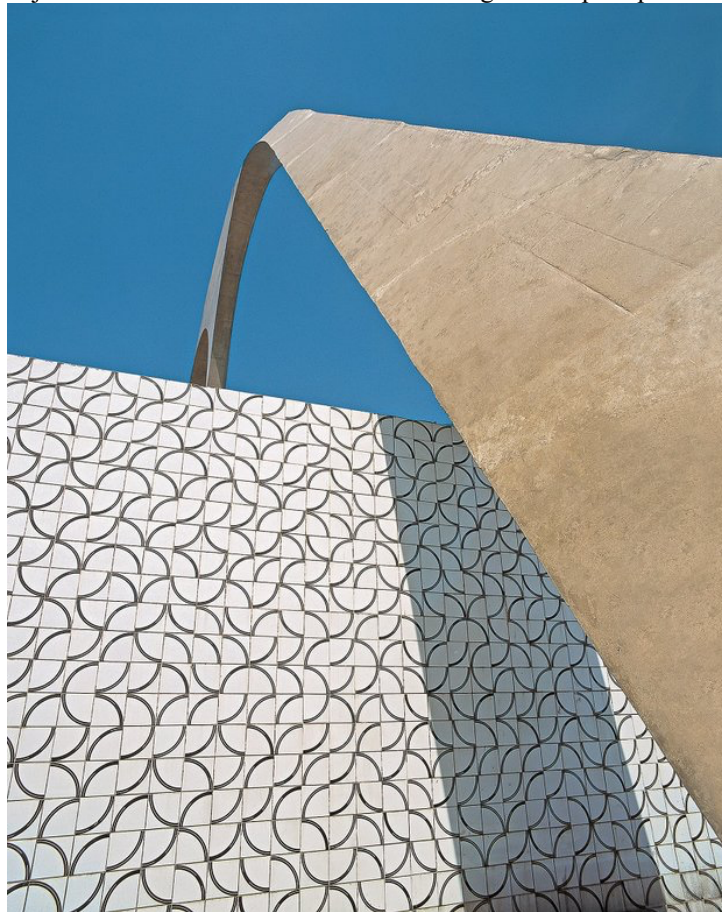
Bulcão contribuiu com a moderna azulejaria brasileira ao introduzir a modularidade gráfica em seus painéis, mas não apenas, ele também se utilizou da possibilidade da “obra aberta”, ou seja, Athos permitiu que seus painéis fossem montados livremente pelos operários, tornando-os coautores dos projetos. Um exemplo consistente dessa tática de atuação encontra-se no projeto para o Museu do Carnaval, no Rio de Janeiro. Nesta obra, em que “o revestimento do espaço do sagrado se estende ao profano na Passarela do Samba (...) matéria no clima”, (HERKENHOFF, 1987) e que se divide em dois painéis, temos uma parte elaborada pelo próprio Athos (Figura 13) e outra entregue à liberdade criativa dos operários (Figura 14).

Figura 13 - Azulejaria da fachada do Museu do Carnaval organizada por Athos Bulcão, Rio de Janeiro



Fonte: O Globo/ Rio Show/ Por Ricardo Ferreira/ Foto de Leo Martins

Figura 14 - Azulejaria da fachada do Museu do Carnaval organizada por operários, Rio de Janeiro



Fonte: O Globo/ Rio Show/ Por Ricardo Ferreira/ Foto de Leo Martins

O mural situado a leste foi composto livremente pelos operários. Ele é, evidente, mais caótico, mas nem por isso menos interessante que o situado a oeste, que seguiu rigorosamente as composições sugeridas por Athos. É projeto extremamente simples, mas que alcançou notável riqueza visual. Duas linhas curvas formam nádegas, seios, corpos e torsos que estabelecem um elo de ligação imediata seja com o símbolo criado por Niemeyer (duas ancas) para o sambódromo, ou seja, com o próprio desfile. Afinal, o que vemos ali, mesmo sem o apelo da cor e de figura imediatamente legível, é a circunvolução dos sambistas, a multidão em movimento, aquele volteio das baianas fazendo levantar a assistência, a apoteose da dança e do corpo. Um painel que capta ou revela toda a sensualidade e mesmo o erotismo do desfile (MORAES, 1988).

Outra preocupação relevante na obra de Athos diz respeito ao custo de seus projetos, ele soube balancear muito bem a quantidade de azulejos brancos utilizados nos painéis em contraposição aos desenhos modulares.

(...) Athos enfrenta o moderno em sua dimensão industrial e mesmo econômica. Assim, não só o fator tempo, mas também o fator econômico conduziu os desenhos a uma porcentagem de azulejos brancos, que é habitualmente de um terço do total, como se pode constatar num dos seus maiores painéis, o do Congresso Nacional, no qual empregou 1.200 m² de azulejos (MORAES, 1988).

Por estas características, como a dimensão industrial, a complementaridade estética do espaço e a generosa liberdade dada à mão de obra operária, a integração com a arquitetura era mais do que satisfatória, e a produção de Athos alcançou uma qualidade que poucos conseguiram. O arquiteto e amigo João da Gama Filgueiras Lima, o Lelé, entende que: “Athos é o artista plástico de nosso tempo que melhor conseguiu integrar a arte plástica à arquitetura” (PORTO, 2008).

Entender o seu tempo, e as necessidades de seu entorno fez com que Bulcão se encaixasse em uma posição de colaborador privilegiado dentro da arquitetura nacional, promovendo o que Mário Pedrosa chamou de “síntese das artes”; o crítico brasileiro chegou a escrever que:

Uma indicação de que esse problema de integração funcional e plástica ainda não está resolvido aparece no fato curioso de que as tentativas de revestimento das paredes em mosaico, com azulejo, por exemplo, velha e encantadora arte portuguesa transplantada para o Brasil colonial e morta no século passado, ainda não deram resultados convincentes. Nada do que foi feito neste sentido do ponto de vista decorativo em nossos edifícios modernos pode ser comparado com os brilhantes resultados obtidos pelos próprios arquitetos, com seus próprios meios, no jogo sutil das superfícies (PEDROSA, 2005, p.69).

Ou seja, todos os esforços de Candido Portinari e Paulo Rossi Osir na implementação da azulejaria moderna brasileira ainda estavam muito aquém da arquitetura moderna brasileira, de acordo com Pedrosa.

Foi com a produção de Athos Bulcão que esta percepção ganhou novos contornos, e novas possibilidades se estabeleceram dentro do universo do azulejo no Brasil. Embora a pesquisa se concentre na azulejaria praticada por Bulcão, cabe lembrar que o artista se utilizou de outros materiais para elaborar suas criações. Neste universo criativo a percepção de harmonia se observa em um paralelo comparativo entre a arquitetura moderna e a música, proposto por COSTA (1987): “Nas sinfonias da arquitetura moderna, qualquer instrumento fora do ritmo prontamente revela a sua academia. Athos, felizmente, não corre esse risco. Ele está muito bem na sonoridade moderna”. Este aspecto harmônico nasce de um contraste entre o bruto e o

delicado, entre o peso e a leveza. Se o concreto de linhas enxutas desenha uma função clara e econômica para a arquitetura, as composições de Athos estabelecem uma riqueza visual que dialoga com esta economia linear e se traduz em complemento adequado.

A característica do trabalho de azulejo, que o Athos tão bem soube explorar na arquitetura moderna, era justamente estabelecer um contraste com a estrutura. Você tem o elemento estrutural forte e depois vem aquela coisa delicada que solta completamente a estrutura. Então a parede ali desaparece, uma parede que realmente não conta (LIMA, 1997 *apud* FARIAS, sem data).

Nesta liberdade que nasce da falta de “função” da parede na arquitetura a arte de Bulcão se colocou, aproveitando o lastro histórico promovido por Lúcio Costa, e inspirado por Le Corbusier através das paredes da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Nesta construção a função decorativa era submetida à informação religiosa e social na arquitetura da época. A azulejaria de Athos se apresentou em um tempo industrial, seriado, e precisou pensar em custos de produção e adequação da forma a este pensamento. No período moderno industrial, a contemplação da figura e seus detalhes perdeu espaço para a rápida percepção visual trazida pela abstração geométrica, que se apresentava de maneira sintética e pretensamente universal.

A contribuição de Athos aos futuros azulejistas pode ser percebida já como uma contribuição nacional. Ou seja, ele deixou para trás a visualidade histórica colonial e abraçou uma corrente visual de seu tempo, e soube resolver criativamente problemas locais que surgiram. Embora tenha assumido uma postura moderna e acompanhado as mudanças de seu tempo, nem por isso a azulejaria de Bulcão deixou de ter, para alguns, um certo caráter histórico, este pode ser observado na análise do crítico Frederico Moraes:

Com seus painéis azulejados, Athos estabeleceu mais um elo entre a arquitetura moderna brasileira e o Barroco. Um Barroco, o seu, que desemboca no cinetismo e na arte combinatória ou permutacional a partir de padrões por ele criados, invariavelmente geométricos, e que, no arranjo, revelam uma notável organicidade. É certo, igualmente, que os padrões geométricos já existem na azulejaria portuguesa de séculos passados, assim como a abstração está presente na arte mourisca, tão intimamente ligada à Península Ibérica. Mas apesar de todos estes vínculos com o passado, sem dúvida alguma Athos é o mais radical criador de azulejos no Brasil, aquele que melhor compreendeu sua presença na arquitetura moderna (MORAIS, 1988).

Athos foi professor, mas seu tempo de formar discípulos coincidiu com um declínio do período moderno, e a azulejaria sentiu este tempo. O breve relato histórico sobre a azulejaria, presente neste trabalho de pesquisa, entende que um elo entre Athos Bulcão e o Coletivo MUDA pode ser observado na figura do artista azulejista mineiro Alexandre Mancini. Este cresceu na Belo Horizonte pós-moderna, uma cidade que já tinha se acostumado com a arquitetura da Pampulha e seus azulejos emblemáticos. Brasília já tinha deixado de ser apenas um sonho de Juscelino, a nova capital já havia saído da prancheta dos arquitetos e se tornado algo concreto. Athos também já era uma realidade, os tempos de assistente de Portinari já haviam passado, Bulcão era um artista formado. A história era outra, a capital era outra, a arte também já era outra.

Mancini, pegou “um táxi em direção ao Hospital Sarah Kubitschek, no Lago Norte de Brasília, onde Athos Bulcão residia”. Isto foi há pouco mais de dez anos, como ele mesmo relata em um artigo escrito para o jornal Estado de Minas, em 4 de maio de 2018. Neste relato em primeira pessoa fica evidente o papel influenciador de um mestre na vida daquele que se dedica a criar. Por mais que os tempos sejam outros, que a informação esteja disponível em diversas fontes, a figura de um artista experiente com um histórico respeitável é capaz de oferecer um caminho lúcido e convincente para um jovem com vontade de realizar. Mancini tinha 33 anos de idade quando se encontrou com Athos, nem jovem demais a ponto de desprezar a experiência vivida, nem velho demais a ponto de lamentar que a experiência não tivesse acontecido anos antes. Ao se encontrar com Bulcão, sem saber que ele vivia seu último ano de vida, Mancini se encontrou com todos os que passaram pela vida do mestre da azulejaria e da arte brasileira. Encontrou-se com Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Lúcio Costa, Roberto Burle Marx, João Filgueiras Lima e muitos outros que ajudaram na formação deste carioca que escolheu Brasília como morada. Lúcio e Oscar voltaram para o Rio de Janeiro, Athos ficou na cidade que ajudou a inventar.

Mancini percorreu “eixões, eixinhos, tesourinhas e tudo mais que só o brasiliense sabe de cor e salteado” para encontrar aquele que melhor concebeu a azulejaria brasileira. Neste encontro ele percebeu que “entre tantas coisas que poderia perguntar, (...) não deveria tentar absorver todo conhecimento, sabedoria e sensibilidade (...). O certo era, simplesmente, desfrutar uma tarde com uma pessoa nobre” (MANCINI, 2018). Esta impressão de nobreza vinha, em boa parte, da generosidade de Athos, pois, como Mancini relata, ele comparou a vista do lago de Brasília com a vista da Casa do Baile da Pampulha. Mancini, que nesta altura morava

próximo da Igreja de São Francisco de Assis, com esta reminiscência do mestre, sentiu-se mais perto de casa, assim como mais perto de todos que ajudaram naquele projeto moderno. Uma energia criativa estava sendo transmitida naquela tarde ensolarada de Brasília, não foi apenas o contato com a obra, mas, acima de tudo, o contato pessoal com o artista que transformou a atitude de Mancini. Depois de experimentar aquele encontro, Mancini prometeu a si mesmo que: “dali pra frente, cada painel que executasse seria uma pequena homenagem a Athos Bulcão, (...)” (MANCINI, 2018). A vida é a arte do encontro, sentenciou a célebre frase de Vinícius de Moraes. Neste encontro nasceu a azulejaria de Alexandre Mancini. Após aquela experiência, e com o tempo dedicado ao estudo do azulejo, o artista mineiro se tornou o elo entre o assistente de Portinari, Bulcão, e o Coletivo MUDA. Mancini é amigo dos integrantes do Coletivo, e como pesquisador autodidata dos aspectos técnicos da azulejaria o artista mineiro foi uma fonte de consulta para eventuais dúvidas sobre o processo de manufatura do azulejo no início da trajetória do coletivo carioca. Há uma admiração mútua entre Mancini e o MUDA.

Nesta passagem entre gerações o que se transformou não foi a obra em si, pois o processo de produção segue respeitando determinados ritos do fazer técnico. Esmaltes, queima e instalação continuam sendo tratados na azulejaria da mesma forma que sempre foram. Mas o ambiente que recebe a criação mudou desde o tempo que Athos trabalhou com Cândido na Pampulha. O caráter decorativo e tradicional da azulejaria pode colocar esta atividade em uma posição de desvantagem nas questões contemporâneas, seu uso puro e simples pode não se encaixar com facilidade no âmbito das artes visuais; e a dependência da arquitetura é outro fator que também pode ser desfavorável.

Alexandre Mancini teve, até então, apenas uma experiência “governamental” com relação à sua azulejaria, esta foi na Praça da Pampulha, quando projetou a composição do revestimento de parte das torres de iluminação (Figura 15) de um espaço próximo à Igreja de São Francisco de Assis. Ela carrega os ensinamentos de Athos Bulcão e dialoga com o conjunto local. Uma continuidade que expressa o legado moderno dentro de um ambiente que já não comportava mais tal atitude; algo que de forma alguma desmerece o trabalho de Mancini. Apenas colocam as coisas de maneira mais difícil para o artista mineiro, pois a poesia sussurrada por Alexandre encontrou uma urbanidade que pede um grito de indignação ou, ao menos, uma ironia fina diante do descuido do planejamento. Esta parece ser uma ação mais acordada com a época contemporânea. Mancini carrega a elegância que herdou de Bulcão, entretanto, esta “elegância” parece ter se tornado uma questão privada. Os projetos que

despertam sensações estéticas de maneira mais pura, permitindo com isso que o tempo da observação atue de forma positiva no pensamento parecem não caber mais nas ruas das grandes cidades. Pelo menos não é isto que se tem tido nas últimas décadas ao analisar as ações públicas. Existem constantes batalhas por território, lutas por conservação, e, como se não fosse suficiente, as cidades foram tomadas de assalto pela publicidade que ganhou cada vez mais espaço na paisagem urbana, tornando o indivíduo cada vez menos cidadão e mais consumidor. Um assunto a ser retomado com mais consistência no capítulo 2 desta dissertação.

Figura 15 - Azulejaria na Praça da Pampulha (Lâmina, 2008)



Fonte: <http://alexandremacini.com>

Mancini compreendeu esta forma de urbanidade e hoje busca não atuar como “guerrilha” nas trincheiras urbanas contemporâneas. Este papel coube, nos últimos tempos, ao movimento do *graffiti*, referido nesta pesquisa como uma expressão visual manifestada com tinta spray nos muros e equipamentos da cidade. Entretanto, conforme esta pesquisa aponta, a azulejaria não sumiu por completo das ruas. A criatividade do MUDA encontrou no azulejo um suporte conveniente para ocupar as ruas do Rio de Janeiro. “Ocupar”, aliás, é um termo

que o Coletivo usa para descrever suas atividades, pois são escolhidos locais onde o vazio, e por vezes a degradação, desempenham o protagonismo na localidade escolhida. Mancini entende que “azulejar os espaços degradados é de grande caráter crítico, e, ainda mais curioso é a utilização de tinta spray trazendo uma outra discussão sobre a perenidade, característica fundamental do azulejo” (MANCINI, 2020).

Esta foi uma das formas na qual o azulejo chegou à contemporaneidade. Através do Coletivo MUDA a azulejaria retornou aos espaços públicos colocando-se ao lado dos painéis de grafite que cobrem boa parte do cinza urbano. Estes locais escolhidos pelo grafite e pelas ações do MUDA, tendem a entrar em uma polêmica desejável, haja vista que são locais que pertencem a todos, todavia, também é possível considerar que não pertencem a ninguém. Nas intervenções urbanas o artefato cerâmico de cunho milenar, que percorreu sociedades ao longo dos tempos, encontrou no trabalho do Coletivo MUDA, um jeito diferente de ocupar o espaço público. Tornou-se uma camada nova entre a tinta spray e o concreto da cidade, um “pixel” agrupado e trabalhado para expressar o contraste necessário no ambiente gris. Um trabalho à espera de ser notado como elemento criativo na cidade do Rio de Janeiro. A mesma cidade que ainda abriga a Igreja da Nossa Senhora da Glória do Outeiro e que também viu surgir o primeiro painel moderno de azulejaria. Uma informação que poderia trazer um desfecho mais do que adequado para esta *brevíssima história do azulejo e da azulejaria moderna brasileira*. Entretanto, fica o desejo para que a azulejaria do Coletivo MUDA seja somente um ponto de partida do contemporâneo para se contar, no futuro, um novo relato sobre a azulejaria brasileira.

1.2 MUDA: entre o ladrilho hidráulico e o azulejo branco

Levando-se em conta o processo de fabricação, a água e o fogo são os elementos que separam o ladrilho hidráulico do azulejo. Enquanto o ladrilho hidráulico se exclui da necessidade de ir ao forno e se submeter às altas temperaturas da queima de cozimento, o azulejo necessita justamente do elemento fogo para sua fabricação. Esta economia de energia poderia ser um elemento favorável ao ladrilho hidráulico, não fosse o tempo de secagem que o artefato necessita para seu acabamento, garantia de sua qualidade e resistência. O investimento em fornos com altas temperaturas é compensado pela escala industrial, ou semi-industrial alcançado pelo azulejo, tornando seu custo de produção e escala final de fabricação um diferencial relevante na escolha deste em relação ao ladrilho hidráulico. Esta foi uma

ponderação com a qual os arquitetos e designers que formariam o Coletivo MUDA tiveram que lidar, quando eles desenvolveram um desenho para um ladrilho hidráulico, e a solução final pareceu promissora.

O termo “hidráulico” na designação do ladrilho tem em sua origem algumas versões conflitantes, ou, se preferir, complementares:

A origem do nome do revestimento está relacionada, de acordo com Catoia (2007), ao seu principal compósito, um aglomerante hidráulico (cimento Portland) que adquire dureza e resistência com a adição de água (hidratação do cimento). Alguns fabricantes de ladrilho atribuem ao fato das peças, em seu processo produtivo, ficarem imersas em água por um período de até 08 horas ou se manterem úmidas no processo de cura, dispensando qualquer submissão a altas temperaturas. Para Ramos (2011), a derivação do termo refere-se à máquina utilizada para a fabricação do ladrilho, a prensa hidráulica. O ladrilho hidráulico, também, é conhecido como ladrilho mosaico hidráulico ou ladrilho de cimento. Estas duas últimas nomenclaturas são pouco difundidas entre as publicações mais recentes (CAMPOS, 2011, p.37).

Neste subcapítulo, o processo criativo adotado pelo MUDA que diz respeito à escolha do suporte de criação será apresentado. O ladrilho hidráulico, suporte inicial que motivou a primeira criação visual do MUDA, mostrou-se caro e difícil de se trabalhar. Como alternativa chegou-se ao azulejo branco, que, entre tantas vantagens, pode-se citar o baixo custo, a facilidade de customização com a tinta spray, bem como a facilidade de transporte, visto que o azulejo é mais leve e compacto em comparação ao ladrilho hidráulico.

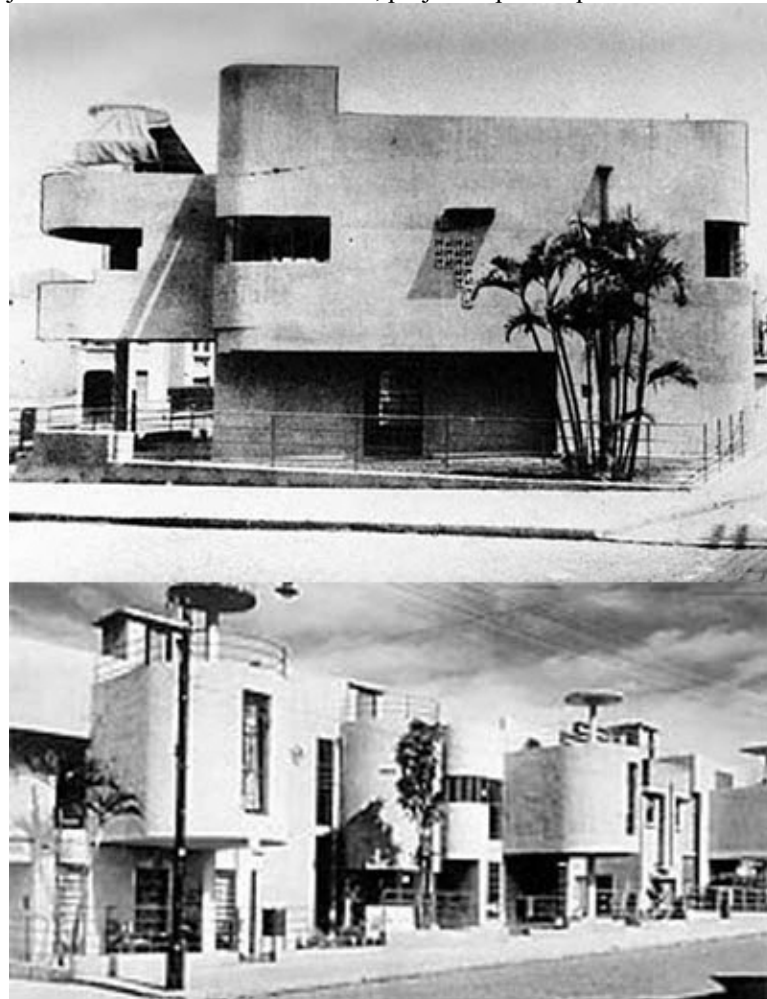
A partir de visitas realizadas no ateliê do MUDA foi possível coletar informações a respeito do processo de criação do coletivo e por consequência, sobre o processo de produção dos painéis. Assim sendo, os membros do Coletivo informaram que o ladrilho hidráulico, embora tenha sido o primeiro suporte de trabalho, este não se mostrava viável para a realização de intervenções urbanas, pois a confecção era lenta e de alto custo, algo que inviabilizava a logística financeira e as possibilidades de execução. Isto, principalmente em se considerando a intervenção nas ruas, que requer um trabalho com mais agilidade. LAMAS (2018) relata que, em empresas de ladrilhos, a média diária de produção por pessoa não passa de 20 m², número justificado pela mão de obra artesanal.

O ladrilho hidráulico, mesmo sendo um produto com origens no século XIX, ou se pensarmos em sua forma ancestral pode ser considerado um produto milenar, foi utilizado em

obras modernistas. Assim como ocorreu com o azulejo, o ladrilho hidráulico foi suporte para o desenho moderno. Um exemplo é o projeto de Flávio de Carvalho, que na década de 1930 idealizou o Conjunto de Casas da Alameda Lorena (Figura 16), finalizado entre 1936 e 1938. Este foi um projeto inovador e utópico, como era de se esperar dos projetos modernistas, e o ladrilho hidráulico aplicado à arquitetura teve como inspiração e título do projeto os “Cinco Sentidos do Homem”, ou seja, a visão, o olfato, o paladar, a audição e o tato. Os ladrilhos serviram como detalhe visual, (Figura 17), e desempenhou um papel unificador no projeto; de acordo com Lino (2005):

O arquiteto desenha os ladrilhos hidráulicos que foram usados nas áreas molhadas e em detalhes na sala, construindo uma espécie de moldura para o piso em tacos no primeiro pavimento. No mezanino é usado um outro desenho de ladrilho o que possibilita uma outra moldura para o mesmo espaço. (...), ao emoldurar o piso com dois tipos de ladrilhos, Flávio de Carvalho estava recorrendo a sua formação artística para realizar uma solução arquitetônica (LINO, 2005, p. 355).

Figura 16 - Conjunto de casas da Alameda Lorena, projetado pelo arquiteto e artista Flávio de Carvalho



Fonte: www.saopauloantiga.com.br

Figura 17 - Ambiente interno do Conjunto de Casas da Alameda Lorena, ocupado por uma galeria de arte



Fonte: www.fotografia.folha.uol.com.br – Everton Bellardin.

O projeto de Carvalho que utilizou uma “paleta formal construtiva” é apontado por alguns teóricos – Rossetti (2004) e Lino (2005) - como sendo um desdobramento das ideias lançadas por Le Corbusier no projeto chamado *Maison Citrohan*. Neste projeto o arquiteto franco-suíço lançou mão de um projeto modular residencial e, soluções básicas foram encontradas em formas com algumas variações, demonstrando assim uma certa riqueza formal do modernismo. Flávio absorveu este conceito e o aplicou no Conjunto de Casas da Alameda Lorena.

O projeto paulistano embora seja celebrado por Rossetti (2004) em termos formais, é muito mais enfatizado pelo lado social que ele propõe. Afinal, estamos tratando de um conjunto de dezessete casas e uma rua interna. Nestas casas as dimensões eram modestas para a época, e as unidades não contavam com generosos jardins para separar as casas, muito pelo contrário, havia uma proximidade entre as unidades e por vezes as casas eram geminadas. Um folheto foi pensado por Flávio de Carvalho como uma espécie de “bula” para tentar “educar” o morador. A ideia era transformar a sociedade “(...) de acordo com as novas necessidades da vida moderna, proporcionar mais qualidade de vida, praticidade e um conforto ambiental e psicológico para

os possíveis futuros moradores” (ROSSETTI, 2004, p.6). Nas palavras do próprio Carvalho, estão presentes os ideais que ele cultivava à época:

O desenvolvimento técnico da cidade vem mostrar que a casa do homem não é mais o desejo de um particular, mas tem de ser o produto de uma inteligência coletiva. (...) A cidade será a casa do homem de amanhã e terá como proprietário único o Estado (CARVALHO, F. de, 1932 *apud* ROSSETTI, 2004, p.4).

Como bem se sabe esta utopia do artista e arquiteto nunca se realizou. É bem verdade que desde então a cidade vem se tornando “a casa” da maioria dos homens, mas o papel do Estado, ao que parece, vem sendo cada vez menor. Embora o conjunto que representa o “manifesto” arquitetônico de Flávio de Carvalho hoje esteja descaracterizado e de certa forma esquecido, seus ladrilhos ainda são produzidos pela fábrica Ladrilar (Figura 18).

Figura 18 - Ladrilhos hidráulicos projetados por Flávio de Carvalho para as casas da Alameda Lorena



Fonte: www.archdaily.com.br

A Ladrilar é uma empresa com caráter familiar fundada em 1922, e tem uma história relevante junto à arquitetura brasileira. A empresa foi responsável pela fabricação de ladrilhos para diversos projetos, tanto de construção como de restauração. Logo em seu início ela forneceu ladrilhos para a cobertura do edifício Martinelli (Figura 19), construído entre as

décadas de 1920 e 1930 em São Paulo. Mais recentemente participou da confecção dos ladrilhos que compõem o restaurante do Hotel Yoo2, inaugurado em 2016 no Rio de Janeiro (Figura 20). A empresa, na década de 1990, participou da restauração da Pinacoteca do Estado de São Paulo, realizada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O mesmo arquiteto desenvolveu um desenho e encomendou a produção dos ladrilhos de seu último projeto residencial no Brasil: a Casa Gerassi (Figura 21). Esta construção contou com uma dose de ironia e inteligência deste arquiteto brasileiro, pois se a estrutura do projeto foi pré-fabricada, ou seja, pensada para ser realizada de maneira eficiente, rápida e econômica, o revestimento que a acompanha, o ladrilho hidráulico, foi produzido artesanalmente pela Ladrilar. Um revestimento que aparece, inclusive, na piscina da casa (Figura 22). O projeto poupa o operário da tarefa maçante do canteiro de obras, entretanto, celebra o fazer manual da atividade artesã, onde a técnica é empregada na construção de um artefato mais nobre.

Figura 19 - Piso da cobertura do Edifício Martinelli, em São Paulo



Fonte: www.casttini.com.br

Figura 20 - Ambiente do hotel Yoo2, no Rio de Janeiro



Fonte: www.melinaroromano.com.br

Figura 21 - Ambiente interno da Casa Gerassi, projeto de Paulo Mendes da Rocha



Fonte: www.thetemplesofconsumption.blogspot.com

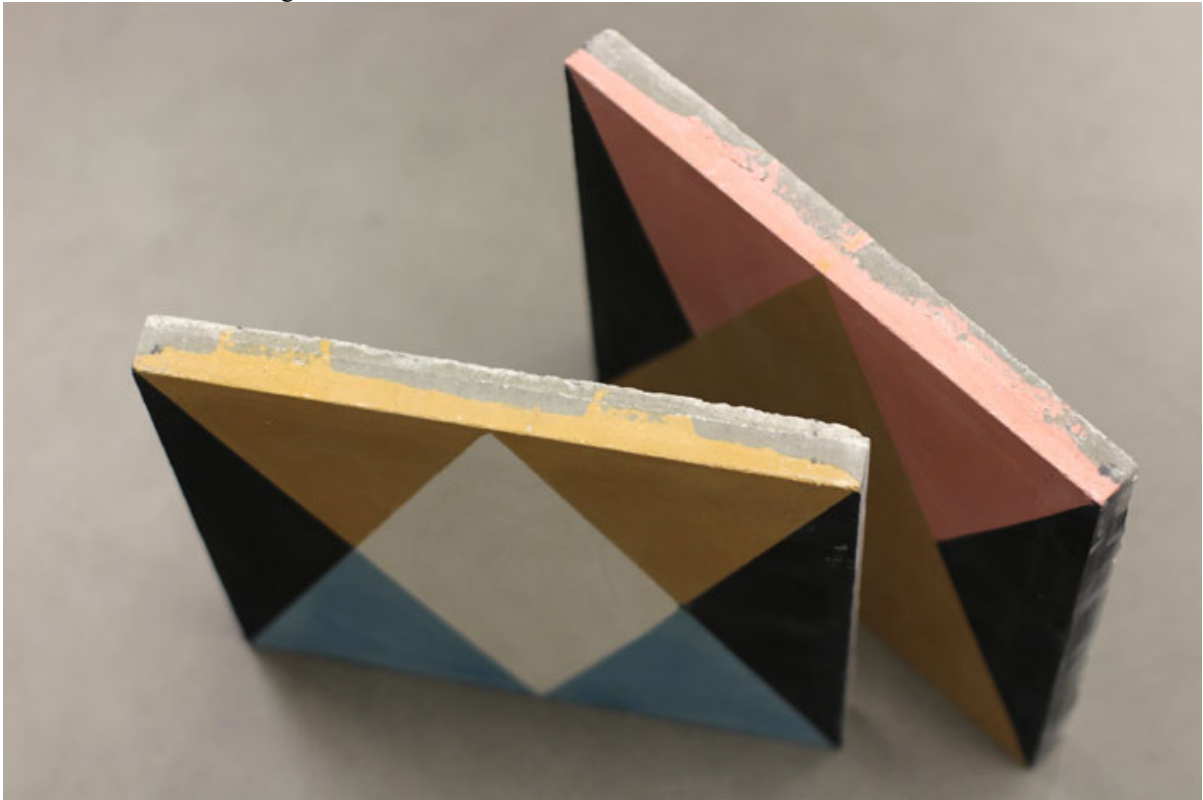
Figura 22 - Piscina da Casa Gerassi, com o ladrilho projetado por Paulo Mendes da Rocha



Fonte: www.thetemplesofconsumption.blogspot.com

A manufatura do ladrilho hidráulico é uma técnica que exige muito do artesão, e este conhecimento é passado pelo mestre ladrilheiro aos aprendizes, reservando ao fazer manual uma função mais valorizada, artística talvez. Ainda que contasse com toda a possibilidade visual que o ladrilho oferecia, as dificuldades para o Coletivo MUDA em utilizar esse suporte se mostraram maiores que as vantagens visuais. Uma destas dificuldades se traduzia no peso físico dos ladrilhos, conforme pode-se observar pela espessura das peças, geralmente entre 1,5 e 2cm (Figura 23).

Figura 23 - Ladrilhos hidráulicos comuns existentes no mercado

Fonte: www.decortiles.com

Na busca pela solução não foi de um momento para o outro que ela apareceu, alguns meses se passaram até um integrante do MUDA, “esbarrar” com a futura solução. Segundo relato de João Tolentino, foi em uma ida à uma loja de construção que ele encontrou uma caixa de azulejos brancos em promoção, no mesmo instante ele se lembrou das tintas spray que havia no escritório e que poderiam ser utilizadas sobre os azulejos. Deste acaso seguido de um *insight* surgiu o suporte ideal para o trabalho, a ser desenvolvido nas ruas pelo MUDA, o azulejo branco. Uma tela em branco aberta às criações do Coletivo, um mundo de possibilidades visuais. Na imagem a seguir, (Figura 24), é possível observar a espessura do azulejo, este com 5mm aproximadamente, e comparando com a imagem anterior (Figura 23) perceber a diferença entre o ladrilho hidráulico, o que torna o azulejo mais leve e fácil de ser transportado.

Figura 24 - Azulejos brancos comuns existentes no mercado



Fonte: www.mercadolivre.com.br

Desta “descoberta”, ou *insight*, surgiram discussões para a melhor forma de expressão da pintura tendo por base o azulejo branco. A técnica da máscara de estêncil com tinta spray, muito utilizada no grafite urbano, foi a maneira desta pintura se realizar no azulejo. A partir dessas experimentações foi possível agilizar a produção e chegar às ruas, com um custo bem menor do que aquele pensado primeiramente com o ladrilho hidráulico como suporte. Em um painel instalado na *fronteira entre Humaitá/Jardim Botânico* (Figuras 25 e 26), o MUDA descreve em sua página de web o material e a ação ocorrida naquela localidade: “Foram 5 *stencils* e 4 latas, que às 3 horas da tarde encontraram 2 caixas de azulejos e 1 muro. Aos poucos a massa completa a composição e em meio ao trânsito do Rio, surge o MUDA. O viaduto que agora protege o MUDA, antes servia para conectar o Túnel Rebouças à Lagoa Rodrigo de Freitas”.

Figura 25 - Painel realizado entre os bairros do Humaitá e Jardim Botânico



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 26 – Observa-se à direita da imagem um estêncil com o nome MUDA



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Ao longo da primeira década de formação do MUDA o azulejo tornou-se uma marca no trabalho do Coletivo, e o ladrilho hidráulico, apesar de ter sido preterido no início, não deixou de aparecer nos anos seguintes em criações pontuais. No perfil MUDA Módulo, no Instagram, observa-se uma espécie de desdobramento do processo criativo do MUDA. Neste espaço virtual são exibidas as peças *Sinimbu* e *Mareia* (Figuras 27a e 27b), desenvolvidas para projetos de arquitetura, em mostras sobre o tema, e/ou para alguns projetos residências. As peças foram desenvolvidas no formato hexagonal, o que “possibilita ainda mais rotações, multiplicando a gama de possibilidades”. O “MUDA Módulo é um auto desafio de repensar o processo criativo, para, a partir de uma metodologia diferente, alcançar o mesmo objetivo: desenvolver módulos únicos capazes de gerar uma grande variedade de composições complexas e pragmáticas”, segundo relatos no website do projeto Módulo.

Figura 27 - Ladrilhos hidráulicos desenvolvidos pelo muda (25a linha sinimbu à esquerda e 25b linha mareia à direita)

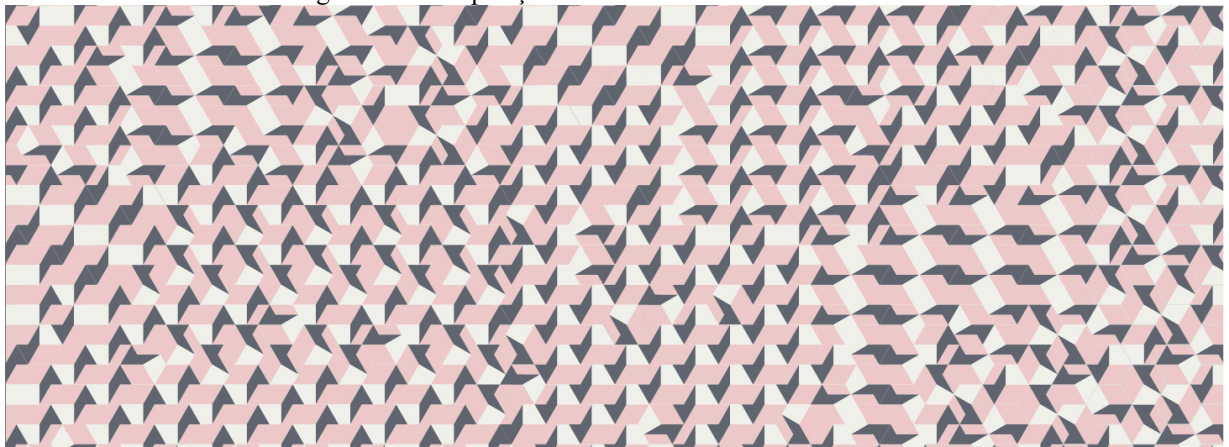


Fonte: catálogo do MUDA Módulo

Ao abraçar a ideia do módulo, o MUDA se aproxima de Athos Bulcão, pois, diferentemente dos painéis desenvolvidos com azulejos, nos ladrilhos hidráulicos, a montagem é livre. O Coletivo, por certo, estudou as possibilidades existentes, e elas são apresentadas em um catálogo virtual, porém, há o que o MUDA chama de *bigmap*: “uma grande base para você recortar um desenho do tamanho da sua ideia, ou um guia de experimentação pra você misturar com suas próprias mãos. Vire, troque, crie sua própria composição e tenha um resultado singular”. Assim como Bulcão permitia que os operários atuassem como compositores de seus painéis, o MUDA permite ao cliente/colecionador participar como cocriador em uma “obra

aberta”. Neste “diálogo” com o passado moderno, o Coletivo tem como parceiro “interlocutor” a Ladrilar. A mesma empresa que fabricou as peças para o projeto de Flávio de Carvalho e Paulo Mendes da Rocha também estabeleceu parceria com o MUDA, criando uma continuidade técnica, sendo assim, permitiu também uma continuidade histórica, desde a modernidade até à criação contemporânea. A logística técnica, conforme será visto no próximo subcapítulo, tem impacto direto na criação, pois fornece a base necessária para que as ideias se concretizem. As imagens a seguir (Figuras 28 e 29) ilustram os estudos de composição para as linhas de ladrilhos hidráulicos desenvolvidos (Sinimbu e Mareia).

Figura 28 - Composição com o módulo hidráulico Sinimbu



Fonte: catálogo do MUDA Módulo

Figura 29 - Composição com o módulo hidráulico Mareia



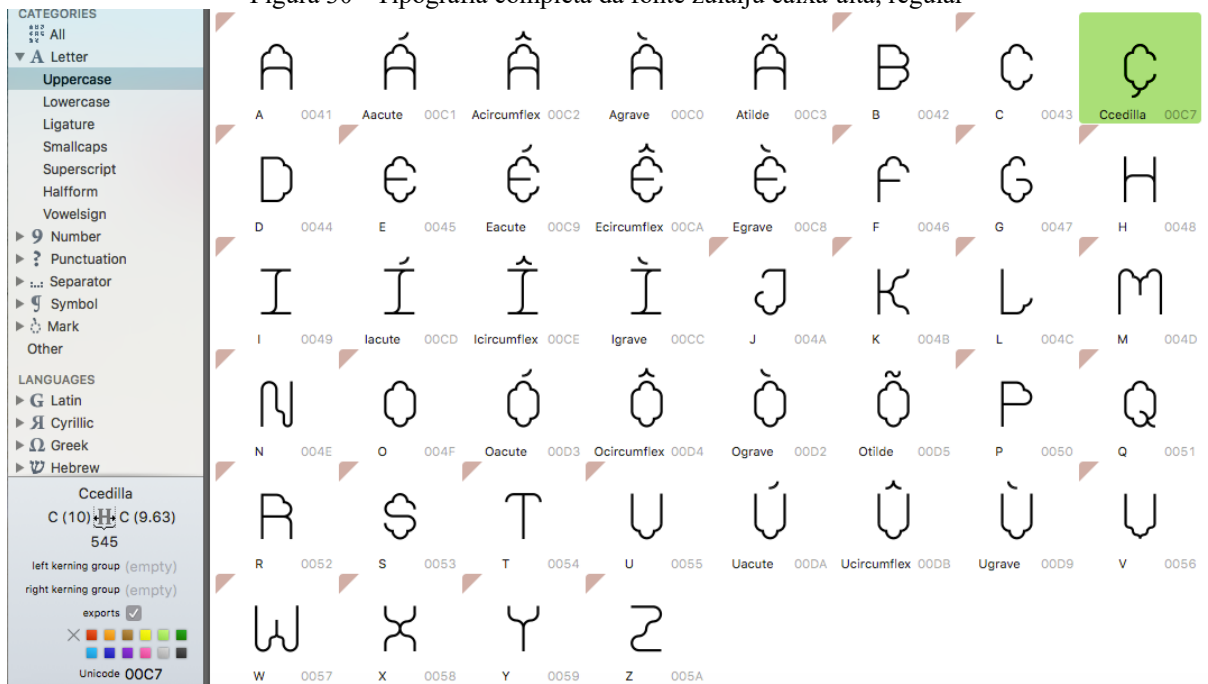
Fonte: catálogo do MUDA Módulo

1.3 O azulejo como matéria criativa

A azulejaria talvez tenha sido a grande contribuição portuguesa para o mundo das artes visuais. A maneira como ela se desenvolveu ao longo dos séculos naquele país demonstra que suas possibilidades e legados (incluindo a cultura trazida para o Brasil) qualificam o artefato azulejo como um dos símbolos da cultura portuguesa. Neste subcapítulo serão apresentados estudos de caso que demonstram a relevância do azulejo como suporte e inspiração na criatividade contemporânea. Com intuito complementar à pesquisa principal, ou seja, a azulejaria do Coletivo MUDA, serão apresentados quatro casos em que a azulejaria ganha contornos criativos, sendo dois portugueses e dois brasileiros, incluindo o próprio MUDA. Esta escolha baseia-se na relação histórica e cultural entre Brasil e Portugal, e procura oferecer um brevíssimo panorama onde o azulejo transcende a utilidade do revestimento nesses dois países.

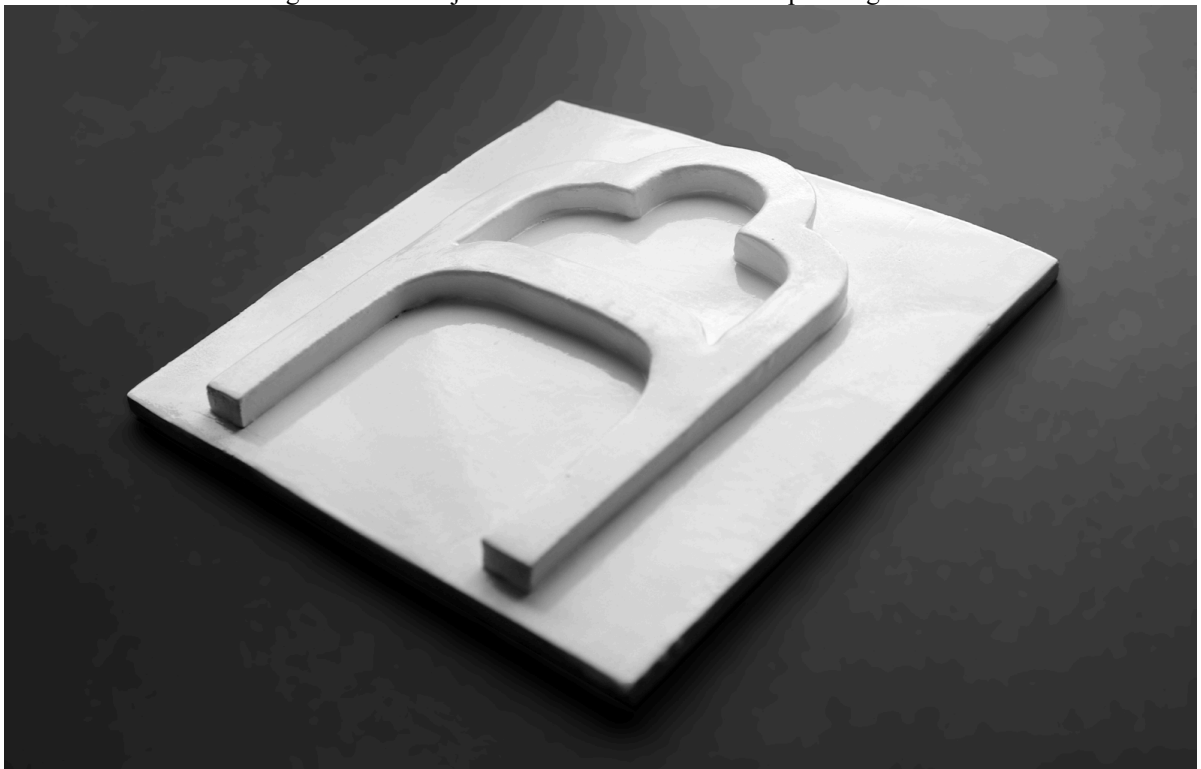
O panorama apresentado terá como base, no cenário brasileiro, o trabalho de Adriana Varejão e do Coletivo MUDA. O cenário português será representado por Diogo Machado, conhecido como ADD FUEL, e pelo *Studio Pedrita*. A pesquisa de Laiginhas (2017), cujo trabalho foi desenvolver uma fonte tipográfica baseada nos padrões da azulejaria portuguesa, traz as referências sobre a azulejaria contemporânea em Portugal citadas acima. Laiginhas entende que o azulejo pode ser uma base interessante no design de tipos. A fonte desenvolvida pela pesquisadora tem o nome de *Zulaiju*, (Figura 30) e faz referência direta à palavra azulejo. Na pesquisa, além de desenvolver uma peça cerâmica com a fonte desenvolvida (Figura 31), a autora também apresenta aplicações em produtos com a tipografia, (Figura 32). Com este exemplo já se pode começar a demonstrar como o artefato cerâmico contribui na criação cultural.

Figura 30 - Tipografia completa da fonte zulaiju caixa-alta, regular



Fonte: Laiginhas (2017, p. 77)

Figura 31 - Azulejo em alto relevo desenvolvido por Laiginhas



Fonte: Laiginhas (2017, p. 83)

Figura 32 - Aplicação da tipografia em produto



Fonte: Laiginhas (2017, p. 84)

Pensando por este prisma, o fato de Portugal ter aprovado o Dia Nacional do Azulejo por unanimidade, na Assembleia da República em 2017, não se trata de nenhum exagero. Pode-se dizer, inclusive, que houve um certo atraso no reconhecimento oficial deste artefato. A comemoração acontece desde então no dia 6 de maio. A ação, que contou com o apoio do Projeto SOS Azulejo, tem a intenção de aumentar a valorização e alertar para a preservação do patrimônio azulejar português. Este sofreu constantes ameaças, e o comércio ilegal de peças antigas não era um fato raro pelas ruas de Lisboa.

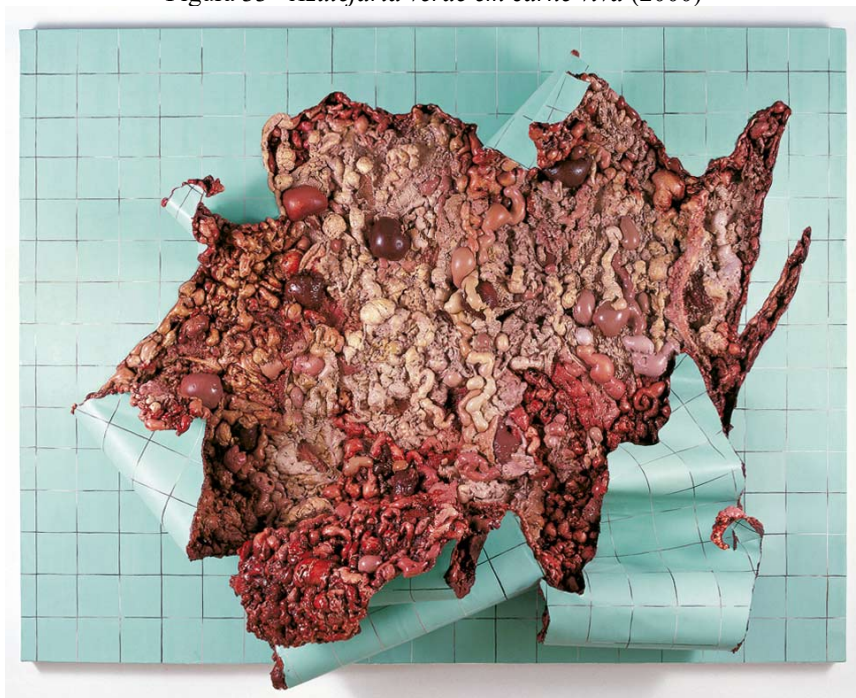
A azulejaria também se tornou parte do patrimônio histórico e cultural brasileiro. Em terras brasileiras o patrimônio azulejar também sofreu ataques e depredações, entretanto o legado visual chegou até à contemporaneidade. No Brasil contemporâneo, alguns nomes trouxeram a azulejaria para o primeiro plano de suas criações. A pintora e artista visual carioca Adriana Varejão pode ser considerada um desses nome mais representativos. Adriana se utilizou da representação do azulejo para encenar um diálogo inacabado entre Brasil e Portugal, tocando assim em feridas abertas nos tempos da colonização que ainda chamam a atenção. O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff (1996) chamou essas “feridas” de “traumas do processo de expansão colonial, (...), na tendência a uma visão unificante do mundo”. Como

símbolo nacional de Portugal o azulejo português foi uma escolha feliz de Varejão na busca por uma iconografia sobre o passado brasileiro. Por detrás da superfície branca e asséptica da cerâmica brilhante Adriana revelou uma carne vermelha que passou a representar pictoricamente uma memória da violência praticada nos tempos da escravidão. Herkenhoff entende que “na obra de Adriana Varejão, qualquer citacionismo não é mero embarque na História da Arte, mas um trabalho de compreensão da espessura da história e do seu processo de condensação e troca” (HERKENHOFF, 1996).

Os rasgos e cortes, promovidos por Varejão na superfície “azulejada” de sua pintura, vincularam o azulejo a uma imagem pouco dócil aos olhos (Figura 33). Um conflito entre os fatos brutais e o ornamento disputavam espaço na estética visual de Adriana. Um assunto a ser resolvido através das diversas “dimensões de espessura” da pintura.

Na obra de Varejão manifesta-se um tipo de interesse na espessura da pintura, que seria através da pele tatuada e da azulejaria, ambas com suas imagens impregnadas no corpo-suporte. Azulejo é pele do edifício e temperatura da superfície. Tatuagem é a imagem mais aderida ao corpo humano. É indelével imagem feito carne, tão permanente como o corpo na vida. A espessura já não se faz apenas com a acumulação da pintura sobre o suporte da obra, mas no caso de Varejão, a espessura se dá para dentro da superfície pictórica. Os cortes atingem níveis mais profundos que a própria superfície da tela (HERKENHOFF, 1996).

Figura 33 - *Azulejaria verde em carne viva* (2000)



Fonte: www.adrianavarejao.net

Todavia, mesmo diante de toda a intensidade e espessura da obra de Varejão, com o passar do tempo, a representação do azulejo e da história que o cerca parte em busca de outros temas, mudando sua geografia e seu tempo. Segundo o crítico, a azulejaria de Adriana começa a aparecer de maneira “vulgar e geométrica, abstrata. O botequim e o açougue substituem as quintas portuguesas setecentistas e os conventos brasileiros (...)” e a “base imagética sobre a qual Varejão lança seus dramas pictóricos, torna-se mais rala, como uma programada perda de espessura. Os azulejos já não trazem desenhos inscritos em seu corpo. São modernos. Monocromáticos. Severos e cegos, assépticos” (HERKENHOFF, 1996). Se a pintura de Adriana foi ganhando ares modernos, por que não usar azulejos propriamente ditos? Poucos trabalhos de Varejão utilizaram azulejos de fato, entre estes pode-se citar a obra *Panacea phantastica* (2003-2007) como um exemplo. Nesta obra, de dimensões variadas, a representação gráfica de plantas alucinógenas foi impressa pela técnica da serigrafia, na cor azul, em azulejos brancos, remetendo à típica azulejaria lusitana. Para aqueles que visualizam a obra sem informações prévias o painel se passa por um despretenso revestimento tradicional. Um exemplo desta mescla entre arte e arquitetura pode ser apreciada no Paço Imperial, um edifício de arquitetura colonial que abrigou a família real portuguesa, quando esta se estabeleceu no Rio de Janeiro no início do século XIX. A obra fez parte da exposição 28º Panorama da Arte Brasileira (2004) e ao final da mostra ela se tornou uma instalação permanente no edifício criando mais uma camada de relação histórica (Figura 34). Na página de *web* dedicada à divulgação da obra de Adriana Varejão é possível encontrar imagens da mesma obra instalada em outras diferentes localidades (Figura 35).

Figura 34 - *Panacea Phantastica* (2003-2007) instalada no Paço Imperial, Rio de Janeiro



Fonte: www.adrianavarejao.net

Figura 35 - Instalação *Panacea Phantastica* (2003-2007) exibida em outra localidade



Fonte: www.adrianavarejao.net

Se no Brasil Adriana Varejão desenvolveu seu trabalho de reinterpretação iconográfica utilizando a azulejaria histórica portuguesa, em Portugal outros artistas também ofereceram uma nova abordagem sobre a azulejaria ibérica. Diogo Machado, conhecido como ADD FUEL, é um artista visual com formação em design gráfico que vive e trabalha em Cascais. Em 2007 passou a se dedicar exclusivamente ao seu trabalho artístico, e em 2008 percebeu-se fascinado com as possibilidades estéticas dos padrões simétricos e das tesselações comuns aos azulejos tradicionais. Inspirou-se no rico ambiente arquitetônico das construções portuguesas para criar uma interpretação contemporânea do azulejo em Portugal.

As padronagens tradicionais da estética portuguesa encontraram na obra de ADD FUEL uma confluência com a linguagem do grafite urbano. Este emprestou a técnica do estêncil, que ajudou a construir a obra gráfica, e misturou a padronagem com o desenho de personagens estilizados típico do grafite. O desenho com canetas de gel, e os programas de computador, onde se trabalha o desenho em vetor, também aparecem nas criações do artista visual. Todas estas técnicas encontram lastro também nos desenhos animados clássicos, criando uma atmosfera pop e bem-humorada para quem observa as criações de perto. Cabe ressaltar que o artista não se limita a representar graficamente o azulejo, ele também produz peças de cerâmica que terminam por se transformar em painéis, por vezes espalhados pelo espaço urbano. Azulejos com edição limitada também são produzidos pelo artista. A estética dos personagens animados encontra pontos comuns na visualidade praticada pelo grafite no Brasil. Entretanto, ao contrário do que acontece no Brasil, nos trabalhos de ADD FUEL, os personagens estão, em sua maioria, ocultos em uma primeira visão mais apressada. Encontram-se camuflados na padronagem gráfica das peças que representam (ou compõem) a azulejaria do português. A diversão pop escondida nos azulejos de ADD FUEL é uma das faces contemporâneas da azulejaria em Portugal, onde o artista comercializa peças com tiragem limitada (Figura 36).

Figura 36 - *Generic I* (2017), azulejo 20x20 cm com edição limitada



Fonte: www.addfuel.com

Uma outra característica é possível de ser observada nos trabalhos do artista visual português: a utilização do simulacro de uma prática urbana, ou seja, o ato de se rasgar o papel (Figura 37 e 38). O ato pode ser entendido como uma referência aos vestígios de cartazes colado pelos muros da cidade, quando estas diversas camadas de tempo urbano se apresentam na estética do azulejo recriado nas obras de ADD FUEL. O vestígio, o desgaste e a memória acumulada dos muros surgem na proposta estética dos trabalhos do jovem português. Entretanto, quando se “rasga o papel” nas criações do jovem artista, aquilo que se descobre por debaixo das diversas camadas está longe de ser uma carne vermelha, como aquela representada na pintura de Varejão, mas sim as diversas padronagens de azulejos recriadas pela cultura pop de ADD FUEL. O que se obtém é pop sobre pop.

Figura 37 - *Envolvente*, mural realizado na cidade de Paris (2019)



Fonte: www.addfuel.com

Figura 38 - Detalhe do mural *Envolvente*Fonte: www.addfuel.com

ADD FUEL não é o único a utilizar o azulejo em projetos criativos. A visualidade desenvolvida em Portugal oferece outras abordagens com relação à azulejaria lusitana. Pedro Ferreira e Rita João são formados em Arquitectura do Design pela Faculdade de Arquitectura de Lisboa, e desde 2005 formam o *Pedrita Studio*. A dupla de designers desenvolve diversos trabalhos no campo do design e da arte. O azulejo surge em um desses projetos, onde a dupla se utiliza de modelos industriais descontinuados. Peças acumuladas em acervos servem de base para o desenvolvimento de painéis, seja no âmbito urbanos ou em ambientes de interiores. O projeto criado pode ser abstrato ou mesmo possuir um carácter figurativo, como rostos humanos, por vezes (Figura 39).

Figura 39 - Painel que retrata a Rainha D. Leonor (2015), instalado em um café na cidade de Caldas da Rainha, em Portugal



Fonte: www.pedrita.net

Nesta construção com as peças antigas a referência ao pixel, por mais direta que seja, talvez não seja a mais adequada, conforme o comentário feito em um vídeo de divulgação para uma exposição da dupla.¹ Pedro argumenta que “o pixel possui apenas cor, já o azulejo possui *desenho*, o que garante uma maior complexidade ao artefacto” (informação verbal). O grão fotográfico é uma referência mais ao gosto da dupla, ele serve de elo entre a materialidade do azulejo e a linguagem das imagens técnicas. Nesse híbrido entre a materialidade e a virtualidade, proposta no aspecto final das imagens, a azulejaria encontra mais um espaço de atuação. O trabalho explora não apenas uma afetividade histórica, o azulejo, mas também trabalha com um aspecto, que podemos tratar, como afetividade tecnológica, ou seja, a precariedade das imagens nos primórdios de sua elaboração. Ou ainda, trata sobre a distância e o descarte propostos em trabalhos como *Lost and Found* (Figura 40). Este projeto começa com o encontro de uma fotografia em preto-e-branco, achada ao acaso, que levava no verso a inscrição “o meu avô”. A imagem despertou o interesse em cruzar, intencionalmente, o passado e o presente em um ato de recuperação, tanto de imagens fotográficas, quanto de azulejos

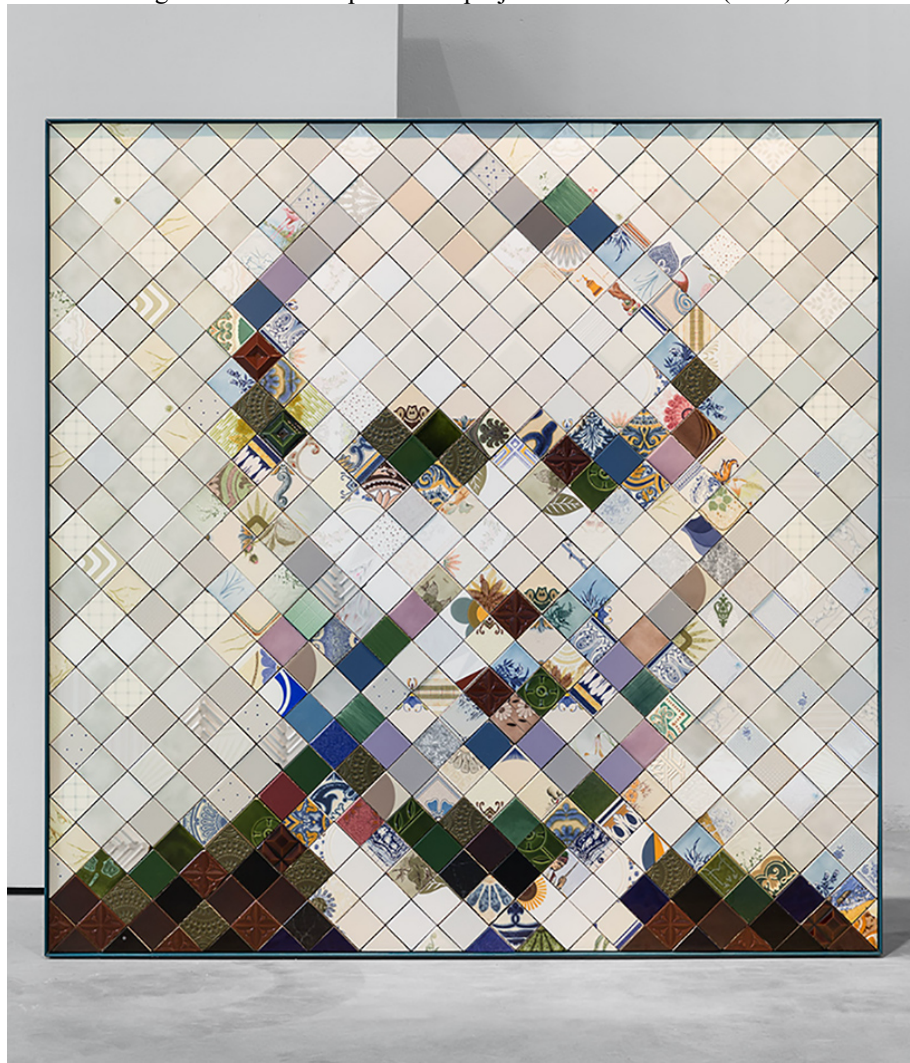
¹ https://www.youtube.com/watch?v=SIRKO7Z9_fs

descontinuados. Uma recriação sobre o patrimônio cultural e a memória familiar, conforme descreve a dupla em sua página da *web*:

Se o gesto autoral que resgata do esquecimento as fotografias originais é acompanhado de uma acção transformadora, reconfigurando-as num novo formato estético, o acto de recuperação estende-se igualmente ao próprio suporte, também ele salvaguardado do oblióvio e sublimado. (...)

Estas imagens analógicas encontradas ao acaso por entre os vários locais do nosso quotidiano contêm detalhes e composições de que gostamos e sobre as quais, sem garantias de verdade, só podemos indagar e tentar adivinhar as suas circunstâncias. Neste limbo de incerteza que nos parece belo, considerámos um paralelismo com a história da matéria-prima que temos vindo a usar na nossa prática artística e cruzámos o analógico com o digital afinado manualmente de modo a criar uma série de novos painéis abstracto-figurativos.²

Figura 40 - Um dos painéis do projeto *Lost and Found* (2018)



Fonte: www.pedrita.net

² <https://pedrita.net/portfolio/lost-and-found/>

Uma relação entre duas camadas de tempo e materialidade, a fotografia antiga e o azulejo descontinuado, encontram um novo significado na contemporaneidade. Um resgate, uma recriação e um recontar de histórias. As cores e padrões dos azulejos são arranjadas de acordo com a escala tonal das fotografias. A familiaridade que a fotografia inspirou na dupla *Pedrita* nesta reinterpretação visual não encontra a pulsão de *morte* mencionada pelo pensador francês Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara*. Nesse projeto percebe-se um outro tipo de relação, também descrita por Barthes: “Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (BARTHES, 1984, p.121). E por que não rememorar o que foi escrito há alguns parágrafos acima quando Herkenhoff descreve o azulejo como a “pele do edifício”? No encontro de “passados”, o “isso foi”, conceito sobre o objeto/pessoa fotografado(a) que existiu, proposto por Barthes ganha o significado de “isto continuará sendo” conferido pela durabilidade do azulejo e pela criatividade do *Studio Pedrita* nesta nova visualidade sobre uma imagem fotográfica.

O encontro de “peles” desenvolvido por Pedro e Rita tem nuances ainda mais complexas e familiares. Enquanto Rita estava interessada no estudo dos projetos de cada azulejo, afinal este é o sentido de cada artefato gerado, pois quando o azulejo exibe uma padronagem este pede para ser observado de perto e na sua individualidade. O azulejo prefere juntar-se aos seus iguais, este é o caminho mais comum neste tipo de azulejaria. Pedro, por outro lado, estava interessado no distanciamento visual, ou seja, afastar-se para ver de uma outra maneira, talvez uma maneira melhor. Possivelmente isso se explique pelo fato de Pedro ter crescido em uma família cujo avô, Joaquim Cortiço, mantinha um comércio de compra e venda de azulejos e cerâmicas descontinuadas; e o jovem sempre conviveu de perto com o azulejo. O caso de Joaquim Cortiço poderia render uma dissertação à parte, pois se trata de uma iniciativa de preservação que serviu como base para o desenvolvimento dos trabalhos do *Studio Pedrita* em azulejo. Entretanto a opção pelo resumo breve desta história é a alternativa mais adequada nesta pesquisa. Sendo assim, o texto se limitará em comentar que o senhor Cortiço possuía um grande galpão com diversos estilos de azulejos formando um universo que contava a história de boa parte daquela indústria portuguesa. Muitas fábricas que haviam produzido os artefatos acumulados pelo negócio de Joaquim Cortiço já não existiam mais.

O pesquisador pede permissão ao leitor para neste parágrafo desenvolver um breve comentário que julga ser pitoresco e pertinente neste momento do texto. Um comércio com as características daquele iniciado pelo senhor Cortiço existe no Brasil, chama-se *Cemitério dos*

Azulejos. Por mais que não caiba a esta pesquisa fazer algum juízo de valor sobre as escolhas de nomes que o comércio local adota, custa acreditar que algo criativo possa “nascer” de um local denominado “cemitério”. Jocosidades à parte, é claro que a função do negócio brasileiro está garantida, independentemente de seu nome fantasia. Em tempo, é preciso dizer que o negócio citado acima não é o único no Brasil, é possível citar, ao menos, duas outras empresas que se dedicam ao comércio de azulejos antigos: Azulejos Antigos e Museu dos Azulejos. Estas oferecem alguns serviços, como queima de peças e fabricação de painéis por encomenda, além de serviço de busca, caso o cliente não encontre a peça que procura no site da loja. Superado o trauma do “cemitério”, o leitor notará que a diferença de apresentação entre o negócio brasileiro e o português, é que este se assume com uma outra postura, e se apresenta de forma mais amigável como um negócio familiar. Por mais gratuito que este parágrafo possa parecer, esta pequena pausa na ideia principal tem o objetivo de proporcionar uma reflexão sobre as sutilezas e oportunidades, talvez até uma certa influência, que os negócios locais têm para o desenvolvimento da criatividade em uma determinada região.

Seguindo com o raciocínio interrompido pelo comentário acima, dizia-se que Pedro, o neto, de tanto conviver de perto com aquela coleção construída pelo avô, ao contrário de Rita, compreendeu que a distância seria a melhor opção para se apreciar os azulejos descontinuados. A imagem que se forma pelos azulejos meticulosamente dispostos quando o espectador se distancia do painel foi a solução que surpreendeu Rita e, até mesmo o senhor Cortiço. Este, antes de morrer, teve a chance de ver a criatividade do neto e, por isso mesmo, colocou toda a coleção de seu negócio à disposição de Pedro (e consequentemente de sua parceira criativa, Rita) para que eles levassem adiante a pesquisa visual que haviam iniciado. A empresa *Cortiço e Netos*, nome do negócio familiar iniciada pelo senhor Joaquim, com a morte do fundador passou a ser conduzida pelos netos do negociante português. Pedro não é um dos sócios da empresa, entretanto ela aparece como parceira nos projetos desenvolvidos pela dupla *Pedrita*. Em uma pesquisa realizada junto à loja virtual da empresa *Cortiço e Netos* pode-se observar que os azulejos à venda se apresentam separados por cores, relevos e pelo motivo “tradicional”. Algo que certamente contribui com a pesquisa para os projetos desenvolvidos por Pedro e Rita. E oferece uma dimensão do cuidado com que se apresenta o acervo nacional. O mesmo cuidado não aparece no portal de *web* da loja *Cemitério dos Azulejos*. O negócio local, provavelmente, destina-se à reposição de peças antigas, o que já é algo louvável. Contudo, melhor seria se parte da clientela do *Cemitério dos Azulejos* fosse acolhida de maneira a viabilizar parcerias criativas. Algo que poderia ser pensado pelo comércio local.

Enquanto a dupla portuguesa mergulha nas diversas possibilidades de azulejos produzidos pelas antigas fábricas de Portugal, no Brasil o Coletivo MUDA decidiu explorar o mais simples de todos os azulejos: o branco. O mesmo que Athos Bulcão utilizava em seus projetos para baratear o custo final de suas obras. No caso do MUDA o artefato tornou-se um ponto de partida, e como o coletivo encontra-se em plena atividade, o ponto de chegada ainda é uma incógnita. O que se sabe até então é que o azulejo branco já foi grafitado, cortado, “alicatado”, virado ao avesso, explorado em uma terceira dimensão quando foi furado para receber dobradiças metálicas, pintado e queimado pela maneira tradicional em diversas cores, (Figuras 41 a 45). O azulejo, nas mãos do Coletivo MUDA, tornou-se uma tela em branco, um papel virgem pronto para colaborar com a visualidade proposta pelas tramas gráficas que o Coletivo explora.

Figura 41 - João Tolentino manuseia um painel desenvolvido com a técnica do alicate, onde o azulejo é cortado e lixado gerando formas curvas, *Alicatado 01* (2014)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 42 - *Rotações simultâneas* (2015), escultura que trabalha a espacialidade com o azulejo



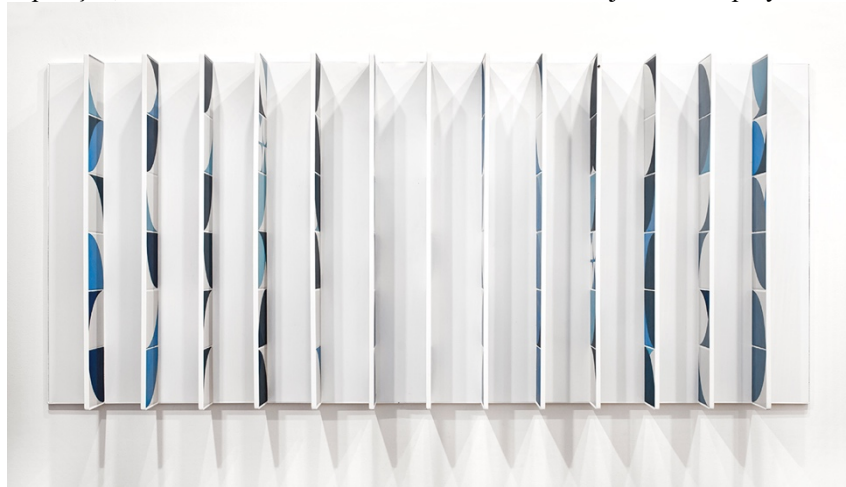
Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 43 - PAINEL em base de madeira que explora uma terceira dimensão e se modifica de acordo com a posição do espectador, *Temporal* (2015)



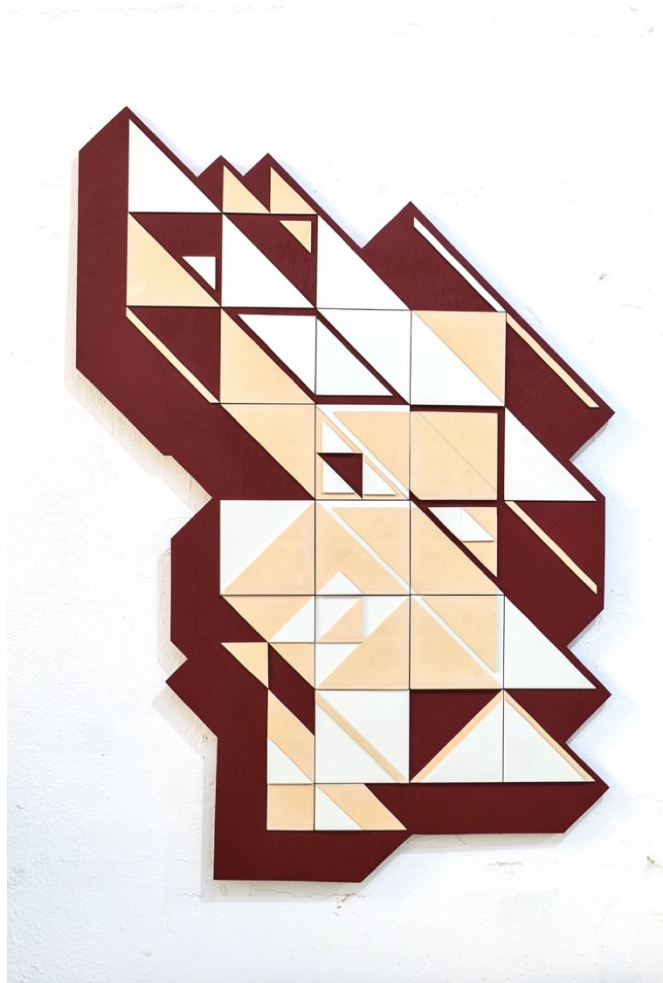
Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 44 – A obra *Metade de dois 2* (2014) explora o deslocamento do espectador para a percepção completa da composição, montada sobre base de metal utilizando azulejos e tinta spray



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 45 - Obra que exibe a frente e o verso do azulejo dispostos sobre uma base de madeira, *Estudo sobre verso 04* (2016)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Durante a pesquisa de campo, realizada no ateliê do Coletivo MUDA, pôde-se perceber a dificuldade do Coletivo em encontrar um fornecedor de qualidade para realização dos projetos. Algumas marcas foram testadas ao longo desses dez anos de atividades. Enquanto umas eram frágeis demais, quebrando-se no transporte, outras mostravam-se duras em demasia dificultando o corte. Diferenças de espessura eram percebidas, assim como a pigmentação do branco também não era uniforme. A coloração do verso modificava-se, assim como a superfície das peças também apresentava variações. Determinadas marcas apresentavam o que o MUDA nomeia como “superfície de casca de laranja”, ou seja, uma rugosidade que não era interessante para os projetos. O Coletivo encontrou o azulejo “dos sonhos” durante uma viagem aos Estados Unidos, e a surpresa foi que o artefato era fabricado no Brasil. Fabricado sim, porém não era vendido no país; por isso não era possível adquirir o produto em território nacional. O MUDA precisou entrar em contato com a sede do fabricante no exterior, pois se tratava de uma multinacional, e negociar uma forma de venda diferenciada.

Por fim o Coletivo conseguiu um produto adequado às suas necessidades e segue desenvolvendo seus painéis com azulejos de qualidade. Neste ponto cabe um comentário sobre o assunto: se a dupla *Pedrita* convive com a limitação das peças descontinuadas em Portugal, no Brasil o MUDA convive com a possibilidade da produção de seus fornecedores um dia vir a ser interrompida. O que leva à seguinte reflexão: a criatividade não depende apenas de atores principais, mas ela também necessita de uma logística e de condições que o meio apresenta àqueles criadores. A criatividade transita entre a limitação e a oferta generosa de matéria prima e serviços adequados para seu desenvolvimento.

Neste subcapítulo buscou-se estimular a percepção em relação às possibilidades visuais relativas ao azulejo e sua relação com tempos históricos. Ao se apresentar os exemplos contemporâneos ao longo do texto procurou-se uma reflexão sobre as várias formas de se trabalhar com a azulejaria, seja como resgate histórico, seja como suporte para o novo. A relação entre criadores e fornecedores de matéria prima que possibilitam a realização de projetos também teve espaço neste subcapítulo. Dentro das possibilidades visuais, que não se esgotam com os exemplos apresentados, o azulejo se mostra versátil e atual, tanto em Portugal quanto no Brasil, os dois países utilizados como campo de investigação da azulejaria contemporânea nesta pesquisa.

1.4 Etnografia da pesquisa: impressões sobre o ateliê

O título deste subcapítulo veio indicar uma pequena mudança de postura diante do texto. O pesquisador se permitiu assumir a palavra na primeira pessoa e narrou uma experiência (quase) etnográfica sobre uma das visitas ao ateliê do Coletivo MUDA. O texto assume um outro caráter, pretendendo-se literário, carrega as palavras com a tinta do lirismo. Uma tentativa de conduzir pela mão, olhos, alma ou imaginação a pessoa que neste momento lê esta pesquisa.

A intenção inicial era terminar cada capítulo com este viés exploratório etnográfico, porém, com o distanciamento imposto pela pandemia de COVID-19 os planos iniciais tiveram que ser alterados. Houve substância textual apenas para este primeiro capítulo, que será narrado da seguinte forma:

Ao entrar no ateliê do MUDA adentra-se em um galpão. Este é o termo que o Coletivo usa para designar o espaço de trabalho quando informa o endereço aos fornecedores de azulejo. O local é propício para se criar, pois lá não se guarda o cuidado de um ambiente asséptico, e sim uma dinâmica de uso sem o receio do desgaste. Há uma separação espacial para cada atividade, um escritório refrigerado onde ficam os computadores, uma sala fechada onde os azulejos “alcatados” são cortados e lixados, a parte da frente onde ficam armazenadas as matérias-primas, um mezanino onde algumas obras ficam expostas, e, na parte mais ampla do espaço, um vão que serve para os painéis serem visualizados antes de seguirem para fixação nas paredes e muros pelo mundo.

Apesar da informalidade que o espaço aparenta, eu aprendi em pouco tempo que não se deve tocar em nada sem a permissão dos integrantes, ou seja, naquele ambiente há um universo em construção, há um tempo de trabalho empenhado. O azulejo é entregue pelo fabricante em branco, e até que o artefato ganhe as camadas adequadas de cor que caracterizam a obra do MUDA são cumpridas algumas etapas demoradas. Cada peça possui um lugar específico na composição, o trabalho desenvolvido pelo Coletivo não se trata de módulos que são produzidos em escala para serem substituídos ou espalhados aleatoriamente. Cuidados e advertências se fazem necessários: movimente-se com atenção e não toque em nada. Pois caso haja algum incidente, pode atrasar a produção e comprometer eventuais prazos assumidos. Esta foi a percepção que adquiri nas primeiras visitas. Descobri este procedimento protocolar de forma intuitiva, pois sempre que oferecia ajuda para carregar alguma caixa ou algo similar, a ajuda era gentilmente recusada, aparecendo sempre algum outro integrante para cumprir o papel. Quando eu me aproximava de alguma peça, ouvia a palavra “cuidado” sendo pronunciada. Eu entendi o recado sutil e nunca questioneei ou tentei impor minha “mão de obra qualificada” para

manusear os azulejos do Coletivo MUDA, simplesmente aceitei a condição para frequentar o ateliê do grupo.

Caminhar por um espaço onde há painéis pelo chão e peças soltas é um desafio a parte. No dia 17 de maio de 2019 eu presenciei a continuação da construção de um painel que estava logo no início de sua criação; este era feito com peças de acervo, ou seja, sobras de azulejos que não foram utilizados em trabalhos anteriores. Os azulejos de acervo ficam organizados em caixas ou dispostos em prateleiras no espaço central do ateliê, e, por vezes, servem pra criar painéis de maneira mais rápida que o convencional, posto que não se gasta tempo com a aplicação dos decalques coloridos, nem com a queima das peças. Naquele dia de maio havia um ambiente voltado para a criação no ateliê, com direito a *playlist* e fumaça de cigarro auxiliando a montagem do painel. Uma coreografia improvisada pelos corpos se desenvolvia no espaço, com idas às prateleiras em busca de azulejos e as pausas do olhar sobre as cores, seguida da colheita das peças, e mais pausas; até a adição das placas de cores cerâmicas na construção coletiva. A música, que começou com uma canção nacional, internacionalizou-se. Palmas, estalar de dedos, cantorias singelas, danças contidas, conversas aleatórias e também relacionadas ao painel misturavam-se ao som do bater dos azulejos. O forno, em um compasso particular, armava e desarmava seu circuito elétrico (o termostato para manter a temperatura) na execução da queima de uma fornada, e espalhava pelo ar o cheiro de colódio característico do processo, complementando assim a peça sinfônica improvisada no ateliê. Esta continuou até perto do meio-dia.

Pausa para o almoço.

Bruna seguiu com o trabalho de construção de forma solitária após a pausa. Movimentava-se pelo ateliê com todo cuidado para se desviar dos azulejos dispostos no chão (Figura 46). Uma coreografia não ensaiada, mas fatalmente incorporada, na regência do processo. Ela seguia em silêncio, em pé, observava a composição e fazia acréscimos e modificações aqui e ali. Em um ponto longe dali, neste mesmo dia, a estrutura de um túnel na Gávea desabou. Enquanto a cidade submergia no caos surgido naquele bairro da zona sul carioca, os azulejos emergiam das caixas nas prateleiras e se organizavam em uma composição abstrata. Fotografei e observei. O som ambiente era produzido pelos azulejos coloridos. Bruna e eu, naquele ateliê, éramos o silêncio de um túnel fechado. Entretanto, havia luz dentro daquele espaço, havia uma criação em processo.

Ao sair do ateliê caminhei até a estação de metrô buscando fugir de um provável engarrafamento provocado pelo acidente na Gávea. Pelo caminho passei pela Quinta da Boa Vista, uma área verde da cidade e cheguei até a estação de São Cristóvão. Neste trajeto algumas

camadas de tempo se conectam: um antigo domínio dos tempos do imperador e um modal de transporte moderno e eficiente. Uma cidade que se transformou, mas guardou um pouco da sua história. No próximo capítulo será apresentado um pouco das transformações que moldaram o jeito urbano de viver trazido pela modernidade.

Figura 46 - Bruna Vieira no ateliê do Coletivo MUDA



Fonte: Foto do pesquisador

O COLETIVO MUDA E A CIDADE

Neste capítulo o tema Cidade será abordado como espaço de convivência, um ambiente comum que ganhou força na era moderna, e, no Brasil, sobretudo no século XX. A população do campo, atraída pela dinâmica moderna das fábricas onde a promessa de emprego era crescente, começa a trocar a vida no ambiente rural pela vivência nos centros urbanos. Esta mudança na organização social permitiu que a cidade se transformasse em um terreno fértil para criações. A Paris de Baudelaire, no século XIX, testemunhou esta passagem quando ruas se tornaram “personagens”. No começo do século XX a crônica carioca, através da escrita de autores como João do Rio, concedeu “alma” às ruas, uma “alma encantadora” neste novo cenário vibrante. A arquitetura moderna, as novidades da indústria, o ritmo de vida acelerado foram elementos que compuseram este novo jeito de viver: “a cidade como extensão da casa”. Esta ideia de extensão pode ser percebida em uma proposta utópica do artista e arquiteto modernista Flávio de Carvalho, que escreveu um manifesto que acompanhava um projeto seu realizado na cidade de São Paulo em 1930. Nesta proposta não cabia mais exaltar a paisagem natural, tal qual se fazia no meio campestre, buscava-se então inventar uma nova paisagem.

Neste processo de invenção, múltiplos atores travam uma disputa pelo protagonismo na criação do espaço urbano. Transitar pelas ruas permite se aproximar de um cenário em constante mutação. Nas mudanças e vivências urbanas, as ruas que têm “alma”, ajudam a moldar um perfil “mais atento” nos integrantes do Coletivo MUDA. Conhecer a cidade mais de perto, por mais que seja pelo simples ato de instalar um painel na rua, deixa algumas experiências impressas no histórico dos integrantes. E peço permissão ao leitor para dizer que no histórico do pesquisador também, pois ao acompanhar o MUDA em algumas intervenções, foi possível entender a força e a diversidade que surge deste contato. Ao longo da pesquisa, por força do distanciamento social imposto pela COVID-19, foram apenas duas experiências, o que abre margem para pensar como teria sido interessante ter acompanhado de perto toda a última década.

Próximo dos anos de 2010 o Coletivo MUDA era um grupo desconhecido na cena artística urbana. Atualmente o Coletivo integra algumas coleções privadas, é representado por uma galeria de arte no Rio de Janeiro e compõe o ambiente de inúmeras residências pelo mundo afora. Se nas ruas, o tempo age sobre os painéis e transforma a aparência dos azulejos, nas

residências e coleções a vocação material da azulejaria se faz presente com uma técnica que foi feita para resistir por séculos.

Contrastes, provocações e uma nesga de utopia coabitam a cidade que o Coletivo MUDA frequenta e participa. Neste capítulo a pesquisa dissertará sobre a construção deste ambiente moderno com ênfase nas suas estéticas e dinâmicas sociais. A arquitetura e o design, como uma possível influência na percepção e vivências no espaço urbano, serão abordados enquanto área de formação dos integrantes do MUDA. “A alma encantadora das ruas”, ganha, com os azulejos coloridos no cinza desgastado dos muros da cidade, um encanto extra com as intervenções sutis e diferenciadas dos designers, arquitetos e artistas urbanos.

2.1 A cidade (como possibilidade) moderna

O pensador alemão Jürgen Habermas desenvolveu estudos sobre a modernidade ao longo de sua carreira e, entre suas publicações, chama atenção a ideia na qual o filósofo propõe que a modernidade seria um “projeto inacabado”.

A ideia de modernidade, segundo Habermas, surge no fim do século XVIII, quando pensadores entendem que as ciências, as leis e as artes serviriam para “liberar conjuntamente os potenciais cognitivos (...) das suas formas nobres e esotéricas, a fim de os tornar utilizáveis pela prática para uma transformação racional das condições de existência” (HABERMAS, 1980, p.13). A evolução da arte europeia, segundo Habermas, é uma parente próxima da ideia de modernidade, entretanto o que o filósofo alemão designou por “projeto da modernidade só se torna perceptível quando se ultrapassa o interesse exclusivo pela arte”. Ou seja, Habermas entende que a ciência, a moral e a arte formam pilares modernos da concepção de mundo. Todavia, os tempos modernos tornaram esses pilares terrenos específicos cujo mapa e orientação só estavam acessíveis aos profissionais de cada assunto. Uma das consequências da modernidade foi a teorização e o aprofundamento dos assuntos cognitivos, criando um saber *interno*. O resultado desta postura, na percepção de Habermas, foi o distanciamento entre a cultura do perito e do grande público.

O que a cultura desenvolve pela reflexão e pelo tratamento especializados não enriquece *espontaneamente* a prática quotidiana. A racionalização cultural faz, muito em vez disso, nascer o perigo de um *empobrecimento* do mundo vivido, cujas tradições, isto é a substância, são desvalorizadas (HABERMAS, 1980, p.13).

A modernidade foi fruto de um conjunto de fatores cumulativos que resultaram na formação dos grandes centros urbanos. Dentre esses fatores é possível citar o desenvolvimento do capitalismo que mobilizou recursos, aumentou a produtividade do trabalho, e estabeleceu o poder político centralizado. A formação de identidades nacionais, a expansão de direitos de participação na política e a formação escolar formal também foram fatores que contribuíram para se chegar à modernidade na sua formação urbana (HABERMAS, 2002). A Europa é o berço da modernidade no Ocidente, é naquele continente que a ideia moderna nasce. A Reforma Protestante, O Iluminismo e a Revolução Francesa foram eventos marcantes que “fundaram” a modernidade ocidental. “Em outras palavras, a ‘modernidade’ se situa no tempo. Ela abrange, historicamente, as transformações societárias ocorridas nos séculos XVIII, XIX e XX, no ‘Ocidente’” (FREITAG, 1993, p.3). As sociedades de classe do capitalismo e as sociedades de classe do socialismo de Estado também são relacionadas nos fundamentos da modernidade por Habermas.

Os contornos estéticos da modernidade ganham precisão, segundo Habermas, com o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). Walter Benjamin (1892-1940), outro pensador alemão, escreve no livro *Baudelaire e a modernidade* um relato sobre as transformações ocorridas na Europa do século XIX. Benjamin utiliza-se de Baudelaire para descrever as mudanças físicas e sociais que marcaram a Paris de então. Baudelaire assume, na escrita de Benjamin, o papel de fio condutor, ou mesmo de contraponto, na apresentação das novidades da época. O surgimento de novos gêneros literários, como o romance policial, que nasce contemporâneo da fotografia, quando esta “acaba com o estatuto incógnito do ser humano” (BENJAMIN, 2015, p.29). A revolução da iluminação a gás no meio urbano, gerando uma consequente adoção de novos hábitos noturnos pela população da época são eventos descritos por Benjamin:

Os candeeiros a gás começaram por iluminar as passagens. Os primeiros ensaios de iluminação a gás ao ar livre coincidem com a infância de Baudelaire: foram colocados candelabros na Place Vendôme. Sob Napoleão III, o número dos candeeiros a gás aumenta rapidamente em Paris. O fato trouxe mais segurança à cidade, fez a multidão sentir-se nas ruas como em casa, também à noite, e baniu o céu estrelado do cenário da grande metrópole de forma mais radical do que o tinham feito os prédios altos. (...) A Lua e as estrelas deixaram de ser dignas de menção (BENJAMIN, 2015, p.30).

A multidão é outro ponto que recebe destaque na reflexão de Benjamin sobre as cidades modernas. Baudelaire aparece como contraponto de seus contemporâneos quando se trata de multidão, o poeta francês é tratado como o guardião do “limiar que separava o indivíduo da multidão” (BENJAMIN, 2015, p.38). O escritor francês Victor Hugo (1802-1885), autor de *Os Miseráveis*, “identifica-se com a multidão; enquanto herói, Baudelaire demarca-se dela” (BENJAMIN, 2015, p.38). As questões sociais, que nas cidades modernas se dimensionam na potência de suas multidões, são trabalhadas por Benjamin de maneira a não romantizar os problemas da época. E o poeta Baudelaire, por mais que tenha impresso seu nome na história da literatura francesa e mundial, é lembrado, em certa altura do texto, como uma personagem com certa limitação intelectual.

Para um escritor, Baudelaire tinha uma grande falha, de que nem ele se apercebia: era ignorante. O que sabia sabia-o a fundo; mas sabia pouco. História, fisiologia, arqueologia, filosofia eram matérias que desconhecia... O mundo exterior interessava-lhe pouco; talvez lhe desse alguma atenção, mas não o estudava propriamente (DU CAMP, *apud* BENJAMIN, 2015, p.45).

Esta exposição pouco lisonjeira aparece depois que Benjamin expõe as mazelas que a *multidão* que habita as grandes cidades é obrigada a enfrentar. A poesia de Baudelaire não se dedicava a observar o sacrifício que era existir em uma grande cidade. O poeta dedicava-se ao elogio da multidão, quando esta contribuía para as sensações provocadas no indivíduo que caminha por ela. A novidade do centro urbano. O contraponto de opiniões acontece nas aspas de Engels, e tem Londres como cidade paralela. A reflexão de Friedrich Engels (1820-1895) sobre a cidade moderna é apresentada de uma forma sombria e desesperançosa. O filósofo, e também alemão, Engels foi coautor do *Manifesto Comunista*, e apresenta nesta passagem uma visão clara e solidária sobre a movimentação nas ruas de Londres, reconhecidamente uma das cidades berço do capitalismo no mundo:

Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas a fio sem vislumbrar o começo do fim, sem encontrar o mínimo sinal que deixe adivinhar a proximidade do campo, é de fato uma coisa muito singular. Essa centralização colossal, essa aglomeração de dois milhões e meio de pessoas num só lugar, centuplicou a força desses dois milhões e meio. Mas as vítimas que isso custou só mais tarde as descobrimos. Só depois de termos andado alguns dias pelo asfalto das ruas principais notamos como esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte da sua humanidade para levar a cabo todos os prodígios da civilização de que a cidade está cheia, e como centenas de forças neles adormecidas permaneceram inativas e foram reprimidas... A própria agitação das ruas tem qualquer coisa de repugnante, qualquer coisa contrária à natureza humana. Aquelas centenas de milhares, de todas as classes e posições, que

aí se acotovelam não serão todas elas pessoas humanas com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de ser feliz?... Apesar disso, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de seguirem pelo passeio do lado direito, para que as duas correntes da multidão não constituam entrave uma para a outra; e, no entanto, ninguém se digna lançar ao outro um olhar que seja. Essa indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados é tanto mais chocante e gritante quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo (ENGELS *apud* BENJAMIN, 2015, pp.33-34).

É possível perceber no texto de Engels, de 1848, alguns elementos, que hoje se observam nas grandes cidades do mundo, já presentes. A distância do campo em relação à cidade, criando assim uma “intimidade” com o asfalto, o novo ambiente criado para essa nova sociedade. Engels define como repugnante a “agitação das ruas” e percebe que o preço que veio a se pagar pelo projeto urbano capitalista foi alto demais para os indivíduos. Isolamento e espaços apertados também são mencionados pelo filósofo, assim como a pressa com que se percorrem os espaços. As diferenças de “classes e posições”, que determinam os estilos de vida e separam as existências, estão presentes nos escritos de Engels. Entretanto, algo que pode ser comum a todos é lembrado por Engels: apesar das diferenças aquelas pessoas possuem “as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo desejo de ser feliz”. Talvez este pensamento igualitário do filósofo comunista possa soar como algo utópico e abstrato demais, todavia, a descrição do cenário urbano de meados do século XIX, que hoje em dia ainda nos parece familiar é algo deveras preocupante. Enquanto o capital aproveitava-se das cidades para desenvolver seus projetos, as populações urbanas eram “convidadas” a sobreviver aos “infernos” construídos pela era moderna: “O inferno é uma cidade parecida com Londres, / Uma cidade populosa e fumacenta, / Com toda espécie de gente arruinada, / Com muito pouca ou nenhuma diversão, / Pouca justiça, e ainda menos compaixão” (SHELLEY *apud* BENJAMIN, 2015, p.35). A moderna e capitalista Londres do século XIX não se “vendia” como um projeto bem-acabado e sedutor, nem mesmo quando observada pela ótica da poesia.

O leitor pode imaginar que a cidade de Londres, conforme relatos acima indicam, seria muito inóspita se relacionada com Paris. Pois esta se apresenta, pela ótica poética de Baudelaire, como um local convidativo ao passeio e plena de novidades. Um termo forjado à época serviu de símbolo para uma atividade que ganhou um novo sentido no meio urbano. O ato de caminhar pelas ruas da cidade sem rota definida, apenas seguindo os caminhos que a cidade oferecia, era então denominado *flânerie*. Esta é uma criação parisiense, e o *flâneur* foi um tipo exótico que praticou o caminhar lento e observador em um século que ensaiou e iniciou a aceleração do “progresso”. Paris era um local que se modificava constantemente, “Baudelaire

cunhou a fórmula cruel da cidade que muda mais rapidamente que um coração humano” (BENJAMIN, 2015, p.134). As invenções, construções e reconstruções tornavam o presente uma atração dinâmica, com isso o *flâneur* chegou a ser ridicularizado e tratado como fútil e insignificante; sua atitude lenta foi combatida como uma afronta ao progresso capitalista.

Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo. Durante algum tempo, por volta de 1840, era de bom-tom passear tartarugas nas passagens. O *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo da passada. Se dependesse dele, o progresso teria de aprender esse passo (BENJAMIN, 2015, p.32).

O tipo encontrava-se diante de uma mudança, onde o ambiente que o cerca junto com a velocidade das ações havia ganhado outro aspecto. “O flâneur é uma espécie de botânico do asfalto” (BENJAMIN, 2015, p.23). Com esta imagem literária, Benjamin ilustra a nova ordem social que a cidade moderna oferecia, e que Engels tão bem denunciou. Um novo ecossistema surgia e tratava de substituir o antigo habitat pelas condições artificiais da modernidade industrial. Paris se desenvolvia na primeira metade do século XIX como uma cidade voltada para o consumo burguês. As passagens, galerias comerciais que surgiram na cidade para abrigar o comércio luxuoso local, são o símbolo inicial desta transformação urbana. É o habitat do *flâneur*, pois este ainda não contava com os largos *boulevards* que iriam surgir tempos depois na cidade. O comércio têxtil possibilitou a primeira motivação deste novo conceito urbano, as lojas começaram a manter grandes estoques de mercadoria. O ferro, um elemento novo na construção, surge como peça revolucionária nos projetos de arquitetura da modernidade. A locomotiva “objeto dos mais diversos experimentos desde os anos 1828-1829 não funciona adequadamente senão sobre trilhos de ferro” (BENJAMIN, 2009, p.55). Como elemento industrial o trilho aparece como precursor da viga arquitetônica. “Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens, nos pavilhões de exposição, nas estações de trem – todas elas construções visando fins transitórios” (BENJAMIN, 2009, p.55).

Por mais que a transitoriedade tenha sido uma ideia da modernidade, grande parte da arquitetura do ferro e vidro permanece na Cidade Luz. Nela é possível observar a “parceria” tensa e competitiva entre a *École Polytechnique* e a *École des Beaux-Arts*, é “o início das rivalidades entre o construtor e o decorador” (BENJAMIN, 2009, p.55). Todos a serviço do comerciante. Nesta época, a primeira metade do século XIX, as exposições universais começam a surgir neste âmbito moderno. Elas são desdobramentos das exposições nacionais da indústria, cuja primeira ocorreu em Paris em 1798. O evento surge para divertir a classe

trabalhadora. “As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano” (BENJAMIN, 2009, p.57).

A cidade, nesta nova versão de “uso”, torna-se um local alegórico. Baudelaire trabalhou esta nova maneira de se relacionar com o espaço. O *flâneur* que ele encarnava assumia-se, de acordo com Benjamin, sob um sentimento de “alienação”. Pois, a vida que ele, flâneur, propagava no meio da multidão, quando criava uma miríade de encantos, esta ação escondia na forma de “miragem” a “miséria dos futuros habitantes de nossas metrópoles” (BENJAMIN, 2009, p.61). Neste ambiente, de mudança e possibilidades um termo ganha significado nesta tradução da modernidade do século XIX na obra de Benjamin: trata-se da mercadoria. Com o desenvolvimento da produção industrial a oferta de mercadorias passou a ser algo corriqueiro nas cidades modernas. A mercadoria tornou-se a motivação dos grandes centros, a força sedutora para se caminhar pelas “passagens”; o *flâneur* acompanhou seu ritmo. Benjamin relaciona a mercadoria diretamente com aquela figura errante, como se esse fosse também uma mercadoria das novas cidades modernas.

A multidão não é apenas o novo asilo do proscrito: é também a última droga do abandonado. O flâneur é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. Apesar de não ter consciência dessa particularidade, ela nem por isso deixa de atuar sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o flâneur é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores (BENJAMIN, 2015, p.32).

A mercadoria parece ter tomado para si o protagonismo das ações e relações no século XIX. Neste contexto, é preciso lembrar uma importante ação ocorrida em Paris naquele século. A cidade conviveu com uma grande obra de urbanização, cujo mentor foi Georges-Eugène Haussmann, conhecido como Barão Haussmann o “artista demolidor”, título oferecido ao barão por ele mesmo. Este “artista” administrou uma monumental reurbanização na capital francesa, o Barão foi nomeado prefeito por Napoleão III, e governou Paris entre 1853 e 1870. As intervenções de Haussmann foram tão radicais que são responsáveis, até hoje, pela diagramação urbana que Paris ostenta.

Benjamin entende que as obras capitaneadas por Haussmann incorporam-se ao “imperialismo napoleônico que favorece o capitalismo financeiro” (BENJAMIN, 2009, p.63). Outros autores seguem a mesma lógica de pensamento do filósofo alemão, colocando as intervenções ocorridas em Paris como uma ação especulativa, cuja função principal era solucionar problemas do capitalismo de então. “A urbanização proporciona um caminho para

resolver o problema do capital excedente. Considere o caso da Paris do Segundo Império” (HARVEY, 2009, p.10). Com este pensamento, o geógrafo estadunidense David Harvey explica a motivação para a remodelação de Paris. As ideias de urbanismo defendidas pelo “artista demolidor” eram demasiadamente ambiciosas para época, a escala pensada pelo Barão ultrapassava consideravelmente o que os arquitetos planejaram à época. “Quando o arquiteto Hittorf mostrou a Haussmann seus planos para o novo *boulevard*, Haussmann jogou-os de volta dizendo, não é amplo o suficiente...você o tem em 40 metros de largura e eu o quero em 120” (HARVEY, 2009, p.10). Aconteceram reconstruções de bairros inteiros, integração de subúrbios, uma proposta realmente grandiosa, algo que necessitou de um financiamento igualmente grandioso. O sistema de financiamento no “modelo keynesiano” funcionou bem por quinze anos, até entrar em colapso em 1868. A reflexão proposta por Harvey é que as cidades modernas foram (e ainda são) laboratórios para se conseguir soluções para as crises do capitalismo. Todavia, essas crises, que não têm soluções definitivas, pois estão sempre a espera da próxima crise do capital, deixam nas cidades marcas profundas. Os *boulevards* de Haussmann estão gravados em Paris até hoje (HARVEY, 2009).

Benjamin escreve que o século XIX “não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social” (BENJAMIN, 2009, p.67). Todavia, cabe lembrar que houve sim uma tentativa de se estabelecer uma nova ordem social na Paris do século XIX. As intervenções de Haussmann foram por demais megalomânicas, e o esgotamento das finanças da França foi o resultado deste processo. A gentrificação, provocada pela nova urbanização, gerou uma crise política que culminou com a Comuna de Paris, em 1871. A Comuna mereceria um capítulo exclusivo dado seu pioneirismo e ideias inovadoras dentro de um universo burguês. Entretanto, a pesquisa se limitará a dizer que ela foi um relevante evento político na França. Ela foi a primeira manifestação revolucionária da luta de classes radicalizada na história do capitalismo. A Comuna expressou a supremacia da política proletária sobre a política burguesa, embora esta ainda tivesse elementos presentes no decorrer do processo (VIANA, 2011). Algumas ideias eram de tal ordem “utópicas” que não foram entendidas nem por parte dos revolucionários; como a intenção de se implementar uma autogestão coletiva gerida pelo poder proletário. A visão de Marx, que militava pelo lado da “utopia” revolucionária, defendia que a Comuna seria responsável pela autogestão social. Esta ação levaria a autoemancipação proletária, o que significaria a emancipação humana (VIANA, 2011). Uma outra visão seguia pela ótica da praticidade burocrática, esta era defendida por personagens como Lênin, e pregava que a revolução deveria se apropriar das instituições burguesas, sem projetar sua eliminação (VIANA, 2011).

A Comuna pregava a abolição do Estado e uma substituição de poderes. O Estado capitalista sendo uma instituição burguesa era incompatível com os ideais da Comuna, logo, não poderia haver negociação quanto a sua manutenção. “Assim, a primeira e mais importante ação da Comuna foi a destruição do poder estatal centralizado” (VIANA, 2011, p.65). Outras instituições relacionadas com o Estado foram abolidas também, tais quais: a polícia, o exército e a igreja. Isto se refletiu nas ideias que a Comuna elaborava para o setor da educação, pois com estas mudanças “todas as instituições de educação foram abertas ao povo gratuitamente e ao mesmo tempo desembaraçadas de toda a interferência da igreja e do Estado” (MARX, 2011, p.18 *apud* VIANA, 2011, p.66). Diversas outras mudanças foram propostas pela Comuna no curto espaço de tempo em que ela foi imaginada, entretanto, não cabe nesta pesquisa se estender sobre estes assuntos. Todavia, cabe lembrar que a Comuna de Paris durou, oficialmente, 72 dias: 18 de março de 1871 - 28 de maio de 1871. A cidade de Paris, neste curto espaço de tempo, viu ressurgir um elemento de resistência que a urbanização de Haussmann imaginou ter eliminado: as barricadas. Erguidas com as pedras do calçamento de Paris (Figura 47). Benjamin escreveu sobre este artifício de luta comentando que a barricada “barra os grandes *boulevards*, ergue-se muitas vezes à altura do primeiro andar e esconde as trincheiras que ela protege” (BENJAMIN, 2009, p.65). No entanto, conforme a História registra, o Estado capitalista apoiado pela burguesia conseguiu sufocar o movimento popular.

Figura 47 - Barricada da Rue de Charonne em foto realizada no dia 18 de março de 1871



Fonte: www.larousse.fr

A Guerra Franco-Prussiana, que aconteceu entre 19 de julho de 1870 e 10 de maio de 1871, criou um ambiente propício para o surgimento da Comuna. Porém, a crise provocada pela guerra não foi o único motivo do surgimento da Comuna. A Guerra e a Comuna possuem relações “evidentes” (VALLE, 2014). Todavia, “não seria possível definir um único motivo para a Comuna de Paris de 1871 ou identificar um único fator que teria lhe dado origem. Se ocorre a preponderância de um ou outro elemento, isso não significa que os demais fatores possam ser ignorados” (VALLE, 2014). O que se pode argumentar é que o cerco prussiano em Paris foi decisivo para a derrota da Comuna, pois no dia 26 de fevereiro de 1871 foi assinado o (começo do) acordo de rendição francesa, entendida por alguns como “vergonhoso”. Desde então, para o governo, “o inimigo passou a ser o trabalhador armado de Paris” (VALLE, 2014). O cerco prussiano ao leste e o cerco das tropas francesas a oeste sufocaram a Comuna, que começa a sucumbir em 21 de maio, no início do que ficou conhecido como *Semaine sanglante*. “O proletariado construía uma barricada após outra e as defendia com grande heroísmo. (...) Em grande inferioridade, os rebeldes não se rendem” (COSTA, 2011, p.23). A barricada da *Rue de Ramponneau* foi a última a ser vencida. Com isso caía o primeiro governo proletário da era moderna.

A Comuna de Paris foi uma revolução que não deixou nomes para a História, algo raro em se tratando deste tipo de evento. Pode-se entender que as ideias pregadas pela Comuna não eram compatíveis com o culto às personalidades revolucionárias, haja vista que as decisões coletivas era uma das bandeiras da Comuna de Paris. Partidos políticos também não foram fundados nesta revolução. Havia uma novidade avançando naquele movimento social moderno.

Em 1871, a Comuna de Paris não é senão – e segundo proclama de maneira algo grandiloquente um de seus mais hábeis ‘gerentes’, o jornalista Félix Pyat – um ‘poder natural, espontâneo, nem falseado, nem forçado, nascido da consciência pública da ‘vil multidão’ provocada, atacada e levada à situação de legítima defesa; um poder que nada deve à influência dos nomes, à autoridade das glórias, ao prestígio dos chefes, ao artifício dos partidos...’ Em nome do caráter popular da revolução comunista, Pyat rejeita implicitamente, como vemos, qualquer possibilidade de diferenciação entre a natureza do poder revolucionário e a maneira de exercê-lo. Sugere uma democracia total em que o povo administra diretamente as instituições por ele criadas no movimento da revolução, dispensando qualquer espécie de mandatários ou hierarquia (DECOUFLÉ, 1970, p. 75 *apud* VIANA, 2011, p.78).

Diante de uma revolução tão pretenciosa que sucumbiu em tão pouco tempo é possível pensar em um projeto frágil, um ato ingênuo praticado perante forças maiores? Ou apenas em um projeto que ainda não estava completo, que merecia uma dedicação e um trabalho para ser entendido e aceito? “A Comuna de Paris foi uma revolução proletária inacabada, mas não uma revolução burguesa, parcial, meramente política, foi uma revolução social, total” (VIANA, 2011, p.77). A palavra *inacabada* volta ao texto e permite ao leitor ponderar sobre a modernidade *inacabada* de Habermas. Ou seja, ponderar sobre algo que se apresenta como uma possibilidade que pode merecer uma continuidade, evitando assim a simples superação ou descarte.

O “mundo vivido”, aquele que acontece no âmbito do cotidiano, lembrado por Habermas, poderia assumir o protagonismo perdido no contraponto da especialidade do pensamento moderno. Aquele dedicado à construção “*interna* das ciências, das teorias morais e da teoria do direito, da arte – outras tantas evoluções que, se são aprendizagem do saber, não são, no entanto, lineares” (HABERMAS, 1980, p.12). A “distância entre a cultura dos peritos e o grande público” pode ser diminuída(?). Nesta perspectiva, pode-se encontrar na atitude do *flâneur* não a “embriaguez” da sedução urbana dedicada à mercadoria, mas sim o tempo para se observar aspectos a serem trabalhados na melhoria e desenvolvimento da cidade. Baudelaire não teve tempo de vida para presenciar a Comuna de Paris. Por isso mesmo a questão derradeira ficará em aberto. Ao caminhar pela cidade naqueles tempos conflituosos, saberia o *flâneur* entender as possibilidades contidas naquela revolução moderna *inacabada*, ou assumiria a postura da maioria dos artistas da época e entenderia aquele movimento como o desabrochar de uma “flor do mal”?

2.2 A cidade como suporte para a criação

Utilizar a cidade como suporte para ações criativas não é algo novo. Muita arquitetura, muito design e muita arte já foi experimentada no ambiente urbano e algumas dessas ações, seja na arte, no design ou na arquitetura saíram do âmbito público e foram parar em coleções privadas. O grafite urbano é um exemplo desta atividade que transitou pelos espaços públicos e depois conseguiu um lugar em ambientes privados. O grafite, que tem forte relação com os muros da cidade, foi o que iniciou alguns integrantes do (futuro) Coletivo MUDA no ambiente público da cidade, antes mesmo da arquitetura e do design surgirem na formação destes integrantes.

O grafite é o motivo pelo qual os arquitetos e designers, que formariam o Coletivo MUDA, saíram às ruas para tornar público o trabalho desenvolvido. “Por que não?” Talvez tenha sido esta a pergunta feita pelos outros integrantes que não tinham intimidade com a atividade do grafite. “O graffiti e a pichação não são mesmo concebidos como movimentos de transgressão urbana, nos quais os grafiteiros burlam normas sociais de intervenção nestes espaços?” (FURTADO e ZANELLA, 2009, p.1294).

Cabe nesta altura do texto um parágrafo sobre o termo pichação mencionado acima pelas pesquisadoras citadas. O Coletivo MUDA não se utiliza da pichação como proposta visual. Ele se utiliza da estética do grafite como “imagem elaborada”, e, para o Coletivo, esta imagem é sempre abstrata. Todavia, os painéis do MUDA sempre apresentam uma assinatura, e esta é elaborada com uma fonte que se mescla na composição, tornando-se parte da obra. Nesta altura cabe lembrar que, dentro da trajetória do Coletivo, no início dos trabalhos na rua, os integrantes fixavam nos muros um único azulejo contendo a assinatura/marca MUDA. Por se tratar de um nome escrito, pode-se dizer que esta intervenção foi o mais próximo da pichação que o Coletivo chegou. Neste sentido, é possível dizer que a opção adotada afasta o termo pichação como prática do MUDA. Como definição breve, de um termo que não cabe definição, pelo menos nesta pesquisa apresentada, Furtado e Zanella (2009) entendem que:

No campo das contradições e pluralidades entre escrita e desenho figurativo, o *graffiti* pode ser considerado tanto como uma forma de “pichação evoluída”, como uma modalidade de expressão estética sem territórios pré-fixados e que não exclui a pichação, mas que pode se diferenciar dela como prática urbana (FURTADO e ZANELLA, 2009, p.1283).

A nova experiência praticada pelos integrantes do MUDA era ir às ruas e espalhar uma criação visual que até então não figurava entre as intervenções urbanas existentes. As “tatuagens urbanas”, que cobriam o corpo das metrópoles e possibilitaram uma nova ordem estética e política no espaço de convivência social, ganharam a companhia dos módulos gráficos e coloridos do MUDA. O “elemento” MUDA somou-se ao manifesto das palavras da pichação, com sua tipologia urbana, e ao adorno do grafite, com suas cores e personagens, para se tornar uma das marcas visuais contemporâneas em um ambiente cada vez mais “impuro” (Figura 48 e 49).

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do *videoclip*. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária, (...). Há também “sínteses da topografia urbana” em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros. É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política (CANCLINI, 1989, pp. 338-339).

Figura 48 - Intervenção do Coletivo MUDA nas ruas de São Paulo (2017)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 49 - Intervenção do Coletivo MUDA (2017) no Beco do Batman, tradicional endereço de manifestação do grafite em São Paulo



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Pode-se entender que o modo *marginal*, mencionado pelo antropólogo argentino Néstor Canclini, traz consigo uma semelhança na atuação do Coletivo MUDA. Pois, os integrantes, enquanto arquitetos e designers de formação, atuavam longe da “centralidade” de suas profissões; e ao adotarem a arte urbana como meio de atuação, encontraram uma outra fronteira profissional. Eram, então, diante desta trajetória conjunta, todos “marginais” atuando no campo das artes visuais. “A *margem*, no sentido de *outro* e de *fora* para *dentro*, se manifesta em nossos maiores atos de construção e imaginação” (PARDUE, 2013, p.449). Pardue, em seu artigo, defende a margem como um importante fator de construção cultural, e entende que “ela é essencial na construção semiótica exatamente nas coisas que nos orgulhamos de ter criado – a cidade e o sentimento ‘moderno’ de atualidade” (PARDUE, 2013, p.450). A margem e o marginal se confundem na relação de construção, nesta “confusão” surge um “tipo de hibridez”. Uma liberdade que permite desenvolvimento da criatividade e a redefinição dos espaços centrais da cidade (PARDUE, 2013).

Pardue entende que no Brasil, “a margem se manifesta espacialmente no fenômeno da *periferia*. Ela é tanto um espaço material quanto uma ideologia contestada” (PARDUE, 2013, p.454). Diante deste conceito, convém lembrar que o Coletivo MUDA não nasce na periferia geográfica da cidade; os integrantes pertencem à parte *central* da cidade. Entretanto a cultura

periférica, representada pela cultura do *hip hop* permeia a criação do MUDA, seja na referência visual do grafite, seja na referência musical do *rap*, estilo apreciado pelos integrantes do coletivo carioca, algo que se pode comprovar durante as visitas ao ateliê do grupo. O caráter *impuro, sincrético e transcultural* apresentado por Canclini surge representado nos painéis urbanos do MUDA. As referências lusitanas da azulejaria encontram as referências afro-americanas do hip hop e se manifestam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro dando origem a um novo elemento visual urbano.

A referência afro-americana, mais especificamente vinda de Nova York, pode ser percebida quando se comparam os grafites franceses com os nova-iorquinos. “Em Nova York os grafites eram sinais da presença de seus autores, que procuravam deixar suas assinaturas evidentes por todos os cantos” (PAULA, 1995, p.375). Em Paris, “os grafites eram anônimos, e ao contrário da violência gestual e pictórica dos nova-iorquinos, tratavam de comentários sutis a respeito do espaço urbano” (PAULA, 1995, p.376). A cena artística de Nova York também se coloca como referência na trajetória do MUDA. Artistas urbanos nova-iorquinos, nos anos de 1980, levaram o grafite para as galerias, em um processo de transição entre o “culto e o popular”. PAULA (1995) relata que o grafite passou dos vagões de metrô para as telas, gerando uma fase “pós-grafite”. A pesquisadora cita a carreira de Melvin Samuels Jr.:

Em 1982 realizou sua primeira coletiva, *Graffiti Above Ground*, na *Stuart Neill Gallery*, no *Soho*, e o primeiro documentário para a TV. A seguir passaram a ser convidados para decorar fachadas de teatros e lojas. No final da década desapareceram das ruas e do metrô (PAULA, 1995, p.379).

Enquanto a arte urbana da década de 1980 se desenvolvia em Nova York através do movimento *hip hop*, o Brasil, que vivia uma ditadura militar, viu surgir em São Paulo um coletivo chamado TupiNãoDá.

O nome do grupo foi inspirado no poema de Antonio Roberto de Moraes, no qual consta a frase: “Você é tupi daqui ou tupi de lá, você é Tupiniquim ou TupiNãoDá?” O grupo passou a intervir em espaços públicos com uma nota de antropofagia, com “certo ar zombeteiro”, contribuindo para a discussão da arte monumental, com suas andanças pela cidade e levantando questões de autoria. O TupiNãoDá passou por várias transformações em sua formação ao longo do tempo (NAJIMA, F. 2010, p.43).

O grupo surgiu em 1983, e fez parte da primeira geração de grafiteiros em São Paulo. O período de surgimento do coletivo abrange a transição entre a ditadura militar e a redemocratização. José Carratu, Milton Sogabe e Eduardo Duar foram os pioneiros, Jaime Prades entrou no coletivo em 1985 e relata um pouco do ambiente da época:

A gente já estava na rua, tentando fazer essas intervenções enormes, e trabalhávamos à luz do dia, nosso objetivo era conquistar esse espaço. A situação política ainda era muito tensa. Era um ato perigoso ir para a rua. Hoje também é, não é? A rua é sempre perigosa, mas naquele momento era veladamente perigoso. E o mais provocante é que o nosso discurso era completamente lúdico em termos de imaginário. Mas ir lá fazer aquilo, se expor, isso sim é que era político (PRADES, 2016).

O coletivo começou fazendo intervenções urbanas não vinculadas ao grafite, mas ao seguir pelo viés pictórico do grafite (Figura 50), fizeram questão de grafar a palavra na forma da língua portuguesa falada no Brasil: com apenas um *efe* e um *e* no final.

Nós não tínhamos nada com a cultura *Hip-hop*, bebíamos da nossa própria fonte e fomos mais um fenômeno que um movimento em si. Pela facilidade e por ser barato acabamos trabalhando com pinturas nas ruas. Contribuímos introduzindo outra escala, outros materiais (giz, rolinho, tinta imobiliária) pensando nos espaços que escolhíamos para interferir, pela poética urbana e pelo que representavam estes espaços em relação a cidade e se eram do poder público ou privado (PRADES, 2016).

Figura 50 - Estêncil de Milton Sogabe do Coletivo TupiNãoDá (1983)



Fonte: www.besidecolors.com

A prática do coletivo TupiNãoDá, em termos de escolha econômica de materiais, remete à prática do Coletivo MUDA, quando ambos chegam às ruas através de materiais economicamente viáveis. A forma “lúdica” dos trabalhos do coletivo paulistano pode ser percebido como outro ponto em comum entre os coletivos paulista e carioca. O ambiente político nacional é uma diferença a ser apontada no ambiente criativo dos dois coletivos. O MUDA surge com a democracia reestabelecida, portanto, os riscos das atividades na rua se limitam aos imprevistos de violência urbana cotidiana, algo até então vem sendo contornado pelo MUDA.

A conquista do espaço urbano supera os possíveis riscos assumidos. Ocupar um espaço comum, partilhando uma criação, é um ponto que une o MUDA e outros artistas. Neste aspecto o filósofo francês Jacques Rancière oferece um pensamento que referencia a atitude do MUDA. Em *A partilha do sensível*, Rancière elabora o pensamento que aproxima a estética e a política. O pensador discute os elementos que possibilitam a ação que une as duas forças, e quem é capaz de executá-la em um espaço *comum*. O trabalho dos coletivos TupiNãoDá e MUDA podem servir como ilustração base para uma correlação teórica com o pensamento de Jacques Rancière, na ideia de *partilha do sensível*.

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha, (RANCIÈRE, 2005, p.15).

A cidade pode ser tomada como o espaço *comum* por excelência, o espaço a ser disputado e conquistado. Um campo a ser definido como público ou privado, de acordo com a atuação dos indivíduos que possuem tal competência para esta disputa. Rancière entende que, neste campo político, a estética tem um papel fundamental a desempenhar. O filósofo afirma: “Existe, portanto, na base da política, uma ‘estética’ (...). Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2005, p.16). O filósofo entende que “a política se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p.17). Para Rancière a questão estética é uma questão política, sem a separação usual que se faz dos termos. Não há escolha a se fazer, não se trata de privilegiar ora a política ora a

estética, mas de recusar a dicotomia, reconhecer a imbricação constitutiva entre ambas e escolher a modalidade de intervenção mais adequada em cada caso. Sendo este ponto decisivo para um entendimento cabal do que se joga nos textos deste autor (CACHOPO, 2013).

Ranciére traz, além da questão estética, a questão do *comum*. Não se trata de algo novo, porém, trata-se de algo amplo e complexo para desenvolver nesta pesquisa. Convém comentar que Ranciére não formulou esta ideia, mas tomou este conceito para seu pensamento na medida que ele se apresenta como possibilidade de lidar com algo que atinge a todos, ou pelo menos a maioria, tratando assim de uma “comunidade”. Cabe neste momento um brevíssimo panorama sobre o termo, à guisa de informação, para dimensionar o assunto e trazer para a pesquisa a relação complexa que este carrega.

Elinor Ostrom, a partir dos anos de 1970, resgatou de forma positiva o conceito de *Common*, e foi uma das responsáveis pela difusão e aprofundamento do uso do termo, tornando possível que outros autores desenvolvessem um pensamento social sobre o comum. Este pensamento surge associado “à luta anti neoliberal, e conectado à ideia de que é preciso reconstruir a democracia” (SILVEIRA e SAVAZONI, 2018). Os autores Michael Hardt e Antonio Negri ao escreverem sobre o assunto, atualizaram o tema, que era empregado, com suas particularidades, desde a Idade Média:

O comum que compartilhamos, na realidade, é menos descoberto do que produzido. (Relutamos em utilizar a expressão no plural os comuns [the commons] porque ela remete a espaços de partilha pré-capitalista que foram destruídos pelo advento da propriedade privada. Apesar de um tanto estranho, o comum [the common] ressalta o conteúdo filosófico do termo e deixa claro que não se trata de uma volta ao passado, mas de um novo desenvolvimento) (HARDT; NEGRI, 2005, p.14 *apud* SILVEIRA e SAVAZONI, 2018).

Neste conceito de defesa do comum, unem-se autores com diferentes vertentes de pensamento, tanto marxistas quanto liberais escrevem sobre o assunto. Yochai Benkler, um pensador liberal americano, acredita que o comum representa “um tipo de liberdade que existe fora das restrições exigidas pelo mercado”.

Commons significa liberdade, são espaços institucionais livres das restrições impostas pelos requisitos dos mercados. Quando se fala de um ambiente de informação, do espaço cultural e simbólico que ocupamos como indivíduos e cidadãos, a diversificação das restrições sobre as quais operamos, inclusive a criação de espaços relativamente livres das leis de estruturação de mercados, atinge o cerne da liberdade e da democracia (BENKLER, 2007, p.16 *apud* SILVEIRA e SAVAZONI, 2018).

Comum é um conceito pré-capitalista, que trata de questões essenciais e carrega na sua teoria uma dupla definição:

(...) um comum não é apenas um conjunto de recursos, de coisas; é também um produto social, uma prática. Dito de outra forma, não é só a coisa compartilhada, mas também o seu compartilhamento por uma comunidade; ou, nas palavras de Massimo De Angelis, “there is no commons without commoning” (2006): um comum é simultaneamente um “substantivo” (o conjunto de bens compartilhados) e um “verbo” (a ação de compartilhar; o *commoning*, o “fazer comum”) (VIEIRA, 2013 *apud* SILVEIRA e SAVAZONI, 2018).

Após a teoria apresentada, pode-se arriscar dizer que o Coletivo MUDA, quando estabelece que seu trabalho deve encontrar a cidade, coloca o seu resultado criativo no campo *comum* e cria, assim, uma relação sensorial estética com os cidadãos. Com isso não se pode afirmar que a intenção inicial do Coletivo tenha sido tão densa, ou tenha tido uma vinculação direta com a teoria sobre o *comum*. Ao “ocupar visualmente” os muros da cidade eles esperavam causar um “burburinho”, segundo Rodrigo Kalache, integrante do MUDA. Este “ruído”, desejado pelo Coletivo MUDA, é a resposta ao estímulo provocado pelo trabalho com os painéis de azulejo que, ao serem colocados em um ambiente estranho ao seu uso convencional, surpreendem o olhar e capturam a atenção para o uso e os cuidados com o ambiente urbano. João Tolentino, outro integrante do MUDA, coloca a questão estética da seguinte forma: “Se não tiver estética o trabalho é aleatório”. Por mais que não tenham a intenção de *estetizar* a cidade, o Coletivo entende que a estética desempenha um papel relevante no trabalho realizado. A estética, ao se aliar à proposta sutil de transformação, oferece um outro sentido para o trabalho, ela seduz o olhar e o direciona para aquele local pouco cuidado. O trabalho visual com o azulejo, um revestimento, atualmente, pouco usado em ambiente externo no Brasil, cria o contraste desejado entre a “suavidade visual” da cerâmica e o aspecto “áspero” do concreto urbano. A experiência contrastante, intencionalmente gerada, cria o destaque que transforma a percepção sobre a obra e o lugar, levando a estética para o campo *comum* da cidade que se encontra em uma permanente disputa política e territorial (Figura 51 e 52).

Figura 51 - Fixação de um painel na entrada do Túnel do Joá (sentido São Conrado), no Rio de Janeiro (2017)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 52 - O painel contrasta com o cinza do entorno e ocupa um local não permitido aos pedestres



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Mais do que um “ruído”, um “burburinho” ou mesmo uma “ocupação visual”, o trabalho do Coletivo MUDA no espaço público é uma subversão, uma atividade deslocada, uma experiência “proibida” dentro de “uma sociedade bem-organizada”. Ao analisar A República, de Platão, Rancière apresenta a ideia do filósofo grego de que cada trabalhador desempenha uma função de acordo com sua “natureza”. Isto colocava o trabalho, que segundo Rancière seria uma *partilha do sensível*, como um “encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação”. Portanto, ao se lançar no espaço *comum* da cidade, o trabalhador estaria perturbando esta ordem, tornando-se um “duplo” dentro da sociedade que não admitiria a exposição do artista no espaço público. O Coletivo MUDA assume, assim, esta transgressão, uma “nocividade” ao desempenhar o que Rancière denomina como *re-partilha do sensível*.

Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ele tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. A duplicidade mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade (RANCIÈRE, 2005, p.65).

A cidade seria um espaço restrito, um território a ser conquistado pelo cidadão? Pois, apesar deste viver *na* cidade, muitas vezes lhe é negado o direito de viver *a* cidade. Dentro desta lógica o surgimento de coletivos de arte, ou mesmo de indivíduos, que reivindicam o espaço público como território de expressão e criatividade desempenha papel relevante na construção contínua deste espaço público. Traz consigo a construção de uma visualidade “sensível”, ou seja, algo construído para a apreciação/fruição dos sentidos. O filósofo alemão Karl Marx apresenta a importância das ações práticas nesta construção. “Ideias nunca podem levar além de um antigo estado de coisas. (...). Para a realização das ideias são necessários homens que ponham em jogo uma força prática” (MARX-ENGELS, 1974, p.17). Marx entende que a atividade material é essencial na transformação da realidade: “É a linguagem da vida real” (MARX-ENGELS, 1974, p.19). Nesta disputa pelo espaço da cidade e pela *práxis* da produção da arte, o artista se posiciona pela “causa poética”, que nem sempre está em conformidade com a realidade ou adequação que figuram do lado da *Verdade* que o filósofo defende. “É na figura de Sócrates que o filósofo clássico expõe a Verdade como modo de defender a cidade, e é nele também que a cidade encontra uma forma de expiar a sua ignorância diante da necessidade de conhecer a si mesma” (REIS, 1994, p.158). Diante do posicionamento filosófico, Reis (1994) apresenta *A cidade do artista*. Esta se contrapõe e ameaça a estabilidade construída pela filosofia: “O que, senão a causa poética, poderia questionar os valores limítrofes à concepção filosófica da Verdade de maneira tão radical, ameaçando-lhe com nada menos do que a

reinvenção da cidade? (REIS, 1994, pp.158-159). Dentro desta disputa a *Verdade* é posta em questão, ou seja, a cidade filosófica que carrega a ideia do *Absoluto* ou da *Razão* encontra o artista que produz a *obra de arte*. “A obra de arte – e, do mesmo modo, qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de sentir prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objecto para o sujeito, mas também um sujeito para o objecto” (MARX-ENGELS, 1974, p.60). Esta relação entre sujeito-objeto se dispõe a questionar o estabelecido e propor novas percepções e leituras sobre o espaço urbano. Consequentemente, as ações que surgem causam eventuais questionamentos sobre um determinado poder estabelecido, provocando assim os “ruídos” e “burburinhos” em um cotidiano cinza e deteriorado.

Convém lembrar que a pesquisa presente trata de um coletivo que busca estabelecer um “diálogo” visual poético para o espaço urbano, uma “ocupação” sutil que traz elementos até certo ponto esquecidos no tempo: o azulejo e a cor. Estes ocupam espaços degradados ou de utilização limitada, gerando um resultado que se aproxima do que Reis entende como prática poética:

(...) sob o olhar do artista que se coloca sensivelmente ao lado da causa poética, a cidade é um sintagma: uma aparição, pura presença de coisas que somente depois da ação mágica/criadora adquirirão um efeito predicativo. (...) A cidade é para o artista um signo icônico a ser trabalhado poeticamente (REIS, 1994, p.162).

Nesta poesia cabe a forma e a cor, cabe o contraste de texturas, cabe a surpresa e, sobretudo, cabe a presença na rua, o fazer no local. Pois se a obra do artista interfere e transforma a cidade, a cidade tende a transformar e interferir no artista que produz a obra. Dentro deste movimento recíproco, neste jogo de trocas e referências a formação de ambos acontece.

Quando se fala em formação, não se pode pensar em um movimento linear e contínuo, muito menos em algo correto e preciso. As experiências vividas vão apresentando as opções e visões possíveis. Nesta dinâmica, tanto a cidade quanto o artista vão medindo forças e conhecendo limites, e estes são apresentados à coletividade cidadã. Esta prática, além de movimentar a cultura em cada tempo, vai propondo mudanças, de alguma forma, em direção a uma “utopia”. Quanto mais inóspito o ambiente, maior é o convite à expressão:

Este referido “estado de coisas” parece mesmo fomentar a criação de utopias, compreendida aqui segundo a formulação do pensador social polonês Jerzy Szachi: “O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado” (SZACHI, 1972, pp.12-13 *apud* MOTTA, 2012, p.5).

A cidade contemporânea “convida” à colaboração criativa da construção utópica, e o Coletivo MUDA não ficou indiferente ao *convite*. Por mais complexa que seja, a rua consolida-se como um ambiente em ebulição, atuar no espaço comum tornou-se um laboratório interessante, um canal viável e uma razão de ser. O MUDA, ao experimentar a vertente da rua (Figura 53), descobriu um sentido criativo que se mantém como um equilíbrio delicado e necessário. Nas palavras do Coletivo: “Se morrer o trabalho na rua, morre o trabalho como um todo, pois ele se fortalece na rua”.

Figura 53 - Momento de instalação de painel na Rua Sinimbu, Rio de Janeiro



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Para João do Rio, escritor carioca do começo do século XX, a rua “é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” Se para o *flâneur* carioca do século XX a rua tem alma, para o Coletivo MUDA a rua é a própria *alma* do trabalho que o grupo desenvolve. No desenvolvimento urbano, a rua toma para si o papel fundamental na formação do homem que a cidade abriga.

Se a rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social, é claro que a preocupação maior, a associada a todas as outras ideias do ser das cidades, é a rua. Nós pensamos sempre na rua. Desde os mais tenros anos ela resume para o homem todos os ideais, os mais confusos, os mais antagônicos, os mais estranhos, desde a noção de liberdade e de difamação – ideias gerais – até a aspiração de dinheiro, de alegria e de amor, ideias particulares. Instintivamente, quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! (RIO, 1908, p.8).

João do Rio entende a rua como a razão principal das cidades. Um espaço que deve ser pensado de maneira a incentivar o que a cidade tem de melhor, ou seja, a possibilidade do encontro e do uso comum. As ruas da cidade, ou o espaço comum e público, servem à coletividade, e isto não pode deixar de ser levado em conta quando falamos de arte pública, ou mais recentemente, intervenção urbana. Conscientes deste fato, a cidade deve ser pensada, para estabelecer e mediar conflitos, o que a torna um lugar ingrato, pois, resolvê-los parece ser tarefa impossível. Isto posto, o que nos resta é a experiência de tentar a resolução do impossível, do utópico, do necessário. Mas necessário para quem?

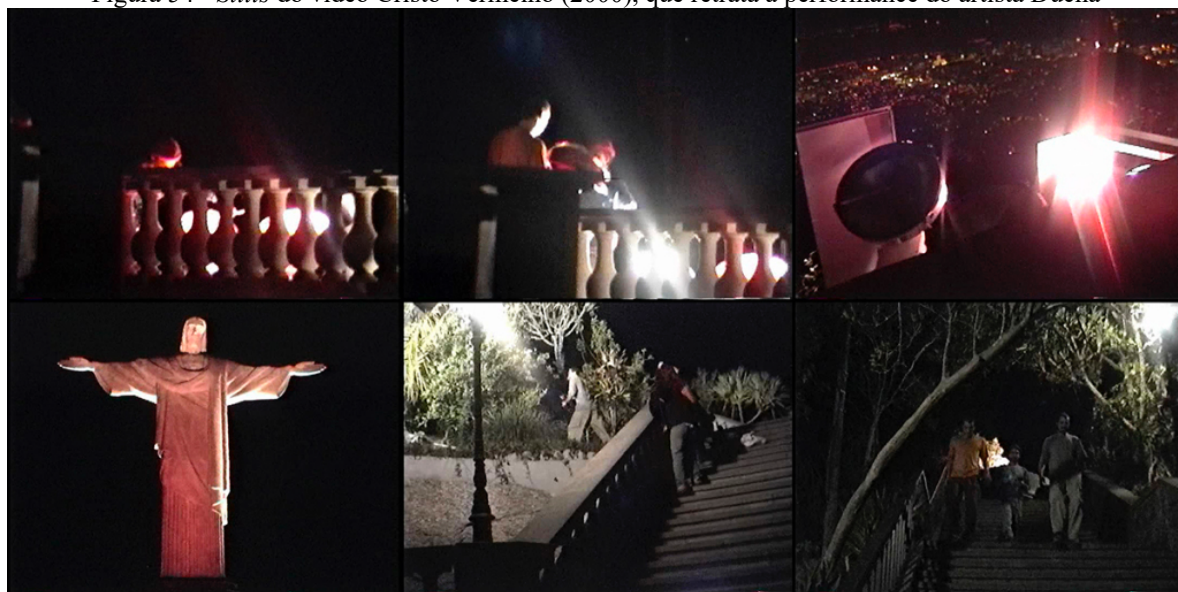
A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita ‘arte pública’, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade” (ROSAS, 2005).

O questionamento, ou complemento, de uma monumentalidade artística pode ser percebido na intervenção *Cristo Vermelho*, do artista carioca Ducha (Figura 54). A ação foi realizada em maio de 2000, e tingiu de vermelho a estátua do Cristo Redentor, um dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro. O artista utilizou folhas de gelatina vermelha, próprias para holofotes, na intervenção clandestina. A obra fazia parte do Prêmio Interferências Urbanas, realizado no bairro carioca de Santa Teresa, e solicitou permissão à Arquidiocese do Rio de Janeiro, instituição católica que administra o monumento carioca. Todavia, a permissão foi negada, mas Ducha realizou a obra à revelia da Igreja, por isso mesmo a intervenção durou

apenas 45 minutos, sendo interrompida pela Rio Luz, a pedido da Arquidiocese. Neste intervalo curto de tempo, o artista ligou para o Jornal do Brasil, que registrou o fato e publicou na capa do dia 27 de maio de 2000 a imagem da intervenção. O ato de ligar para o JB foi percebido como uma ação de “mídia tática” (Figura 55), conforme argumenta Fernandes (2020):

A categoria mídia tática ganha diferentes desdobramentos no campo das artes visuais: imagens que se confundem com anúncios publicitários, mas, na verdade, não vendem nada - e em vez disso carregam conteúdo poético (como os cartazes do Atrocidades Maravilhosas); intervenções artísticas clandestinas ou com caráter de factóide nos jornais, TV, revistas e outros meios de comunicação; reapropriação crítica de signos do mundo da publicidade; ou ainda desvios e alterações efetuadas em mídias de sinalização e comunicação, como fez Ducha ao transformar a imprensa em veículo de uma intervenção artística (FERNANDES, 2020, p.137).

Figura 54 - *Stills* do vídeo *Cristo Vermelho* (2000), que retrata a performance do artista Ducha



Fonte: www.nuvemcritica.com

Figura 55 - Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000, recortes da capa e da matéria sobre o Cristo Vermelho



Fonte: www.nuvemcritica.com

A proposta de intervenção já havia sido noticiada pelo mesmo Jornal do Brasil, onde o veículo de imprensa divulgou o evento de arte em Santa Teresa. Na ocasião, o texto da matéria dizia que o artista aguardava a “liberação da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro”. Não ocorrendo a liberação, Ducha, para evitar ser pego em flagrante, antecipou a ação em um dia (FERNANDES, 2020). Outro jornal carioca, O Globo, publicou um texto sobre o fato, onde o presidente da Rio Luz relatava sua percepção sobre o ocorrido:

Uma equipe da Rio Luz, empresa que ilumina os espaços públicos na cidade, foi acionada para retirar a gelatina. – A luz é um agente poderoso. Não se pode usá-la para descaracterizar a obra de um artista. A luz não pode se sobrepor à estátua do Cristo – criticou o presidente da Rio Luz, Luiz Canosa Miguês, ferrenho defensor da nova iluminação do Corcovado, totalmente branca, inaugurada em 23 de abril como parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento.

O presidente da Rio Luz revelou que, há cerca de 20 dias, foi procurado por uma mulher que se identificou como curadora da mostra “Arte de Portas Abertas”,

realizada em Santa Teresa. Ela apresentou a proposta de um estudante de artes plásticas de iluminar o monumento com o vermelho da Paixão de Cristo. A proposta foi vetada, depois de uma consulta à Arquidiocese. Mas, pelo jeito, o veto foi descumprido ontem.

- Se foi uma manifestação artística performática, foi medíocre – criticou Miguêz (MATHEUS, 2000, p.24 *apud* FERNANDES, 2020, pp.138-139).

A *monumentalidade* da ação de Ducha iniciou uma prática que passou a ser adotada, eventualmente, pela Arquidiocese carioca após a rebeldia do artista: colorir a iluminação da estátua do Cristo Redentor. A tradicional luz branca convive hoje com intervenções de diversas tendências, cores que simbolizam tratamentos de saúde, como a prevenção a alguns tipos de câncer, passando até por bandeiras de países e jaleco de médico. O Cristo Redentor encontra-se aberto a propostas visuais. No Coletivo MUDA, o monumental não consta entre as prioridades do grupo, mesmo que o Coletivo já tenha realizado painéis em empenas de edifícios, além de outras obras de grandes dimensões. O diálogo do MUDA com a cidade se estabelece por um outro viés, no começo do trabalho colar um azulejo na rua já representava uma conquista para os integrantes. Uma intervenção no cotidiano em escala humana, na linha dos olhos do passante, levando o azulejo para o território do grafite. O artefato não era mais o revestimento da casa, tornava-se um intruso na cidade.

Uma proposta de espaço externo trazida de uma semente moderna, pois no projeto utópico de Flávio de Carvalho, a cidade era uma extensão da casa. E a rua já havia sido celebrada por João do Rio, que a considerava “um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, (...) a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso” (RIO, 1908, p.12). João do Rio chamava atenção para aquilo que estaria na essência do Coletivo MUDA: a mudança como uma condição da cidade. As intervenções do MUDA não são feitas para uma longa permanência, elas dialogam com a cidade de maneira marginal, ou seja, não oficial, são experimentos na cidade, para a cidade, com a cidade. “Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens” (RIO, 1908, p.12). Na contemporaneidade vivida pelo MUDA esta transformação continua com toda a força. A complexidade dos tempos atuais abriga no meio urbano uma arte em azulejaria que aceita ser perecível, ou, melhor dizendo, permite-se estar em constante mudança com o espaço urbano. A fórmula da permanência urbana, do Coletivo MUDA, pode estar nesta compreensão sobre a necessidade da mudança.

2.3 MUDA: Designers, arquitetos...e outras definições

O Coletivo MUDA, conforme já foi mencionado, tem na sua formação designers e arquitetos que passaram a atuar no campo das artes visuais. Esta convergência abre espaço para a questão sobre a essência da atividade do Coletivo. O que o MUDA faz é arte, design, arquitetura ou possui outro nome? A resposta para esta pergunta não é simples, pois pode depender do lugar que ela está sendo feita, ou seja, da perspectiva para qual se olha. Ao se apresentar em diversas frentes (meio urbano, galerias, projetos de interiores etc.) o Coletivo pode também modificar a identidade do trabalho proposto. O crítico e curador Felipe Scovino (2013), em um texto produzido para uma exposição individual do MUDA em uma galeria carioca, propôs que o expectador se movimentasse para apreciar os painéis ali expostos. Este movimento do caminhar traria para dentro da galeria, segundo o autor, uma referência urbana que colocaria o público na posição de “um pedestre, um andarilho”, pois este foi o primeiro público do Coletivo MUDA: o cidadão urbano que caminha/passa pela cidade.

Ao ocuparem a cidade com os painéis, os arquitetos e designers do MUDA se juntaram a outros profissionais destas áreas que, em diferentes tempos e lugares, também lançaram mão da intervenção urbana para dialogar com o espaço público. Esta transdisciplinaridade por vezes é questionada. Por mais que o Coletivo venha participando de diversas exposições e eventos de arte, ainda há uma ideia de “limbo”, ou seja, um território que não se define com clareza para este grupo que vem apresentando suas criações nos mais diferentes ambientes.

O crítico de arte Luiz Camillo Osório publicou um texto onde apresenta a ideia de “território indefinido” e usa como exemplo um coletivo de arquitetos que ganhou um dos mais prestigiados prêmios de arte do Reino Unido, o *Turner Prize* de 2015. Osório se apropria de uma declaração do Assemble, o coletivo inglês premiado, e escreve o texto *Meio arte, meio não, meio talvez* (2016). O crítico sai em defesa do coletivo ganhador, pois este foi questionado pelo fato de ser formado por arquitetos e não por artistas. O questionamento se apoia no fato dos arquitetos (como categoria) organizarem premiações próprias, não havendo motivos para ganhar um prêmio de arte. Osório entende que boa parte da polêmica adveio do fato de que o Assemble se “surpreendeu” com a premiação; pois não se inscreveram para tal prêmio e sim foram indicados. Bastou a surpresa para despertar a dúvida: seria arte o que o Assemble pratica? Osório entende que a polêmica não se justifica e argumenta que a intervenção urbana

praticada pelo coletivo inglês se mostra eficaz e converge nela elementos pertinentes a um trabalho de arte:

O projeto do coletivo indicado pelo comitê de nomeação (...) foi uma intervenção realizada na área degradada de Toxteth, em Liverpool, palco de grandes demonstrações e conflitos no começo da década de 1980, desde então abandonada, à margem das reformas urbanas e destituída de equipamentos públicos. Produziram ali, além da melhoria das condições habitacionais, espaços de convivência e de colaboração produtiva, em que moradores aprendem e desenvolvem ofícios utilitários, que além de usados na própria restauração, são comercializados pelo coletivo dando-lhes qualificação e novos desafios profissionais. O uso de novos materiais reciclados, o arrojamento do design, a dimensão colaborativa e social, a beleza dos objetos, a invenção de novas formas de vida, a potência pública da transformação urbana... tudo isso aposta em uma relação indissociável do estético, do ético e do político (OSÓRIO, 2016).

O crítico entende que a “qualificação” de arte ao trabalho realizado pouco modificaria sua eficiência, pois este já era realizado antes mesmo da indicação ao *Turner Prize*. Osório reflete sobre a relevância da funcionalidade e, ao mesmo tempo, da autonomia estética dedicada ao trabalho do Assemble. Reforça que esta postura se justifica pois tanto oferece uma melhoria social quanto uma oportunidade de apreciação e educação pela forma no meio que o coletivo atua.

(...) analisar a dimensão estética e/ou artística do projeto não retira dele interesse social, prático, utilitário nem irá esvaziar esse debate. As coisas podem acontecer integradas, tensionadas, misturadas. A autonomia da experiência estética – valer independentemente da funcionalidade e ter qualidades de natureza formal – é tão mais interessante por não se deixar isolar do mundo, trazendo consigo a heteronomia do servir para uma população com demandas específicas de natureza não-estética. A capacidade de nos surpreendemos com os objetos, utensílios e espaços construídos, de sermos convocados a imaginar novas formas de estar juntos parece-me suficientes para intensificar nossa experiência do presente, de vivermos aqui e agora (OSÓRIO, 2016).

Osório finaliza o texto com a ideia de que mais relevante do que saber o que é ou não é arte, é entender aquilo que tem potência artística. O que aos olhos do espectador pode parecer *poderosamente artístico*. “No mínimo uma não-arte com força suficiente para tornar-se arte” (OSÓRIO, 2016). Nesta convergência plástica o trabalho do Coletivo MUDA encontra paralelo nesta ideia proposta pelo crítico, apresentando um trabalho que dialoga com a arquitetura e participa do cotidiano de maneira a transformar visualmente o espaço. O resultado que surge baseia-se em conceitos de forma e de cor; estes, mais do que apontar uma falha ou conceituar

um problema, colocam-se como proposta contrastante para superar a degradação ou o vazio cromático.

2.3.1 Diálogos urbanos

Uma das poucas intervenções urbanas do Coletivo MUDA que resultaram em um projeto perene, ou que se pretende como tal, aconteceu no Mirante do Joá, no limite entre as zonas sul e oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em 2012 o Coletivo percebeu um local na Estrada do Joá, na altura do número 2360, que estava sendo recuperado. Aquele espaço servia antes como lixeira de um condomínio próximo, o lixo era ali depositado para ser recolhido pela prefeitura; o mato também tomava conta do local. Certa vez ao passar pelo endereço, o espaço estava livre do lixo, do mato alto e com a estrutura de alvenaria existente recuperada, lisa e sem pichações. Para o MUDA aquilo era um convite à intervenção (Figura 56).

Figura 56 - O Mirante do Joá antes da intervenção do Coletivo MUDA



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Um projeto para o local foi feito o mais rápido possível, antes que outros artistas urbanos chegassem e ocupassem a mureta limpa. Foi um projeto no estilo “grafiteiro” do Coletivo MUDA, tinta spray sobre azulejo, feito para se modificar com o tempo (Figura 57). Todavia, aquele era um local cuja recuperação pretendia não apenas limpar a área, e sim transformar o local definitivamente. Sendo assim, a pessoa que iniciou o projeto, ao perceber o painel do Coletivo, entrou em contato com o MUDA para agradecer a contribuição do grupo e explicou os planos para o local. O diálogo resultou em uma nova percepção sobre aquele espaço e também em um novo projeto de painel.

Figura 57 - O primeiro painel instalado no Mirante do Joá



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Andrea Lima Duarte, a pessoa responsável pela recuperação da área degradada, era uma guia de turismo e moradora da vizinhança. Ela iniciou o projeto de recuperação do espaço por conta própria. Foi à prefeitura e adotou o mirante. No contato com o MUDA, surgiu a proposta do Coletivo criar um painel permanente para o espaço, pois a intenção dela era transformar o local definitivamente em um mirante (Figura 58). Uma área voltada para o mar e com vista lateral para a praia de São Conrado e o Morro Dois Irmãos, uma intervenção de cunho

arquitetônico, paisagístico e artístico era o complemento ideal naquela vista. O novo painel ganhou a predominância da cor azul com alguns toques de amarelo e laranja. As rígidas diagonais que dominavam o painel anterior cederam lugar às formas curvas, isto tornou a obra mais suave e delicado em comparação com o painel anterior. A visualidade deste novo painel do MUDA pode se relacionar com o grande painel produzido por Portinari para o Palácio Capanema, mencionado no Capítulo 1. A pesquisa de Carlos Zílio percebeu naqueles azulejos modernos um azul que emergia de uma referência marinha, dada pela proximidade do edifício com o mar da Baía de Guanabara, o mesmo pode-se notar nesta nova composição do MUDA. O azul do mar e o branco criado pelas espumas das ondas, o colorido quente do pôr-do-sol e as curvas das águas que encontram o litoral foram incorporadas na concepção cromática do novo painel. O entorno guiou a criação e permitiu uma harmonia entre obra e paisagem, proporcionando à intervenção uma maior integração com o local. O Mirante do Joá ganhou uma composição que lembra um permanente fim de tarde ensolarado, uma imagem que traduz a essência do litoral carioca.

Figura 58 - Painel realizado com técnica tradicional de azulejaria instalado no Mirante do Joá (2014)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Em outra parte da imensidão Atlântica observada do mirante carioca, já no hemisfério norte, existe um paralelo geográfico que permite estabelecer uma análise semelhante com a intervenção realizada no Rio de Janeiro. Em sua dissertação sobre o Funchal, capital do arquipélago da Madeira, que pertence a Portugal, CONDUTO (2019) escreve sobre os mirantes daquela ilha. A pesquisa pondera sobre as características a serem exploradas e conservadas no espaço existente; e sobre aqueles mirantes a pesquisadora entende que:

Pela sua singularidade, relevância cultural e significado, os mirantes continuam a ser um dos órgãos vitais da cidade e não devem ser excluídos através de consecutivos apagamentos e reinscrições nefastas. Mas para que continuem a ter uma participação urbana activa, é necessária uma melhor compreensão da sua essência, das premissas fundamentais que sustentam ainda a sua permanência na cidade e contribuem para que sejam mais do que meras coordenadas geográficas e se assumam como lugares especiais, detentores de uma individualidade muito própria capaz de conferir um carácter singular à imagem da cidade e enaltecer a identidade partilhada por todos aqueles que a habitam (CONDUTO, 2019, p.75).

A motivação em ocupar um espaço “perceptível” e transformar a paisagem natural em um projeto integrado com a arquitetura levou o Coletivo MUDA a criar um novo painel. A técnica tradicional de azulejaria foi a escolhida neste novo projeto, esta é sabidamente mais duradoura do que a técnica do estêncil anteriormente adotada. Nesta mudança percebe-se a intenção de uma permanência, e a construção de um espaço a ser valorizado. Uma significativa mudança de postura na ocupação, pois esta permite que uma nova relação do espaço com o tempo aconteça, possibilitando uma longevidade ao projeto. Conduto observa que as intervenções arquitetônicas não visam a simples criação de objetos, sobretudo miram a conquista de uma nova percepção sobre o espaço transformado. Segundo CONDUTO (2019, p.81), “No seu exercício de integração, estas arquitecturas constroem não apenas os objectos mas também o lugar onde se inserem e, embora reajam às suas subtilidades, alteram também o seu contexto, a sua fisionomia e consequentemente a sua essência, a sua atmosfera”.

O mirante que buscava esta nova atmosfera contou não apenas com o novo painel de azulejos realizado, criou-se um paisagismo no entorno, uma rampa de acessibilidade, além de um ponto “Livro Livre”, ou seja, um box onde é permitido pegar e deixar, gratuitamente, algum livro para leitura. O projeto, diante das melhorias realizadas, atualmente, consta nos mapas virtuais como ponto para se realizar fotografias. De fato, tornou-se um ponto turístico na cidade do Rio de Janeiro, um local de “selfies”. Todavia, o Mirante do Joá não é um ponto de fácil acesso, pois possui apenas uma linha de ônibus passa pelo local, não é simples de se chegar a

pé ou bicicleta; portanto o automóvel torna-se o meio mais usual para se visitar o mirante. Diante dessas características o ponto se entrega quase que exclusivamente ao exercício do turismo. Sobre a atividade turística Luchiari (2000) entende que esta se comporta como contraditória, pois “mitifica lugares”, para que estes sejam vendidos no mercado turístico, fazendo “parte de um processo maior de estetização do consumo na vida social” (LUCHIARI, 2000, p.37).

Esta pesquisa não tem por objetivo condenar o projeto do Mirante do Joá, e sim colocar em questão a dupla interpretação do fato. Pois é inegável que um mirante bem conservado tenha mais valor social do que um depósito de lixo degradado. Neste raciocínio Luchiari entende que “o planejamento turístico deveria ser, antes de tudo, uma contribuição para o planejamento do lugar, da vida daqueles que ficam permanecendo em suas trajetórias cotidianas, (...)” (LUCHIARI, 2000, p.41). O “diálogo com o mundo” proposto pelo turismo deve observar, antes, as características locais e estas devem priorizar seus cidadãos, proporcionando uma melhor integração com o território. No caso específico do projeto de mirantes, a cidade do Rio de Janeiro possui enorme potencial a ser desenvolvido, além da conservação dos já existentes. Conduto escreve, do ponto de vista do Funchal, algo semelhante sobre a geografia daquela ilha:

No Funchal, as estruturas-mirante estão associadas a um modo particular de se habitar o território e, se habitar está intrinsecamente ligado ao ser, então não podemos falar da construção destes espaços e conseqüentemente de paisagem sem considerar o corpo que os habita e os transforma. Nesta acepção, falar de paisagem implica falar, necessariamente, dos gestos de habitar sobre o território (CONDUTO, 2019, p.85).

Como forma de concluir o pensamento e focar no assunto principal deste subcapítulo, o mirante e o diálogo urbano estabelecido, pode-se argumentar que morros e ladeiras fazem do Rio de Janeiro uma *cidade-mirante* em potencial. Neste desenvolvimento a intervenção urbana de arquitetos, designers e artistas mostra-se de grande ajuda para o desenvolvimento deste projeto maior que ainda se encontra inconcluso. Esta contribuição, como descrita neste ponto da pesquisa, pode partir do diálogo entre cidadãos que, ao “adotar” um ponto da cidade podem transformar a vivência do local e tornar o espaço mais rico do que era antes, contribuindo com a visualidade e fomentando a ocupação cultural de um ponto antes esquecido.

2.4 Exposição pública e coleção privada

A prática do Coletivo MUDA começou com a ocupação dos muros da cidade por um azulejo que carregava o nome do Coletivo. A ideia de ocupar o espaço público foi algo estabelecido desde o começo. A rua foi um caminho desejável, e aconteceu de maneira a orientar a prática criativa do MUDA. Muros, e outros locais, pareciam “pedir” um painel de azulejos e começaram a ser observados pelos integrantes do Coletivo nos trajetos pela cidade. Por outro lado, os painéis desenvolvidos no ateliê “buscavam”, um local no espaço urbano para se fixar. O intercâmbio era motivador, pois a identidade do MUDA ia se espalhando pela cidade do Rio de Janeiro, entre outras localidades, e conferia ao Coletivo a visibilidade necessária para seguir com a produção dos painéis.

O pensador francês Henri Lefebvre, em seu livro *O direito à cidade*, lança mão do pensamento sobre o “valor de uso” e o “valor de troca” no espaço urbano. Na publicação, o francês recupera, em certa medida, a teoria apresentada pelo filósofo alemão Karl Marx sobre a alienação da mercadoria produzida pela sociedade industrializada. Lefebvre separa “obra” e “produto”, com este tendo um *valor de troca* e aquela tendo um *valor de uso*. Ele propõe que a cidade é uma *obra*, portanto, sua vocação principal seria a de “lugar de uso”. Todavia, o pensador francês entende que a cidade moderna atua sob a lógica da industrialização, portanto, ela se sujeita ao ritmo da indústria, e esta tem na mercantilização do produto sua motivação principal. A classe burguesa, representante e guardiã desta cultura, foi aquela que substituiu a “opressão pela exploração”, com isso, ela não se dedica à criação, pois, segundo Lefebvre, substituiu “a obra pelo produto”. Mesmo com toda a predominância da cultura do produto, ainda sobrevivem os que se dedicam à obra, Lefebvre menciona o fato e o apresenta sob um aspecto interessante. “Aqueles que guardam o sentido da obra, inclusive os romancistas e os pintores, se consideram e se sentem ‘não burgueses’” (LEFEBVRE, 2001, p.22). Na tradicional luta de classes lembrada por Lefebvre, a burguesia aparece como classe estéril, incapaz de conceber uma obra, cabe a outros o sentido da criação de obras a serem “usadas” no meio urbano. Benjamin (2015) aborda a questão por um outro aspecto, tendo o poeta Baudelaire como exemplo prático. O autor alemão menciona a transformação sofrida pela obra de arte que surgia em uma sociedade dominada pela burguesia.

As fontes que alimentam essa postura heroica de Baudelaire jorram dos mais fundos alicerces da ordem social que se anunciava por meados do século. Elas consistem nada mais, nada menos do que nas experiências que instruíram Baudelaire nas transformações radicais das condições de produção artística. Essas transformações levaram a que a obra de arte assumisse a forma da mercadoria, o seu público a das massas, e isso de uma forma mais direta e veemente do que nunca antes. Foram essas transformações, juntamente a outras no domínio da arte, as responsáveis pelo declínio da poesia lírica numa fase posterior (BENJAMIN, 2015, p. 110).

Por mais que a burguesia seja tratada por Lefebvre como uma classe incapaz de criar, esta mesma burguesia, segundo o autor, diante de outro tempo histórico foi capaz de alimentar algo de positivo nas cidades que ela, burguesia, habitava. “Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos” (LEFEBVRE, 2011, p.52). A fase industrial, que aumentou a produtividade do trabalho e transformou a produção de *obras* em produção de *produtos*, foi um fator relevante para, inclusive, modificar o caráter burguês. O Lefebvre que condena a burguesia moderna é o mesmo que lembra que a burguesia construiu boa parte das cidades que hoje se tem como “modelo” urbano.

Esses mercadores e banqueiros agiam a fim de promover e generalizar a troca, a fim de estender o domínio do valor de troca; e, no entanto, a cidade foi para eles bem mais um valor de uso do que valor de troca. Amavam sua cidade tal como uma obra de arte, ornamentada com todas as obras de arte, eles a amavam, esses mercadores das cidades italianas, flamengas, inglesas e francesas. De maneira que, paradoxalmente, a cidade dos mercadores e dos banqueiros continua a ser para nós o tipo e o modelo de uma realidade urbana onde o *uso* (a fruição, a beleza, o encanto dos locais de encontro) predomina ainda sobre o lucro e o proveito, sobre o valor de troca, sobre os mercados e suas exigências e coações (LEFEBVRE, 2011, p.53).

Nesta passagem condescendente com a burguesia o autor francês destaca que mesmo voltada para o lucro e para o “valor de troca” nas suas atividades, os mercadores e banqueiros ainda guardavam algum respeito, ou mesmo um afeto pelo espaço urbano. A cidade, pondera Lefebvre, é *obra* que se manifesta pelo resultado de ações que moldam a matéria, de “mensagens e códigos” e “uma realidade práctico-sensível”.

Na cidade contemporânea, desdobramento da época moderna, o consumo segue regendo muitas relações urbanas. Para saciar este consumo, uma produção que merece menção neste cenário é a produção de “signos”. A cidade produz e consome signos, tanto quanto consome objetos: “signos da felicidade, da satisfação, do poder, da riqueza, da ciência, da técnica etc. (...) O signo é comprado e vendido; a linguagem torna-se valor de troca” (LEFEBVRE, 2011, p.69). Este comportamento pode ajudar a entender o caminho do Coletivo MUDA na sua

atividade de intervenção urbana. Por mais que não tenha sido uma intenção inicial do MUDA, o ato de ocupação da cidade estabeleceu a criação de um novo *signo* na realidade do espaço urbano. Os painéis do MUDA ao ocupar os muros da cidade, tornaram-se “obras com valor de troca”, ao mesmo tempo que se apresentavam como uma manifestação do “valor de uso” na cidade. A ocupação de um muro urbano, complementarmente, criou um produto que trazia consigo uma publicidade, pois compartilhava o espaço urbano com cartazes de propaganda e *outdoors*, por mais contraditório que isso possa parecer. É importante reafirmar que a intenção inicial do Coletivo MUDA não era “vender um produto”, até porque ainda não existia tal coisa, o que se apresentava era uma intervenção urbana de caráter artístico com raízes no grafite. Uma espécie de “escrita da cidade: aquilo que se inscreve e se prescreve em seus muros, na disposição dos lugares e no seu encadeamento, em suma, o *emprego do tempo* na cidade pelos habitantes dessa cidade” (LEFEBVRE, 2011, p.70).

A expressão utilizada por Lefebvre casa de maneira perfeita com a trajetória do MUDA, pois, quando surge, o Coletivo é apenas algo que acontece depois do horário de trabalho, ou seja, o tempo empregado nas criações dos painéis era um tempo livre que foi compartilhado com a cidade. A exposição pública estabelece o dilema da cidade como *meio* que se divide em *valor de uso* e *valor de troca*. Na tentativa de avançar na questão, o argumento de Lefebvre parece útil: “a cidade não é uma linguagem, mas uma prática” (LEFEBVRE, 2011, p.101). A prática do Coletivo MUDA em fixar painéis de azulejo no ambiente urbano continua ocorrendo até o momento da escrita desta pesquisa, na primeira década de existência do Coletivo esta ação nunca foi abandonada. Trata-se de uma forma de ocupação extraoficial, ou seja, os painéis não recebem atenção especial, seja do poder público, seja de uma instituição privada, as obras existem naquele espaço da cidade e sofrem as mudanças que o tempo e as ações humanas determinam. Portanto podem sofrer desgaste, vandalismo, e toda espécie de sorte de algo que está nas ruas.

A maioria dos painéis produzidos pelo MUDA, utilizando a técnica tradicional de azulejaria, encontra-se em ambientes internos e privados. Alguns poucos painéis encontram-se em fachadas de prédios, e assim, podem ser apreciadas por um público amplo. Nestes casos cria-se um híbrido entre uma obra de caráter privado acessível ao grande público (Figuras 59 e 60). Algo que pode ser associado ao exemplo das cidades dos “mercadores e banqueiros”, descrita por Lefebvre, onde a fruição estética da obra de arte encontra espaço amplo.

Figura 59 - Integrantes do Coletivo MUDA instalando o painel na fachada de um edifício no bairro de Pinheiros em São Paulo (2017)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 60 - O painel finalizado e inserido na paisagem urbana



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Enquanto o número de obras “oficiais” do Coletivo MUDA compartilhadas pelos colecionadores privados não aumenta no espaço urbano, as intervenções urbanas extraoficiais, que surgiram de um tempo livre “empregado” na cidade, vêm cumprir este papel, conjuntamente com os trabalhos de outros artistas. Este é um importante trabalho coletivo na construção da *obra* urbana, como escreve Lefebvre:

Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços *apropriados*: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra (LEFEBVRE, 2011, p.116).

Nesta construção da grande “obra urbana” o Coletivo MUDA ampliou o campo de atuação e atravessou a linha que separa o público do privado. Ao chegar em uma galeria de arte privada teve que lidar com um espaço novo, ao qual o trabalho da rua não estava acostumado. O crítico de arte e historiador Felipe Scovino, quando escreveu um texto crítico para a primeira exposição individual do MUDA ponderou sobre esta mudança:

Como deslocar para o cubo branco as histórias, significações e propostas específicas que desenvolvem na rua? Como construir uma coerência e uma história própria dentro de um lugar que possui suas próprias especificidades (asséptico, mercantil e, nesse caso, distante) como a galeria, ou resumidamente, deslocar a obra do espaço público para o privado? (SCOVINO, 2013)

O instigante texto de Scovino é um dos poucos existentes sobre o Coletivo. Aquela mostra de 2013 foi, até o momento de finalização desta pesquisa, a única individual realizada pelo MUDA. Na sequência do mesmo texto o autor apresentou a ideia de “simbiose” entre os painéis do MUDA e de artistas como Athos Bulcão e Paulo Werneck, duas referências para o Coletivo. Werneck teve sua atuação urbana sempre vinculada à arquitetura, o que o diferencia das atividades “autônomas” promovidas pelo MUDA, todavia, enquanto proposta visual as duas atuações podem se encontrar na “riqueza diversificada” de suas ações; segundo Rezende (2018):

Paulo Werneck sempre colocou os seus painéis como “uma arte decorativa permanente”, cuja finalidade era adornar e complementar a arquitetura, conferindo graça e leveza às robustas superfícies lisas das edificações modernas. Contudo, hoje em dia, sabemos que a sua obra é bem mais que um simples “acessório”, possuindo uma gramática visual extremamente rica e diversificada (REZENDE, 2018, p.155).

Não cabe nesta pesquisa contrariar o pensamento de Werneck, entretanto, conforme a posição de Rezende, o tempo tratou de ampliar as percepções sobre o trabalho do artista. A postura do MUDA, todavia, já nasce diferenciada com relação a este pensamento “decorativo”. O diálogo com o moderno acontece pela vontade de ocupar o espaço urbano, entretanto, de maneira crítica, porém, sem renunciar à *graça* e da *leveza*. Poder-se-ia acrescentar neste *hall* modernista o nome de Roberto Burle Marx, um artista e paisagista, formando assim um panorama mais amplo e consistente. Scovino menciona a ideia que circulou no período moderno: a construção de uma “nova identidade para o Brasil”. Visto pela ótica contemporânea, isto seria algo um tanto polêmico. Talvez a proposta contemporânea mais viável seria a de identidades, dita no plural; desta forma o Coletivo MUDA, dada suas referências e propostas, certamente teria um lugar a ocupar.

Esta ocupação, se fosse adotada pelo viés do poder público, encontraria uma continuidade no pensamento do paisagista Burle Marx, que, assim como o MUDA, desenvolveu diversos projetos privados. Todavia, sua dedicação aos projetos públicos traduziam a profundidade do “valor de uso” necessária à construção da cidade como *obra* de fruição e de encontros:

O jardim ordenado, nos espaços urbanos de hoje, é um convite ao convívio com a arte, à recuperação do tempo real da natureza das coisas, em oposição à velocidade ilusória das regras da sociedade de consumo. O jardim pode e deve ser um meio de conscientização de uma existência na medida verdadeira do homem, do que significa estar vivo. Ele é um exemplo da coexistência pacífica das várias espécies, lugar de respeito pela natureza e pelo outro, pelo diferente: o jardim é, em suma, um instrumento de prazer estético e um meio de educação (BURLE MARX, 1987, p.34 apud FLORIANO, 2016, p.8).

O caso do Coletivo MUDA se diferencia de Burle Marx pela falta de projetos oficiais. Se Burle Marx projetou jardins públicos com o intuito de criar espaços de convivência, a ocupação clandestina do MUDA escolhe espaços degradados, muitas vezes hostis, que chegam a oferecer risco na permanência. Espaços dedicados aos automóveis, onde a presença do pedestre é malvista ou indesejada também costumam atrair o Coletivo. Felipe Scovino lembra que “as composições (do MUDA) não estão ligadas a um embelezamento da cidade, mas em

pensá-la criticamente. São trabalhos *site-specific*, pensados para ocupar e refletir sobre as especificidades daquele lugar ao mesmo tempo em que fundam um novo território” (SCOVINO, 2013).

Entre a crítica urbana e a sedução estética a produção do MUDA segue atuando em duas frentes de maneira simultânea. Os painéis instalados no espaço público contrastam com o cinza da cidade, e se modificam com o tempo, junto com a cidade. Assumem um caráter de “grafite azulejado”, subvertem a lógica do azulejo como revestimento, feito para resistir ao tempo, e encaram a cidade com a proposta visual que o MUDA vem construindo ao longo da carreira. O tempo assume o papel da construção e da destruição, a cidade não é uma *obra* acabada (Figuras 61 e 62).

A cidade ideal comportaria a obsolescência do espaço: transformação acelerada das moradias, dos locais, dos espaços preparados. Seria a cidade efêmera, perpétua obra dos habitantes, eles mesmos móveis e mobilizados para/por essa obra. O tempo aí retoma seu lugar, o primeiro lugar (LEFEBVRE, 2011, p.133).

Figura 61 - Painel instalado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro (2018)



Fonte: www.coletivomuda.com.br

Figura 62 - Após ser grafitado por outros artistas, o mesmo painel em foto de 23 de outubro de 2018



Fonte: Foto do pesquisador.

O “burburinho” provocado pelo MUDA participa da cidade que se movimenta e se modifica na construção e reconstrução de seus espaços. O contraste do azulejo colorido permite romper com o “silêncio cinza” e despertar a atenção de quem vê, transformando a visualidade cotidiana. “Numa sociedade e numa vida urbana libertadas dos antigos limites (...) as técnicas, a arte, os conhecimentos passam para o serviço da cotidianidade a fim de metamorfoseá-la” (LEFEBVRE, 2011, p.136). Os painéis do MUDA ainda não conseguiram se colocar no espaço público de maneira oficial, como aconteceu com a obra de Athos Bulcão em Brasília. Na capital brasileira, o artista carioca encontrou a parceria necessária para espalhar seus painéis de azulejo de maneira oficial pelo cotidiano da cidade. A arte urbana de Bulcão tem sua memória preservada, assim como os diversos projetos desenvolvidos por ele no âmbito privado. O Coletivo MUDA desenvolveu, ao longo da última década, diversos projetos em espaços privados, estes projetos assumiram, na arquitetura de interiores, um caráter colecionável, ou seja, permanente. Painéis móveis, aqueles cujos azulejos não são fixados diretamente nas paredes também ganharam espaço e cuidados em coleções privadas. Todavia a outra parte da produção, ou seja, as obras que ocupam o espaço urbano encaram a “galeria da memória”, uma

modalidade de colecionismo cuja obra convive com a mudança promovida pelo tempo. Flerta com o desaparecimento súbito e encara a decadência, ganhando ares de arte efêmera. Enquanto na coleção privada o painel assume a forma de *produto*, no espaço público o painel segue com a prática da apropriação e da construção de um *local de uso*, pelo tempo que a cidade assim permitir.

O COLETIVO MUDA E O MODO COLETIVO

Neste capítulo será abordada a questão coletiva, um aspecto relevante na atuação do MUDA. Definições sobre coletivo irão nortear a primeira parte, ambientando o leitor nesta prática de ação. A maioria dos coletivos existentes começaram a atuar por uma afinidade, seja pela prática profissional, seja pela amizade pré-existente. Com o Coletivo MUDA não foi diferente, os integrantes estudaram juntos, começaram a vida profissional dividindo o mesmo imóvel alugado e fundaram um coletivo para aproveitar da melhor maneira o tempo juntos. A complexidade de ser um coletivo formado por personalidades diferentes, porém criando de forma convergente não é uma tarefa simples. Todavia, estratégias internas cuidam de estabelecer o equilíbrio necessário para a continuidade do trabalho coletivo.

Atuar como coletivo pode ser um desafio, pois renunciar à individualidade nem sempre é tarefa fácil. Os coletivos quando conseguem superar este desafio encontram outra etapa a ser enfrentada, trata-se da inserção ou diálogo com a coletividade; uma vez que a coletividade pode perceber um coletivo como “indivíduo”, porque, sendo a coletividade uma estrutura deveras maior, e com múltiplos interesses, coloca o *coletivo* como uma parte diminuta no âmbito social e neste ponto o diálogo precisa recomeçar. O pensador francês Bruno Latour, e sua *Teoria Ator-Rede*, servirá como referência para esta abordagem sobre a coletividade, e as diversas *conexões* existentes para a formação do social.

A autoria dos trabalhos é outro assunto a ser tratado nesta pesquisa, no Coletivo MUDA, especificamente, as criações têm uma assinatura única. Desde o início eles trabalham desta maneira, mesmo que exista uma criação individual, a assinatura é sempre coletiva. Esta maneira de agir apresenta o MUDA como um grupo coeso, os integrantes não reivindicam a autoria de um projeto, por mais que, porventura, o tenham realizado sozinhos internamente. Este comportamento dentro do universo da arte era algo pouco comum, pois mesmo dentro de grupos, ou de movimentos com uma estética unificada, a autoria individual era mantida. Seria esta mudança uma exceção à regra autoral, ou estamos diante de uma nova tendência de criação? Outro assunto que motiva este trabalho acadêmico é: podemos nos considerar seres coletivos? Ou o modo coletivo, do MUDA e de outros grupos é apenas um estágio do indivíduo dentro de uma carreira criativa? A resposta para estas questões talvez não seja fácil de se encontrar, mas a observação em campo junto ao Coletivo MUDA ajudou a perceber que a criação coletiva pode ser adotada, e talvez até deva ser mais difundida junto aos criativos.

3.1 Coletivos: o que são?

A palavra coletivo, nas últimas décadas, vem se tornando cada vez mais comum no meio criativo. O crítico de arte e curador Felipe Scovino, em uma publicação sobre o tema, chamou a atenção para aqueles que antecederam este movimento contemporâneo dos *coletivos*. O texto por ele escrito apresenta nomes como o “grupo dos cinco” no Modernismo brasileiro (Anita Malfati, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral). Outra referência apresentada são as revistas publicadas por um conjunto de artistas como a *Malasartes*, *A Parte do Fogo*, *Tatuí* e *Número*. Lembrou também dos espaços de criação compartilhados como Casa 7, em São Paulo; e dos espaços de divulgação, como A Gentil Carioca, uma galeria de arte do Rio de Janeiro fundada em 2003 (SCOVINO, 2010).

Entre as formas de se atuar conjuntamente, pode-se pensar que o *coletivo* seja a dinâmica contemporânea por excelência. A artista e pesquisadora Cláudia Paim escreveu uma tese onde apresenta os coletivos como:

Agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que sob um mesmo nome atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteiro ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições (PAIM, 2009, p.11).

Paim também lista na sua pesquisa os *modos de fazer* dos coletivos, e encontra nestes *modos* algumas *constantes*, são elas:

- Fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;- Não hierarquizados;- Podem ter mobilidade;- São emancipatórios e positivos – propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;- Utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;- Apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;- Contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;- Usam o ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão);- Podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea (PAIM, 2009, p.27).

Estes *modos de fazer* dos coletivos se relacionam intimamente com o cotidiano dos espaços da cidade. “Criam lugares (...) onde o planejamento do urbanista prevê vazios ou outros usos” (PAIM, 2009, p.28). Nas reflexões de Paim sobre as ações coletivas, a palavra *prática* torna-se verbo, uma ação que confere vida ao espaço. “Praticar uma cidade é ativá-la. Dar-lhe

vida. Praticar um espaço é torná-lo ativo” (PAIM, 2009, p.28). Nesta perspectiva as ações dos coletivos encontram no meio urbano um terreno fértil que aceita o diálogo proposto por estes criadores contemporâneos. Essas práticas, segundo Paim, são *processuais*, pois não se pretendem como obra acabada; são *positivas*, provocando situações ou ações de cunho que podem ser percebidas como benéficas; *inventivas*, onde se criam outras maneiras de fazer; *experimentais*, pois testar novas ideias como uma prática “laboratorial” faz parte da dinâmica coletiva (PAIM, 2009).

Todas estas características acontecem dentro de um sistema de arte deveras complexo e diversificado. Seja em oposição ou em relação complementar, as práticas coletivas acontecem em ambientes que têm como forças atuantes diversas instituições e personas.

São eles: artistas, coletivos de artistas, curadores, galeristas, historiadores, críticos, produtores culturais, professores de arte, jornalistas especializados, administradores de instituições voltadas às artes visuais, museus, centros culturais, galerias, bienais, salões, prêmios, escolas de arte, programas de residência, produtoras, programas de pós-graduação, espaços culturais independentes, publicações independentes e espaços específicos nos meios de comunicação (sites, revistas, cadernos culturais) (ALBUQUERQUE, 2006, p.67).

Este universo de forças trabalha na construção de um cenário cultural onde atuam os coletivos, seja no ambiente urbano ou em algum espaço que se encontre disponível para a divulgação das obras realizadas. Nesta dinâmica, Albuquerque (2006) entende que os papéis a serem desenvolvidos nem sempre se desempenham de maneira fixa e determinada, ou seja, há uma fluidez dentro do ambiente onde um ator pode desempenhar múltiplos papéis. “Tal entendimento é crucial para se compreender as iniciativas coletivas de artistas desenvolvidas no país (...), dado o trânsito dos artistas nelas envolvidos por diferentes posições dentro do sistema das artes” (ALBUQUERQUE, 2006, p.68).

Questionar o individualismo tem sido uma das funções do modo de trabalho coletivo. As instituições têm por tradição favorecer e manter uma postura individual do artista.

Se as instituições públicas ou privadas que abrigam espaços de visibilidade para produções artísticas favorecem o individualismo e um certo isolamento do artista, a contrapartida é encontrada nos agenciamentos frutos de associações onde o fazer, refletir, produzir e tomar certas decisões são ações coletivas que não podem ser pensadas baseadas na concepção individualista do artista (PAIM, 2004, p.33).

A superação do individualismo, as práticas experimentais, as ações positivas, e as múltiplas tarefas a desempenhar no sistema de arte tornam-se mais interessantes quando desempenhadas ao lado dos amigos. A amizade talvez seja a maior força motriz dos coletivos e uma de suas mais constantes características. “A amizade constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizadas, representando igualmente uma saída ao dilema entre uma saturação de relações, surgido da dinâmica da modernização, e uma solidão ameaçadora” (ORTEGA, 2000, pp.56-57). No Coletivo MUDA a amizade desempenhou papel preponderante na criação e consolidação do trabalho conjunto.

3.2 Amizade e Afinidade

Pode-se arriscar dizer que a maneira coletiva do MUDA foi construída antes deste se configurar como um coletivo de ações urbanas. Pois já existia a interação pela afinidade entre os integrantes, seja pela amizade, seja pela relação íntima entre o casal do grupo, Bruna e João, seja pelo convívio universitário, ou mesmo pela proximidade física dos escritórios de arquitetura e design que ocupavam o mesmo imóvel no Rio de Janeiro. As condições de formação do MUDA, provavelmente, não foram muito diferentes dos demais coletivos que se formaram anteriormente no campo da arte ou áreas afins. A função da amizade já era relevante antes mesmo de se oficializar a ideia prática da formação de um coletivo. A amizade e a afinidade formaram grandes parcerias que resultaram em obras modernas apreciadas até hoje. Paulo Werneck é um exemplo desta natureza, ele estudou junto, no mesmo colégio, com os (futuros) arquitetos Marcelo Roberto e Oscar Niemeyer. Estes foram os responsáveis pela carreira do muralista Werneck, de acordo com Rezende (2018):

Ao regressar à sua cidade natal, em 1914, (Werneck) ingressa no Colégio Santo Antônio Maria Zacarias, onde seria colega de classe de Marcelo Roberto e Oscar Niemeyer, que se tornariam grandes amigos e figuras essenciais na sua trajetória profissional. Aliás, pode-se afirmar que a sua carreira como muralista provavelmente não haveria acontecido se não fosse a influência dos seus amigos de infância, que o estimularam a seguir esse caminho ao lhe encomendar os seus primeiros trabalhos para arquitetura (REZENDE, 2018, p.86).

Décadas depois, a prática da amizade e da afinidade iria estimular a reunião de alguns amigos para produzir algo com algum significado para os integrantes, entenda-se por significado um trabalho que seria produzido sem a pressão e/ou as limitações que um cliente

exerce ao encomendar uma criação. Em tal prática, a amizade desempenha um papel importante. O célebre filósofo grego Aristóteles mencionou esta questão em seus escritos, concluindo que: “Aos que estão no vigor da idade ela estimula à prática de nobres ações, pois na companhia de amigos — ‘dois que andam juntos’ — os homens são mais capazes tanto de agir como de pensar” (ARISTÓTELES, 1991, p.170). Portanto, a pesquisa criativa surge mais bem amparada por este elemento, o amigo, e assim se transforma em uma maneira de se estar junto por mais tempo.

A convivência, o prazer da conversa, a socialização onde a cerveja e o cigarro criam um ambiente onde estar com o outro é sempre melhor do que estar sozinho curtindo a mesma cerveja e o mesmo cigarro. Desta forma, a escolha pela convivência garantiu que toda criação no Coletivo MUDA seria coletiva, pois assim a criação aumentaria seu significado e sentido de valor para os integrantes. Uma prática que encontra referência na filosofia clássica:

E daquilo que a existência significa para cada classe de homens, daquilo que, para eles, dá valor à vida, disso mesmo desejam ocupar-se em companhia de seus amigos. Por isso alguns bebem juntos, outros jogam dados juntos, outros associam-se nos exercícios atléticos, na caça ou no estudo da filosofia, cada classe de homens passando os dias entregue, em mútua companhia, às ocupações que mais ama na vida; porque, visto como desejam viver com seus amigos, fazem e compartilham aquelas coisas que lhes dão o sentimento de viverem juntos (ARISTÓTELES, 1991, p.218).

O módulo é um fator importante na criação do MUDA. Toda criação desenvolvida pelo Coletivo tem como base o trabalho modular, pois, a referência inicial da trajetória do grupo foi o desenvolvimento de um ladrilho hidráulico que tinha como desenho o triângulo formado pela linha diagonal na peça quadrada e a curva que formava quartos de círculos. Estes módulos eram repetidos e desenhavam o padrão final do trabalho que havia sido encomendado (Figura 63). A encomenda foi para o escritório dos arquitetos, mas a criação ganhou a colaboração dos designers que trabalhavam ao lado do escritório de arquitetura.

Figura 63 - Projeto de ladrilho hidráulico desenvolvido pelos arquitetos e designers, antes da criação do Coletivo MUDA



Fonte: www.coletivomuda.com.br

A partir desta colaboração começou o desenvolvimento do léxico gráfico que se tornou a característica formal do Coletivo MUDA: as diagonais e as curvas circulares. Esta é uma leitura que não tem por objetivo reduzir o trabalho do MUDA, mas sim chegar à gênese deste desenvolvimento criativo, trazendo uma base para a compreensão da trajetória do grupo. Os módulos iniciais ganharam dimensão e sobreposição compositiva, conquistaram complexidade e se combinaram a uma paleta cromática variada que o coletivo abraçou desde o começo. O azulejo, tema desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho, tem como característica moderna ser modular. E um módulo encontra sua razão quando se junta a seus pares como coletivo. Ao assumir a azulejaria, e nesta azulejaria o léxico modular, o MUDA, como um coletivo encontra uma reverberação metafórica no modelo gráfico adotado. Assumir diferentes resultados visuais a partir de um repertório, inicialmente simples, mostra a potência deste trabalho; uma multiplicidade assumida dentro de um limitado conjunto visual.

Os módulos gráficos a serem arranjados são sempre os mesmos, assim como os indivíduos do Coletivo MUDA que mantem a mesma formação nestes dez anos de trabalho conjunto. Módulo e coletivo são elementos para uma metáfora criativa, uma força que se traduz na azulejaria dos arquitetos e designers que, ao se reunirem em uma mesma trajetória de vida, descobriram uma maneira de agir que superou em expectativas aquele projeto encomendado de um piso residencial. A mudança de atitude que os arquitetos e designers do MUDA fizeram a partir deste trabalho foi significativa. Eles passaram da encomenda de um trabalho, para um trabalho que ninguém encomendou. Isto pode ser entendido como algo típico de uma geração, a qual o sociólogo italiano Domenico de Masi chamou de “digital”, ou seja, um grupo que encontrou uma outra maneira de se estar no mundo, pois, segundo De Masi:

Os ‘digitais’ têm total intimidade com a informática e com a ubiquidade (...). Além disso, adoram tanto o tempo livre quanto o do trabalho, vivem a noite tal como vivem o dia, admiram a arte contemporânea, o design e todas as outras formas atuais de expressão artística, da mesma forma como admiram a arte clássica. Tendem ao ecletismo, à colagem e ao *patchwork* (DE MASI, 2000, p.267).

Este grupo social, ao qual se refere De Masi, não faz “demasiada distinção entre as atividades de estudo, trabalho e lazer. A convivência com o desemprego os acostumou a conciliar períodos de trabalho intensivo com outros dedicados mais ao estudo, a viagens, ao cuidado com a família ou ao grupo de amigos” (DE MASI, 2000, p.268). Quando De Masi escreveu seu celebrado livro *O Ócio Criativo*, o Coletivo MUDA ainda não existia, mas a descrição que faz desta geração que adotou o computador como “emblema” de uma geração diz muito a respeito dos formadores do MUDA. A semelhança do Coletivo com o texto de Domenico não se resume ao uso de computadores, mas se estende ao uso do “tempo livre”. O sociólogo italiano entende que o “tempo livre oferece sobretudo a possibilidade de introspecção, de jogo, de convívio, de amizade, de amor e de aventura” (DE MASI, 2000, p. 319). Para o MUDA, o *Ócio Criativo* aconteceu na convivência além do horário oficial de trabalho. Os encontros, as cervejas, os cigarros e as criações se traduziram na linguagem gráfica e modular que representava a amizade e a afinidade profissional deste coletivo.

Não se pode tratar esta iniciativa com o mesmo espírito que se trata o nascimento de uma *startup*, nem como um laboratório criativo que visa um objetivo utilitário. Com o MUDA houve uma diferença de postura, neste sentido convém lembrar o pensamento de Aristóteles, este escreveu que uma “amizade que se baseia na utilidade é própria das pessoas de espírito mercantil” (ARISTÓTELES, 1991, p.179). A base da amizade dos integrantes do MUDA

estava na convivência e, sobretudo, em aproveitar o tempo juntos. O futuro profissional que se desenvolveu foi uma consequência de fatos bem-sucedidos, não um objetivo primário pensado. Uma oportunidade aproveitada surgida do prazer de *viverem juntos*.

“Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: ‘viver ao mesmo tempo que...’, ‘viver no mesmo tempo em que...’ a contemporaneidade” (BARTHES, 2003, p.11). O pensador francês Roland Barthes apresenta esta “condição” para o “Bem-Viver-Junto”, ou seja, o simples fato da proximidade ou da amizade não garante a criação de um coletivo, por mais que contribua para tal.

A “idiorritmia”, ou seja, o ritmo próprio de cada indivíduo, também deve ser levado em conta para a convivência, segundo Barthes. Temos então um paradoxo a ser equacionado, como respeitar o ritmo do indivíduo se estamos buscando uma vivência coletiva? Como fazer pulsar sob o mesmo ritmo condições diferentes e individuais? Estas são questões que colocam a amizade à prova, pois se colocam no limite entre o indivíduo e o outro. O filósofo italiano Giorgio Agamben recupera o pensamento de Aristóteles e aborda a questão da amizade; para o filósofo o amigo é “um outro si mesmo (*heteros autos*)” (AGAMBEN, 2009, p.87). Criar com um *amigo*, na visão de Agamben, ganha uma dimensão diferenciada pois: “o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se outro do mesmo” (AGAMBEN, 2009, p.90). Portanto, se há uma *mesmidade* colocada, não pode haver uma *divisão* deste mesmo, o que pode haver é uma consciência de que na amizade, conforme escreve Agamben:

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda a divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida (AGAMBEN, 2009, p.92).

Anterior ao Coletivo MUDA existiu uma série de fatores que possibilitaram a criação deste “organismo múltiplo”. A amizade, a afinidade profissional, a ocupação do mesmo espaço e a “contemporaneidade” das ideias. Diante destes fatores iniciais o MUDA tentou a trajetória coletiva, correu o risco, e buscou a superação da “precariedade” para a qual nos alerta o antropólogo Néstor Canclini:

(...) donde los economistas ven mayor libertad de los emprendedores gracias al autoempleo, los antropólogos hallamos precariedad y la ansiosa autoexplotación de trabajadores que no saben cuánto va a durar lo que hoy hacen y cuál va a ser su próxima ocupación; donde los empresarios y gobernantes encuentran un ambiente feliz de trendsetters y hipsters, la emoción e intensidad en el uso del tiempo de los trabajadores independientes, su vida diaria revela pérdida de derechos laborales, nuevas discriminaciones de género y etnias (CANCLINI, 2015).

Esta condição de deriva precária que acompanha o trabalho criativo não deixa de atingir o Coletivo MUDA, por mais que o coletivo tenha surgido de duas pequenas empresas, e estas tenham se fundido em uma única empresa, esta conta com 5 integrantes que acumulam todas as funções. Isto faz com que diante de um mercado maior o Coletivo encontre-se em uma posição frágil de competição econômica. Todavia, o lado experimental, a amizade e a afinidade existente neste coletivo têm possibilitado resultados criativos que acabam influenciando o rumo das criações e dos negócios, inclusive, de grandes empresas. Pois se os pequenos coletivos e empresas não possuem capacidade suficiente de gerir o mercado, eles conseguem ter a agilidade, o “oxigênio” e a “força” necessária para promover alguma maneira nova de se seguir, mesmo com toda precariedade e incerteza deste caminho sugerido.

3.3 Um coletivo inserido na coletividade

Neste subcapítulo será abordada a relação entre a coletividade e o MUDA, ou seja, entre a sociedade que o cerca e o “embrião” desta sociedade, a maneira coletiva, como uma transposição da individualidade. A cidade, em sua forma moderna, também servirá de base para esta abordagem, criando um ambiente para se relacionar os dois capítulos anteriores, onde, no primeiro capítulo, havia um “coletivo” de arquitetos que conceberam uma obra emblemática do modernismo brasileiro: o Palácio Capanema, no Rio de Janeiro. O segundo capítulo retorna com a questão da modernidade sob a ótica de uma crítica e uma proposta de superação ao período moderno.

Para estabelecer este panorama e a ligação entre esses pontos, o modernismo brasileiro, a cidade e o trabalho do Coletivo MUDA, dois autores serão utilizados com maior frequência nesta parte da pesquisa: Hannah Arendt e Bruno Latour. Arendt apresenta no livro *A condição humana* ideias sobre o indivíduo, a sociedade e o trabalho na era moderna. Latour, no livro *Jamais fomos modernos*, desenvolve um ensaio onde analisa a modernidade e suas contradições

e convida o leitor a superar esta fase histórica, sem, contudo, deixar de aproveitar todos os pontos positivos que a modernidade e a pós-modernidade criaram. O autor francês também discute em outro livro, *Reagregando o social – uma introdução à teoria do Ator-Rede*, a ideia de uma sociedade que recebe o nome de *coletivo*, onde a pluralidade de ações promovida por *atores* que se conectam gera um tecido complexo e aprofundado do social.

Hannah Arendt usa a expressão *vita activa* para designar três atividades humanas “fundamentais”: labor, trabalho e ação. O labor, ligado ao processo biológico do ser humano, Arendt resume como sendo a própria vida. O trabalho está ligado ao “artificialismo da existência humana, (...). O trabalho produz o mundo ‘artificial’ de coisas (...)” (ARENDT, 2007, p.15). Esta atividade encontra sua condição humana na “mundanidade”. Ou seja, a relação do homem com a matéria e a natureza na fabricação de artefatos. A ação é a atividade que se exerce entre os homens sem a mediação de coisas ou matéria. A ação, o ato de se relacionar com outros homens, nasce da condição da “pluralidade”, pois não se está sozinho no mundo. Arendt complementa que esta *pluralidade* promove as relações pois estas se equilibram no fato de sermos iguais, enquanto humanos, todavia, ninguém é “exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir” (ARENDT, 2007, p.16). No pensamento de Arendt a relação entre humanos é tão essencial que nem mesmo um eremita prescinde dela, seja direta ou indiretamente. A condição humana, que passa pelo trabalho, é a de “viver juntos”.

Todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos; mas a ação é a única que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens. A atividade do labor não requer a presença de outros, mas um ser que “laborasse” em completa solidão não seria humano, e sim um *animal laborans* no sentido mais literal da expressão (ARENDT, 2007, p.31).

Se viver juntos é uma condição primária, esta convivência acontece, por excelência, em um espaço comum. A esfera pública é a oportunidade do encontro e da troca de ideias e experiências. A experiência anterior do grafite, para alguns integrantes do Coletivo MUDA, pode ter levado o grupo para as ruas por instinto. Todavia, este instinto se ancora no conceito de que somente quando se apresenta algo a outro, este algo se torna *realidade*. Aquilo que não encontrou a exposição pública, mesmo que tenha um caráter íntimo, vive uma existência incerta.

A presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos; e, embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e do concomitante declínio da esfera pública, sempre intensifica e enriquece grandemente toda a escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, esta intensificação sempre ocorre às custas da garantia da realidade do mundo e dos homens (ARENDT, 2007, p.60).

O “instinto” de se expor publicamente convive com a diferença de dimensões entre o público e o privado. A escala pública, e toda a carga que esta ampara, tem um grau de *relevância* que contrasta com a dimensão privada. Ocupar a cidade e dialogar visualmente com esta coletividade requer uma dimensão maior, caso se esteja disposto a chegar próximo desta escala industrial da cidade contemporânea. O solitário azulejo, com a marca do grupo, usado pelo MUDA no início do trabalho do Coletivo mostra este contraste. Removê-lo era tarefa simples, percebê-lo era uma tarefa mais difícil. Os azulejos passaram a ocupar as ruas na forma de painéis, ainda assim a escala destes era muito inferior à escala da cidade. O colorido e a matéria lisa cerâmica do azulejo serviram de contraste e possibilitaram que os painéis tenham sido notados, de alguma forma, na escala cinzenta e industrial que a cidade adotou pra si. Pode-se pensar que o trabalho inicial do MUDA, aplicado nos muros envelhecidos da cidade, estava mais próximo de uma “pichação” colorida do que da ideia de um painel de arte urbana desenvolvido pelos modernistas que atuaram no século XX. O fato dos painéis iniciais se modificarem com o tempo, dado a técnica que estes eram concebidos, tornava-os mais “camuflados” naquele espaço público onde a velocidade e a escala gigante não permitiam se debruçar sobre artefatos *deslocados* de seu local “adequado”. Hannah Arendt comenta sobre este contraste de escalas e interesses entre o espaço público e o privado:

O que a esfera pública considera irrelevante pode ter um encanto tão extraordinário e contagiante que todo um povo pode adotá-lo como modo de vida, sem com isso alterar-lhe o caráter essencialmente privado. O moderno encantamento com “pequenas coisas”, embora pregado pela poesia do século XX em quase todas as línguas europeias, encontrou sua representação clássica no *petit bonheur* do povo francês. Após o declínio de sua vasta e gloriosa esfera pública, os franceses tornaram-se mestres da arte de serem felizes entre “pequenas coisas”, dentro do espaço de suas quatro paredes, entre o armário e a cama, entre a mesa e a cadeira, entre o cão, o gato e o vaso de flores, dedicando a estas coisas um cuidado e uma ternura que, num mundo em que a rápida industrialização destrói constantemente as coisas de ontem para

produzir os objetos de hoje, pode até parecer o último recanto puramente humano do mundo. Esta ampliação da esfera privada, o encantamento, por assim dizer, de todo um povo, não a torna pública, não constitui uma esfera pública, mas, ao contrário, significa apenas que a esfera pública refluíu quase que inteiramente, de modo que, em toda parte, a grandeza cedeu lugar ao encanto; pois embora a esfera pública possa ser grande, não pode ser encantadora precisamente porque é incapaz de abrigar o irrelevante (ARENDT, 2007, pp.61-62).

A ocupação do espaço público pelo Coletivo MUDA encontra diferentes escalas ao longo da trajetória do grupo, do pequeno azulejo do início até a grandes fachadas de edifícios. O trabalho do MUDA se insere em várias vertentes, seja na escala, seja na proposta de ocupar diferentes ambientes. A sentença de Arendt parece não incomodar o Coletivo que segue instalando pequenos painéis pelo espaço público, sempre que possível, pois é nesse convívio que o grupo busca inserir a “irrelevância” de sua azulejaria neste mundo, colhendo as experiências que o espaço comum, construído por artefatos, devolve ao MUDA. A rua abriga o *irrelevante*, ainda que de forma temporária. A esfera pública é o mediador que “reúne-nos na companhia uns dos outros e, contudo, evita que colidamos uns com os outros” (ARENDT, 2007, p.62). A manutenção, e de certa forma o resgate, do espaço comum é uma tarefa fundamental para a coletividade, pois garante a qualidade da vida social. A criação e apresentação de artefatos, maneira pela qual *convivemos* no mundo, contribui para a boa relação coletiva. Bons artefatos estimulam os sentidos e convidam à utilização ou à contemplação, seja em ambientes comuns ou em ambientes privados.

O azulejo utilizado pelo Coletivo MUDA pode ser considerado um exemplo de bom artefato. Presta-se como suporte para criações visuais, cumpre a função de bom revestimento para o clima brasileiro e possui a durabilidade que lhe permite “ocupar” a esfera pública. A construção de uma esfera comum requer a escolha de posturas e artefatos que transcendam uma geração. “Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos; deve transcender a duração da vida de homens mortais” (ARENDT, 2007, p.64). Arendt questiona a falta do desejo de *eternidade* da era moderna, segundo a autora, esta carência impede que a coletividade trabalhe para preservar *da ruína natural do tempo* todos os artefatos e ações desenvolvidas na esfera pública. Este pensamento pode ser relacionado com as ações iniciais do Coletivo MUDA, quando a “falta de ambição pela eternidade” era percebida na utilização da técnica de estêncil, típica do grafite, que não se pretende duradoura nos muros da cidade. A ação marginal do grafite de azulejo fez sentido do ponto de vista econômico, mas perdeu força quando se pensava na ação

estética que ocupa um ambiente comum. Pois esta ação estética, ao se modificar revelando sua precariedade, abriu mão de permanecer e encontrar um maior número maior de pessoas, contradizendo-se com o sentido da ocupação do espaço público.

Exibir a criação na esfera pública tem, além do caráter político, um lado mercantil. Ao se tratar de um artefato que pode ser comercializado, o objeto produzido arrisca-se no julgamento coletivo e pode ser *estimado, exigido ou desdenhado* (ARENDT, 2007). Cria-se uma escala de valor na ação/objeto. “O valor é aquela qualidade que nenhuma coisa pode ter na privatividade, mas que todas adquirem automaticamente assim que surgem em público” (ARENDT, 2007, p.177). Ao lançar seus painéis no ambiente urbano o Coletivo MUDA cria uma ação e gera um objeto que prima pela “inutilidade”. O azulejo em si possui utilidade e costuma ser aplicado em ambientes que necessitam de facilidade de higienização e proteção contra umidade. Ao ser instalado em local público sem a necessidade de cumprir sua função utilitária específica, resta-lhe apenas a “função” de ser visto; sendo assim o azulejo passa a ser interpretado como um objeto “belo, feio ou algo entre belo e feio”. Objetos utilitários, segundo Arendt, não precisam ser julgados ou destinados a serem belos. Todavia, a autora entende que:

Tudo o que existe aparece necessariamente, e nada pode aparecer sem ter forma própria; portanto, não existe de fato coisa alguma que, de certo modo, não transcenda o seu uso funcional; e esta transcendência, sua beleza ou feiura, corresponde ao seu aparecimento público e ao fato de ser vista (ARENDT, 2007, p.186).

O artefato confirma sua existência ao aparecer no espaço público, ele se torna parte do mundo natural e do mundo de coisas feitas pelo homem. A utilidade destas coisas não é suficiente para se julgar a excelência do artefato, “pois uma mesa feia nunca exerce a mesma função que uma mesa bonita”. Algo que transcenda a simples funcionalidade dos objetos é necessário para se construir uma “morada para os homens mortais” e assim oferecer objetos para “durar e para serem vistos e usados” (ARENDT, 2007, p.186). Servir-se deste algo mais que convida a coletividade a julgar e preservar objetos para além do uso imediato de uma geração é uma tarefa a ser cumprida em um mundo contemporâneo que prima pelo efêmero e o descartável. A criação de objetos duráveis contribui com a manutenção de vestígios deixados por gerações na construção de um espaço comum. O discurso isolado ou uma ação efêmera não se mostra suficiente para se preservar a ação ou o discurso, sem o auxílio de objetos duráveis corre-se o risco deste discurso se perder no tempo e empobrecer a construção do

espaço comum. A necessidade do equilíbrio e da diversidade para a construção de ações e discursos, além da criação de artefatos mostra-se necessário para o desenvolvimento do ambiente propício para uma vida plena e adequada. Arendt entende que a multiplicidade de atividades produzidas no espaço comum é um caminho a se seguir:

Para que venha a ser aquilo que o mundo sempre se destinou a ser – uma morada para os homens durante sua vida na terra – o artifício humano deve ser um lugar adequado à ação e ao discurso, a atividades não só inteiramente inúteis às necessidades da vida, mas de natureza inteiramente diferente das várias atividades da fabricação mediante as quais são produzidos o mundo e todas as coisas que nela existem. Não é necessário que escolhamos aqui entre Platão e Pitágoras, nem decidamos se o homem ou um deus deva ser a medida de todas as coisas; o que é certo é que a medida não precisa ser nem a compulsiva necessidade da vida biológica e do labor, nem o “instrumentalismo” utilitário da fabricação e do uso (ARENDT, 2007, p.187).

Hannah Arendt fornece a quem entra em contato com suas ideias o caminho da mediação, uma capacidade de escolha entre os caminhos possíveis. Uma mescla de possibilidades que encontra uma certa reverberação na escrita de Bruno Latour, quando o pensador francês discute na obra *Jamais fomos modernos* um caminho para se superar a modernidade e a pós-modernidade. Enquanto Habermas apontava para uma modernidade supostamente inacabada, Latour entendeu que não se pode mais seguir com a contradição moderna, e que a pós-modernidade não oferece caminhos suficientemente confiáveis para se trilhar. Em um mundo repleto de *híbridos* a *purificação* moderna não poderia mais se sustentar. Latour, diante desta contradição, tentou compreender a relação entre os dois processos existentes.

Bruno Latour entende que a modernidade não se relaciona necessariamente com a “invenção do humanismo, com a irrupção das ciências, com a laicização da sociedade, ou com a mecanização do mundo” (LATOUR, 1994, p.40). A modernidade é uma produção das possibilidades de criação da *natureza* e da *sociedade*, onde *Deus* pode aparecer como possível criador de tudo ou de nada. Narrativas que se equilibram e se relacionam apontam para a contradição de uma “Constituição moderna” que ampara a existência dos *híbridos* assim como os nega simultaneamente. Entre a transcendência e a imanência, Latour escreve que:

Usando três vezes seguidas a mesma alternância entre transcendência e imanência, é possível mobilizar a natureza, coisificar o social, sentir a presença espiritual de Deus defendendo ferrenhamente, ao mesmo tempo, que a natureza nos escapa, que a sociedade é nossa obra e que Deus não interfere mais. (...) foi preciso que acontecimentos inusitados viessem enfraquecer este possante mecanismo para que, hoje, eu possa descrevê-lo com esta distância e esta simpatia de etnólogo para com um mundo em vias de desaparecimento” (LATOUR, 1994, p.40).

Latour encontra na mediação o “local” onde “tudo acontece”, e ao mesmo tempo esta mediação seguiu negada pelos modernos, como um território “impensado”. Os modernos foram “gerados pela ligação do trabalho de purificação e do trabalho de mediação, mas só atribuem os motivos de seu sucesso ao primeiro” (LATOUR, 1994, p.46). Ao desmistificar as ideias puras dos modernos, Latour percebe que:

Quanto menos os modernos se pensam misturados, mais se misturam. Quanto mais a ciência é absolutamente pura, mais se encontra intimamente ligada à construção da sociedade. A Constituição moderna acelera ou facilita o desdobramento dos coletivos, mas não permite que sejam pensados (LATOUR, 1994, p.47).

Latour entende que a era moderna colapsou, todavia, isto não levou o autor a defender um ambiente pós-moderno. De acordo com o pensador francês, “o pós-modernismo é um sintoma e não uma nova solução. Vive sob a Constituição moderna, mas não acredita mais nas garantias que esta oferece” (LATOUR, 1994, p.50). O incômodo pós-moderno resulta do fato do movimento suceder os modernos, entretanto, com uma frustração de que não há “futuro” em construção; assim como deixou de existir um “passado” antes dos modernos. Uma percepção de que “nunca entramos na era moderna” coloca o pensamento de Latour para dialogar com as diversas possibilidades de “coletivos” não modernos, pois o autor entende que o que separa os *coletivos* são “pequenas divisões”. A consciência disto fundaria o “Império do Centro” um vasto mundo a ser explorado na busca pelo caminho do *meio*, onde os *híbridos* e as combinações de tempos possibilitam uma troca maior de conhecimentos. Este caminho pode ser percebido na figura da “rede”, ou melhor da ANT (Actor-Network Theory). Latour explora diversas possibilidades nesta teoria ator-rede, inclusive a tradução da sigla em inglês – formiga. Usando a ramificação e a complexidade dos caminhos “construídos” pelas formigas, o pensador francês entende que o estudo da sociedade deve levar em conta aspectos por vezes tomados como “insignificantes” para a sociologia dita tradicional. Na busca pelos elementos que faltam

para se formar uma imagem, um retrato, um quadro ou um panorama mais completo e detalhado de uma sociedade, Latour adota a palavra *coletivo* em substituição da palavra *sociedade*:

Aqui, a divisão aparentemente razoável entre material e social transforma-se naquilo que ofusca a pesquisa sobre como é possível uma ação coletiva - se, é claro, não entendermos por coletivo uma ação encetada por forças sociais homogêneas, mas, ao contrário, uma ação que arregimenta diversos tipos de forças unidas por serem diferentes. Assim, doravante, a palavra "coletivo" substituirá "sociedade". Sociedade será apenas o conjunto de entidades já reunidas que, segundo os sociólogos do social, foram feitas de material social. Coletivo, por outro lado, designará o projeto de juntar novas entidades ainda não reunidas e que, por esse motivo, obviamente não são feitas de material social (LATOUR, 2012, p.112).

Os “vazios” percebidos por Latour na trama social permitiram que o autor alimentasse uma estratégia onde a liberdade e a diversidade de ações fossem admitidas e observadas com o intuito de produzir o resultado que faltava na percepção da grande coletividade. Latour entende que “a ANT se considera mais capaz de vislumbrar ordem depois de deixar os atores desdobrarem o leque inteiro de controvérsias nas quais se meteram” (LATOUR, 2012, p.44). A ANT entende que existe “ordem, rigor e padrão” na pesquisa sobre esses atores, todavia isso só será percebido depois que os “diversos cosmos” forem desdobrados por esses atores, criando assim a imagem almejada; antes disso toda a controvérsia e irracionalidade pode existir paralela à construção social. Segundo Latour: “(...) as controvérsias não são um mero aborrecimento a evitar, e sim aquilo que permite ao social estabelecer-se e as várias ciências sociais contribuir para sua construção” (LATOUR, 2012, p.46).

A sociologia de Latour caminhou pela *incerteza* e não prometeu respostas definitivas sobre o tema estudado. O caminho a ser percorrido foi *lento* e realizado por uma estrada tortuosa, não houve atalhos para se decifrar este social. Ao longo do percurso Latour observou cuidadosamente as ações, mas sem perder de vista o estranhamento e a dinâmica dos acontecimentos:

Os sociólogos do social parecem pairar com anjos, transportando poder e conexões quase imaterialmente, enquanto o estudioso da ANT tem de arrastar-se como uma formiga, carregando seu pesado equipamento para estabelecer até o mais insignificante dos vínculos (LATOUR, 2012, p.47).

Os objetos, ou *coisas*, como denomina Latour, são mencionados pelo autor como elementos relevantes no estudo do social. São os elementos *não humanos* que participam das

ações e ajudam a moldar a sociedade que, como lembra Latour, vem sendo estudada em um período após Revolução Industrial. Sobre a sociologia e seus cientistas Latour observa, com alguma surpresa, que o “objeto” tenha sido, de certa forma, negligenciado em análises:

Isto, para mim, sempre constituiu uma grande surpresa: como é que, a despeito desse fenômeno formidável e ubíquo, a sociologia permaneça "sem objeto"? Tudo fica ainda mais intrigante quando se considera que essa disciplina surgiu um século depois da Revolução Industrial e passou a evoluir paralelamente aos desenvolvimentos técnicos mais ambiciosos e intensivos desde o Neolítico. E ainda: explicar que tantos cientistas sociais teimem em considerar "significado social" em vez de "simples" relações materiais, "dimensão simbólica" em vez de "pura causalidade"? (LATOUR, 2012, p. 110).

Nesta altura, diante da relevância das coisas, convém recordar o papel desempenhado pelo azulejo e pela lata de tinta spray nas ações do MUDA. O encontro e a definição dos objetos foram fundamentais para a realização das ações urbanas do Coletivo. Posteriormente, a intervenção e exposição pública dos painéis acabou modificando os rumos dos dois escritórios, o de design e o de arquitetura. Portanto, pode-se dizer que o objeto/artefato azulejo, junto com a tinta spray, determinaram o futuro e a continuidade de ações dos arquitetos e designers do MUDA. O fato encontra no pensamento de Latour uma correspondência teórica: “a continuidade de um curso de ação raramente consiste de conexões entre humanos (...) ou entre objetos, mas, com muito maior probabilidade, zigzagueia entre umas e outras” (LATOUR, 2012, p.113).

Conexão e vínculo são alguns dos termos utilizados por Latour para descrever parte de sua teoria ator-rede. Pois o estudo de determinado ator acaba por se *conectar* na ação de outro ator, formando assim um tecido interminável de atos *vinculados*. Latour declara que:

Ainda não sabemos como todos esses atores estão ligados, mas podemos declarar como a nova posição preestabelecida antes do estudo começar, que os atores que vamos desdobrar podem estar associados de tal modo que eles *fazem outros fazerem coisas*. Isso não se faz transportando-se uma força que permaneceria *a mesma* por todo o percurso como um tipo de intermediário fiel, mas gerando *transformações* manifestadas pelos numerosos *eventos* inesperados desencadeados nos outros mediadores que os *seguem* por toda parte (LATOUR, 2012, p.158).

Uma amostra deste universo que se desdobra em diferentes ações *inspiradas* em outras pode ser percebida nesta dissertação. Em algum momento um grupo de jovens arquitetos e designers decidiu instalar painéis de azulejos pela cidade do Rio de Janeiro, o autor que aqui vos escreve passou por um desses painéis e se interessou pelo resultado visual daquela intervenção. Uma pesquisa em um site de busca permitiu que esse autor chegasse ao nome do Coletivo MUDA e através de uma rede social passou a acompanhar o trabalho do grupo; depois de alguns anos escreveu um projeto para a elaboração de um trabalho acadêmico sobre o assunto. Neste momento, por algum motivo, você leitor(a) encontra-se lendo este trabalho, cuja motivação inicial, provavelmente, nem o Coletivo MUDA, nem este autor sabe como nem por quê começou. Todavia, pode-se dizer que neste resumo grosseiro uma infinidade de ações, conexões, vínculos e atores se perderam pelo caminho e não chegaram com força suficiente para compor este relato. Pensando em preencher estas lacunas que podem conter relatos e atores relevantes a teoria de Latour cuida para que a consciência e o alcance da *rede* construída e lançada neste todo social cumpra este papel conectivo:

(...) o desdobramento deve tomar a forma de rede sob a condição de que todo transporte seja pago com transformações, isto é, desde que pavimentemos o caminho de um local a outro, não com intermediários, mas com mediadores completos. Se fizermos isso, tornaremos visíveis as longas cadeias de atores que ligam os lugares entre si sem perder um único passo (LATOUR, 2012, p.251).

Latour entende que as ações acontecem sob a *indução* de várias *entidades heterogêneas*. Essas forças que atuam podem, inclusive, ser de diferentes épocas.

A proposta pode ajudar a pensar que o “coletivo” que atuou no projeto do Palácio Capanema, descrito no capítulo 1 desta dissertação, pode ser uma inspiração que reverbera até o presente. Pois naquele momento reuniu-se sob um mesmo projeto diferentes perfis que dialogavam, cada um na sua área de atuação, uma nova maneira de pensar a visualidade arquitetônica, o paisagismo, as artes visuais e o resgate da cultura do azulejo. Não se pode a rigor chamar aquela equipe de coletivo, não com a mesma interpretação que se emprega atualmente. Entretanto, reunir diferentes disciplinas é o que caracteriza muitos coletivos atualmente, por este aspecto aquele grupo pode ser uma inspiração até hoje. Alguns nomes que trabalharam naquele projeto são lembrados pelo Coletivo MUDA como fonte de inspiração, é o caso de Roberto Burle Marx, o artista paisagista que além de projetar jardins também se dedicou à pintura e azulejaria em seus projetos criativos. A azulejaria de Burle Marx em muito

se difere da praticada pelo MUDA, porém como descreve Latour, a inspiração, ou *interação*, que determinados atores desempenham na *rede* acontece em diferentes níveis e em diferentes épocas:

Na maioria das situações, as ações são afetadas por entidades heterogêneas que não têm a mesma presença local, não se originam na mesma época, não são imediatamente visíveis e não as pressionam com o mesmo peso. A palavra "interação" não foi uma má escolha; o que se subestimou foram o número e o tipo de "ações", bem como a duração de suas *inter-relações*. Estendamos uma *inter-ação* e, com certeza, ela se tornará um ator-rede (LATOUR, 2012, p.292).

A busca por referências deixadas por indivíduos ou grupos ao longo dos tempos tem servido a esta pesquisa para contextualizar o Coletivo MUDA. No primeiro capítulo uma trajetória da azulejaria brasileira do século XX foi útil para se chegar até o trabalho do MUDA. O meio urbano e a arte que ocupa este espaço social serviu de ambiente no capítulo dois, onde os interesses e contradições da população urbana foram trabalhados para se apresentar e difundir os painéis do coletivo carioca. Neste capítulo três a convivência conjunta se apresenta como elemento relevante na construção de um coletivo. Um grupo que desenvolve não apenas trabalhos individuais a serem apresentados conjuntamente, todavia, prioriza construir uma identidade coletiva pela soma dos indivíduos que compõem o MUDA. Para tanto a convivência se apresenta como fundamento para esta formação coesa. Latour questiona sobre a influência da convivência que gera e identifica um grupo cultural: “Como você identificaria o grupo ao qual pertence, sem absorver constantemente os clichês culturais com que seus companheiros o bombardeiam?” (LATOUR, 2012, p.301). Na convivência e na *intenção* coletiva a formação cultural é enriquecida e a fonte primária da informação cultural tende a se perder. Ou seja, não se sabe mais de onde veio aquilo que se julga ser pertencente ao indivíduo, pois as conexões e as influências vão formando a individualidade e esta se conecta novamente com a coletividade criando uma rede de complexa investigação. No pensamento de Latour o indivíduo se preserva, mas ao mesmo tempo se confunde com o entorno que o cerca:

Se há uma coisa que não está “no” agente, são as muitas camadas de criadores de competência que baixamos sem descanso para adquirir certa habilidade durante algum tempo. (...) Mas, e quanto a mim, o ego? Não sou um "indivíduo" no fundo do coração, nas circunvoluções do cérebro, no *sanctum sanctorum*, da alma, na vivacidade do espírito? Decerto que sim - mas só por ter sido individualizado, espiritualizado, interiorizado. A circulação desses "sujetivadores", sem dúvida, é as vezes mais difícil de rastrear (LATOUR, 2012, p.305).

A tarefa de rastreamento, conforme escreve Latour, é complexa, todavia permanece sendo interessante, pois, como lembra o autor, “(...) é multiplicando as conexões com o exterior que conseguimos perceber como o ‘interior’ está sendo mobiliado” (LATOUR, 2012, p.310). A relevância deste pensamento coloca os diversos *coletivos* em uma relação tão rica e complexa que, para Latour, pode fundar um novo paradigma. O autor utiliza como exemplo o campo das artes visuais onde o surgimento de uma nova consciência sobre o papel das conexões, ao se estabelecerem, tendem a contribuir com toda obra a ser construída:

Se, no antigo paradigma, era necessário um jogo de soma zero - tudo quanta a obra de arte perdia o social ganhava, tudo quanta era perdido pelo social era ganho pela “qualidade intrínseca” da obra de arte -, no novo paradigma estamos diante situação de ganhar ou ganhar: quanto mais apego, melhor. Não será essa a experiência mais comum? Você contempla uma pintura e o amigo ao lado aponta um traço em que não reparara: você então é *levado a ver* alguma coisa. Quem a está vendo? Você, é claro. Mas não reconhece de bom grado que nunca a teria visto *sem* a ajuda do amigo? Assim, quem de fato viu o traço delicado? Você ou o seu amigo? A pergunta é absurda. Haveria alguém suficientemente tolo para *deduzir* da soma total de ação influência do ato de apontar alguma coisa? Quanto mais influência, melhor. E se você puder ir aos poucos influenciando a qualidade do verniz, os procedimentos do mercado de arte, os enigmas dos programas narrativos, os gostos variáveis dos colecionadores que formam um longo cortejo de mediadores, então a qualidade “intrínseca” da obra não diminuirá – ao contrário, será reforçada. Quanto mais “afluência”, melhor (LATOUR, 2012, pp.338-339).

A aceitação da influência de quem está ao lado e a busca pelo trabalho coletivo são práticas adotadas pelo Coletivo MUDA. A individualidade não tenta se sobrepor ao coletivo formado, as decisões são praticadas coletivamente, assim como a autoria é compartilhada por todos. A resolução de uma identidade visual coletiva a ser exibida, ou seja, os cinco elementos criam e assinam a mesma obra, possibilita que o MUDA se apresente na esfera pública de maneira mais coesa. Esta coesão, todavia, pode não ser algo permanente, pois o Coletivo MUDA está em plena atividade, e isto quer dizer que ainda não tem seu ciclo de vida completo para ser analisado de maneira definitiva. Criar junto, conviver com o outro é um processo complexo que deve ser construído com habilidade e delicadeza, e o MUDA tem conseguido resolver a questão, ao menos nesta primeira década de existência.

A relação entre os integrantes do MUDA é um microcosmo no universo de relações que organizam o social. Latour não apresenta o social como algo definido, “uma coisa, um domínio ou um tipo de matéria”, ele entende que este social é fruto de um “movimento provisório de

associações novas” (LATOUR, 2012, p.341). Ao emergir como coletivo, o MUDA se organiza para compor este ambiente de maneira mais articulada, pois já carrega em si as conexões primárias para a articulação do *social*. Entretanto, a formação de um coletivo não garantia visibilidade ou aceitação, porém, a prática urbana adotada pelo Coletivo MUDA, ou seja, presença no espaço público contribuiu para uma maior visibilidade e, consequentemente, para uma maior atuação na *rede* que se traduz como sociedade.

3.4 Autoria coletiva

Uma das formas de ação que caracterizam o Coletivo MUDA é a autoria coletiva. O azulejo, suporte que se adequou às necessidades do grupo, estudado no Capítulo 1, e a intervenção urbana, discutida no Capítulo 2, apesar de serem marcas muito presentes no trabalho do MUDA não traduzem a essência deste coletivo da mesma forma que a autoria coletiva. Segundo Bruna Vieira, integrante do Coletivo: “a criação coletiva e a composição modular são as características básicas deste coletivo”. O embrião celular desta trajetória, convém lembrar, nasceu de uma colaboração criativa antes mesmo do nome “MUDA” surgir; portanto, podemos dizer que esta prática é algo que permanece inalterável desde (antes de) o início.

Ao escrever sobre coletivos fotográficos o crítico Ronaldo Entler registrou: “Não existe um discurso uniforme que dê conta de tudo o que hoje pode ser chamado de coletivo” (ENTLER, 2011). Os coletivos estudados por Entler (Cia. De Foto, Garapa e Galeria Experiência) tem como política interna a adoção da autoria coletiva. Dentro do campo da fotografia esta postura causou algumas polêmicas entre os fotógrafos contemporâneos. “Nos jornais, os fotógrafos lutaram muito para merecer ter seu ‘crédito’ publicado junto com as fotografias. Agora, abrir mão do nome próprio parece não refletir o espírito de classe conquistado também a duras penas” (ENTLER, 2011).

O termo “autor” nas imagens técnicas, escreve Entler, nos remete à assinatura de um “gênio que deve ser nomeado”. Segundo o crítico, “termos como esses são difíceis de definir, mas são reivindicados com frequência para lembrar que esses meios técnicos, tão associados à lógica da cultura de massa, podem realizar obras que merecem um lugar no território das artes eruditas” (ENTLER, 2011). Existe o entendimento de que o sujeito que se define como autor

é um produto da modernidade. Este tempo e cultura desenvolvem um sujeito “livre e completo, bem demarcado nos contornos que definem sua identidade singular (...)” (ENTLER, 2011).

A modernidade que garantia esta, suposta, liberdade e completude não era suficiente para os indivíduos que formaram o MUDA. Em uma busca pelo desenvolvimento, digamos, pessoal, foi na coletividade, na troca de saberes e soluções que eles construíram o potencial artístico desejado. Algo que ultrapassava a demanda “técnica” de suas atividades iniciais. A busca pelo “autor” foi uma construção simultânea com a “obra”.

O autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado (BARTHES, 1988, p.51 *apud* ENTLER, 2011).

Relacionando a atividade referida (escritor) pelo pensador francês, com a adaptação da atividade de arte visual do Coletivo MUDA, pode-se entender que tanto a construção do “escritor moderno” quanto a construção do “artista visual contemporâneo” se deram no fazer de sua obra. Pelo menos no que se refere ao MUDA. A transição entre os designers e os arquitetos para os artistas visuais urbanos foi obra de muita experimentação coletiva.

A autoria coletiva vem se definindo como uma solução contemporânea alternativa ao “individualismo” artístico. Se a autoria coletiva pode ser uma “novidade”, a prática de construção coletiva era muito comum, por exemplo, no Renascimento. Os “gênios artísticos” da época utilizavam mão de obra aprendiz como forma de agilizar a realização de encomendas. Porém, como se sabe, quem tinha o direito de assinar a produção era o mestre, não seus “aprendizes”. Verrócchio, na pintura *O batismo de Cristo* teve como aprendiz um jovem talento da época: Leonardo da Vinci. O gênio do Renascimento foi o responsável pela “aposentadoria” prematura dos pincéis de Verrócchio. Nas palavras do crítico Vasari:

Nesse trabalho ele foi auxiliado por Leonardo da Vinci, seu discípulo, então muito jovem, que pintou ali um anjo com suas próprias mãos, e que restou muito melhor do que outras partes da pintura. Por essa razão, Andrea (Verrócchio) decidiu nunca mais tocar num pincel, uma vez que Leonardo, jovem como era, obteve nessa arte um desempenho muito melhor do que ele havia alcançado (VASARI, 1912, p.194 *apud* ENTLER, 2011).

Por mais radical que tenha sido a atitude de Verróccchio, nota-se, na atitude do pintor italiano, uma carga de competição exacerbada. Apesar de toda a condição colaborativa dos ateliers do Renascimento, não havia espaço para a autoria coletiva, a hierarquia era a condição dominante. Este caso ganhou fama menos pela limitação de Verróccchio e muito mais pela surpreendente capacidade de Da Vinci. Isto leva a pensar que, desde que o aprendiz não superasse o mestre, a continuidade da construção colaborativa estava garantida. A cultura do “mestre” continua ativa até hoje, e pode ser conferida nos grandes escritórios de arquitetura, design, ou mesmo na cozinha de restaurantes estrelados. A grande personalidade quase nunca permite que algo cresça ao seu redor.

O sistema individual e competitivo existente em boa parte do cenário contemporâneo abre espaço para o que Nicholas Bourriard chamou de “micro-utopias”, ou seja, formas viáveis de transformação de mundo. O cotidiano comum é o ambiente contemporâneo desta pequena revolução, o espaço que abriga as possibilidades do agora, nas palavras de Bourriard:

A utopia se vive hoje na subjetividade do cotidiano, no tempo real dos experimentos concretos e deliberadamente fragmentários (...). Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos, no presente, que esperar dias melhores. Isso é tudo, mas já é muitíssimo (BOURRIARD, 2008, p.54 *apud* ENTLER, 2011).

Nesta lógica de pensamento a autoria coletiva, fruto do diálogo com os “vizinhos” pode ser considerado como uma atitude “micro-utópica” do Coletivo MUDA. Conforme relatado pelos integrantes do Coletivo, esta prática de dialogar com os amigos já surgiu durante o curso de arquitetura, pois, como foram contemporâneos de curso, eles contribuíram uns com os outros nos trabalhos de conclusão de curso (TCCs). Portanto, é possível concluir que a prática de autoria coletiva não foi para o MUDA uma solução política de comportamento contemporâneo, pode ser considerada como uma educação adquirida durante os anos de formação profissional. Autoria coletiva pode ser uma condição a ser ensinada.

Enquanto condição educativa, esta pode também sofrer de múltiplas interpretações. Entler alerta que:

A ausência de um nome próprio por detrás da obra pode ser entendida às vezes como mais um reflexo do relativismo a que a Pós-Modernidade está condenada: a oportunidade que cada pessoa encontra de reinventar-se como personagem conforme necessidade imediatas e efêmeras (ENTLER, 2011).

Para fugir dessas armadilhas impostas pelas suspeitas levantadas sobre a Pós-Modernidade, o mesmo crítico também entende que:

Esse lugar peculiar que constroem permite dar uma nova medida à autoria, sem abrir mão dessa noção. Mesmo que negociada entre vários sujeitos, permanece um vetor de identidade capaz de se desdobrar numa personalidade de grupo, num posicionamento político perante as instituições e numa poética que imprime coerência aos trabalhos (ENTLER, 2011).

O que se percebe no Coletivo MUDA, ao longo de seus primeiros dez anos de trajetória, é uma evolução coerente com sua gênese criativa. O MUDA não é um coletivo que sobrevive de ideias e ações “desconexas”, ou seja, ao sabor do pensamento de seus cinco integrantes. O Coletivo está muito mais afinado como um organismo “múltiplo” que pensa sua produção de forma coesa e coerente com seus trabalhos anteriores. Os caminhos que surgem nos desdobramentos da atividade é muito mais um fruto das discussões internas para se refletir sobre a dinâmica da criação do que uma vontade de se expressar individualmente. Por isso mesmo, como os próprios integrantes relataram, se surge alguma ideia que não condiz com a “identidade” apresentada pelo coletivo até então, esta ideia é deixada em *stand by* até que seja pertinente desenvolvê-la dentro do ambiente do Coletivo.

Nesta maneira de agir observa-se como este “viver junto” que o MUDA desenvolveu é algo que permanece e orienta sua produção, por mais que isto torne o trabalho complexo, pois exige muito diálogo e ponderação dos integrantes, é uma prática que vem sustentando a identidade do grupo.

3.5 Somos seres coletivos (?)

O subcapítulo se apresenta entre a afirmação e a pergunta. A afirmação para tal fato pode parecer mais um desejo do que uma certeza; já a pergunta, que tende a ser um caminho mais seguro, pode parecer banal, posto que vivemos em coletividade nos centros urbanos. Ao se acompanhar de perto o trabalho desenvolvido pelo MUDA a oscilação permanece, não pela dúvida que possa existir sobre o Coletivo em si. Entretanto, o que causa a incerteza é se as características que marcam este coletivo carioca podem ser replicadas em outros campos, esferas, ou mesmo estendidas para a coletividade urbana. Pois, o coletivo em questão, funciona

com ausência de liderança oficial, ausência de autoria individual, rodízio nas atividades que desempenham, igualdade de oportunidades nas experiências de trabalho e divisão igualitária dos ganhos financeiros. Os fatos elencados não buscam afirmar que as atividades acontecem na mais perfeita harmonia entre os cinco integrantes, pois divergências e insatisfações acontecem.

A opção pelo trabalho coletivo vem garantindo ao MUDA uma experiência que pode ser chamada de tradicional, visto que, são cinco jovens buscando sobreviver no sistema econômico dominado pelo neoliberalismo. Para tanto, lançaram mão de uma sociedade que comercializa as criações do grupo. Por outro lado, a experiência também pode ser percebida como um caminho inovador, afinal nem toda sociedade permite as condições acima listadas. A prática de relações adotada pode indicar o desejo de se conquistar algo mais do que a simples sobrevivência financeira, nas palavras do acadêmico Carlos Rodrigues Brandão este desejo pode ter o seguinte intuito:

E o princípio de tudo o que cria a uma só vez o ser humano, a sociedade humana e a cultura, parte de algo absolutamente novo como experiência da vida do mundo. Parte de uma tomada coletiva de decisão iniciada em atos de *renúncia de si-mesmo*, e completada com um *dar-a-um-outro aquilo que é meu*, na espera que este outro se veja pessoal e culturalmente obrigado a uma semelhante renúncia e a uma equivalente dádiva (BRANDÃO, 2015, p.125).

A celebração do “viver junto” não é algo novo, e esta tradição pode ser observada no relato de Aristóteles no livro *A Política*, onde o filósofo escreve que “o homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e os outros animais que vivem juntos” (ARISTÓTELES, p.11). O pensador grego não lança mão da palavra *coletivo*, utiliza-se da palavra *social* para caracterizar este *viver junto*. Esta diferença semântica, que em princípio pode parecer irrelevante, encontra reflexo na obra de Brandão que afirma: “Não somos seres coletivos, somos seres sociais. Não somos seres da posse e da acumulação, e devemos não esquecer que elas são a nossa barbárie, a perda de nosso rumo e o nosso desvio. Somos seres da troca e da reciprocidade, e elas são a nossa origem e o nosso destino” (BRANDÃO, 2015, p.125).

Este destino pode ser observado na conduta do Coletivo MUDA, onde a troca de saberes acontece. Nas ruas o Coletivo busca a troca de experiência com a cidade, seus equipamentos e seus cidadãos; nas redes sociais a divulgação do trabalho busca uma troca de informações e impressões com o público seguidor do trabalho do grupo. Estas trocas acontecem porque existe

uma base de interesse recíproco. Isto leva a crer que o pensamento de Brandão segue por um caminho capaz de definir a questão proposta neste subcapítulo: Somos seres coletivos? Talvez a resposta seja sim, desde que haja algum interesse recíproco que nos permita estabelecer alguma troca de experiência. E a cidade, este ambiente *cívico* que abriga a coletividade, se traduz no campo ideal para se compartilhar as artes e outras tantas coisas produzidas e pensadas.

A presença do outro na atividade desenvolvida garante ao ser humano a sua humanidade, pois nas palavras de Hannah Arendt: “A atividade do labor não requer a presença de outros, mas um ser que laborasse em completa solidão não seria humano, e sim um *animal laborans* no sentido mais literal da expressão” (ARENDT, 2007, p.31). Arendt definia o *animal laborans* como “apenas uma mera espécie habitante da Terra – na melhor das hipóteses a mais desenvolvida” (ARENDT, 2007, p.95). A atividade coletiva propicia o amparo ao ser humano, que não precisa se isolar para criar ou fabricar algo. Diante das teorias expostas pode-se dizer que a relação que une os seres humanos, além de proporcionar a riqueza da troca e da reciprocidade, garante uma qualidade para diferenciar a existência dos homens da existência de outros animais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa chega ao seu momento final. Todavia, não se pretende conclusiva. Por tal motivo utilizou-se o termo “considerações finais”. A proposta inicial deste trabalho foi estudar o Coletivo MUDA e sua atividade de azulejaria. Tendo em vista que ainda não havia um trabalho acadêmico que se dedicasse ao MUDA, a pesquisa buscou seguir alguns caminhos na tentativa de oferecer uma melhor apresentação do grupo. Ao escolher três aspectos que caracterizavam as atividades do coletivo carioca: o azulejo, a cidade e o coletivo; a dissertação procurou oferecer um panorama ampliado das atividades do grupo. A relação do artefato escolhido como suporte (o azulejo), com o meio urbano em que ele surge, somado aos esforços coletivos que desenvolvem os trabalhos formam uma tríade de interesses que não poderiam ser desmembrados em uma abordagem inicial sobre o Coletivo MUDA.

O estudo da perspectiva renascentista assegura que as paralelas podem se encontrar no horizonte. A crença neste poder ajudou a construir cada capítulo deste trabalho. A esperança de que o azulejo, a cidade e o coletivo encontrassem no MUDA seu ponto de convergência foi a força motriz para as ideias apresentadas neste trabalho. Mais do que um suposto resgate do azulejo, o MUDA desenvolveu um trabalho com um suporte familiar. O caráter afetivo é outro aspecto que merece ser mencionado. Todavia, não se pode desconsiderar que o azulejo é um suporte economicamente viável, algo que justifica e também motiva sua escolha. Na atuação do MUDA houve a continuação contemporânea da azulejaria, cuja tradição remete ao período colonial, e essa também encontrou espaço para avançar no período moderno, quando contribuiu, com plena confiança, na construção da identidade da nova capital federal. Esta mesma atividade conseguiu chegar aos dias atuais com fôlego e vigor suficientes para ainda merecer a atenção dos que ainda se interessam pelo azulejo, que, no trabalho do MUDA, mistura tradição e novidade. Ao escolher a narrativa de uma brevíssima história moderna da azulejaria brasileira, a pesquisa buscou traçar uma linha que desenhou um percurso onde o azulejo pôde ser “encontrado” pelo MUDA.

O azulejo é um suporte adotado por alguns artistas e designers contemporâneos, ou seja, o Coletivo MUDA não goza de exclusividade, muito menos de inovação, haja vista que se trata de um artefato que respeita uma técnica milenar. Todavia, aconteceu a vocação para o grafite urbano neste coletivo. Um desejo de ocupar o espaço público, de procurar um canto a ser recuperado, de aparecer com uma “velha novidade”. Conforme já escrito, outros criativos também se dedicam a projetar azulejos, porém, o MUDA se diferencia daqueles quando decide exibir suas criações como se grafites fossem. Esta ação borrou a fronteira entre o design, a

arquitetura e a arte; e ofereceu ao coletivo carioca um passaporte aceito em diversos territórios, onde o trânsito livre permitiu aproveitar o que esses locais têm para oferecer. A cidade mudou o MUDA e o MUDA mudou a cidade, se me for permitido o trocadilho. A tinta spray casou-se com o azulejo e tatuou no corpo urbano uma outra possibilidade visual. A azulejaria retornou às ruas e se exibiu como uma interessante alternativa estética e (por que não) política ao lado de outras tantas manifestações visuais, pois todo pensamento político necessita de um corpo estético que o represente, segundo Rancière (2005). O MUDA ainda não desfruta do prestígio que Athos Bulcão conquistou em Brasília, faltam ao Coletivo mais projetos de caráter “permanente” para se chegar neste patamar. A ocupação de empenas cegas pode ser um caminho interessante a ser trilhado, pois o painel fica sob a responsabilidade de um condomínio, geralmente de caráter privado, mas ainda assim possibilita a apreciação pública comum. Uma solução híbrida, que atualmente é muito bem utilizada pelos artistas ligados ao movimento do grafite.

Ao se falar em ação política no trabalho do MUDA, deve-se pensar em uma forma de política sutil. Pois este não se escancarou de maneira panfletária, não levou às ruas performances ou palavras de ordem questionadoras sobre discussões sociais, tão urgentes no campo das artes visuais. O mérito político do MUDA foi ocupar o espaço público com alguma potência estética e coletiva. Tendo em vista que em um coletivo o embate “político” existe à priori, pois decidir o que os integrantes irão assinar coletivamente já é um processo político. Depois de superada esta primeira etapa, veio o embate com a coletividade e assim, um novo diálogo a ser construído.

Analisar o Coletivo MUDA privilegiando um aspecto do grupo seria empobrecer o resultado final. O que parece fazer deste coletivo algo digno de um olhar acadêmico, na visão do pesquisador, é o conjunto de fatores que esta pesquisa buscou apresentar. A análise isolada de uma pretensa visualidade inventada pelo MUDA em sua azulejaria não seria suficiente para apresentar o grupo. Dissertar sobre as intervenções urbanas, ainda que fosse concentrado no diferencial que a azulejaria trazia, também seria pouco para descrever o trabalho do MUDA, pois o grupo atua em outras frentes além dos muros da cidade. Todavia, o trabalho *coletivo* vem sendo uma característica interessante da contemporaneidade. Muitos tipos de coletivos vêm surgindo em diversas áreas de atuação, e quanto mais bem sucedidos eles forem, nas suas diferentes jornadas, melhores serão as percepções sobre as possibilidades e benefícios de se trabalhar coletivamente. Neste sentido a trajetória do MUDA vem contribuindo para a consolidação deste pensamento. Por ser um coletivo em plena atividade a pesquisa torna-se inevitavelmente uma obra em processo, pois não acompanhará a integralidade do trabalho do

grupo. Por mais que a presente dissertação tenha seguido por um caminho mais complexo, e buscado analisar três vertentes sobre o Coletivo MUDA, é escusado dizer que o trabalho nunca teve a pretensão de esgotar o tema apresentado. Muitas lacunas ainda ficaram à espera de preenchimento, e a plena atividade do MUDA garante não apenas a continuidade aprofundada da pesquisa apresentada, como também a análise de novos aspectos no próprio trabalho do MUDA. Como exemplo, pode ser citada a pista de skate do Parque Garota de Ipanema (Figura 64), finalizada em maio de 2021, no bairro do Arpoador, na cidade do Rio de Janeiro. Um trabalho coletivo, urbano, porém, sem a utilização de azulejos, apenas cores e tintas. Talvez uma tentativa inconsciente de se antecipar a uma possível falta de oferta do artefato no mercado fornecedor. Um novo caminho que amplia as possibilidades e com isso permite uma continuidade.

Figura 64 – Tríptico com imagens da pista de skate do parque Garota de Ipanema



Fonte: Instagram Coletivo MUDA

O nome MUDA vem de mudança, afirmaram os seus integrantes, entretanto também pode ser encarado como mutação, ou seja, uma maneira diferenciada de se adaptar aos novos tempos. Um novo pensar e uma nova maneira de agir, transformando o pensamento e a criação individual em um ato coletivo. Os azulejos ou as cores adotadas pelo Coletivo MUDA não foram projetados para funcionar individualmente, a força se encontra principalmente na relação entre as partes. A importância da coletividade se percebe nestes e em outros aspectos trabalhados pelo grupo, sendo assim, pode-se pensar que um aspecto a ser percebido na obra deste coletivo é que não basta sermos seres criativos; é preciso pensar e agir cada vez mais pelo modo coletivo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**; tradução Vinícius Nicastro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, F. C. de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. Dissertação de mestrado. 2006. UFRGS.
- ALCANTARA, D. **Azulejo, documento da nossa cultura**. DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi. (Org.). Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação. Brasília: Ministério da Cultura, 2001. pp. 26-73.
- ARENDT, H. **A condição humana** / Hannah Arendt; tradução Roberto Raposo, posfácio Celso Lafer. – 10. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. Ética a Nicômaco: tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; Poética: tradução, comentários e índices analíticos e onomástico de Eudoro de Souza; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. – 4. Ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991- (Os pensadores; v. 2).
- ARISTÓTELES. **A Política**. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_aristoteles_a_politica.pdf. Acesso em 19 jun. 2020.
- BARATA, M. **Azulejos no Brasil. Séculos XVII, XVIII e XIX**. 233 f. Tese (Concurso de Professor Catedrático de História da Arte) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1955.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia** / Roland Barthes; tradução de Júlio Casteñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **Como viver junto**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade** / Walter Benjamin; edição e tradução de João Barrento. -- 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 53-67. Disponível em: <https://bit.ly/3c1byiC>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- BERTUCCI, P. M. **Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- BRANDÃO, C. R. **Nós, os humanos do mundo à vida, da vida à cultura** [livro eletrônico] / Carlos Rodrigues Brandão. – São Paulo: Cortez, 2015. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=TKyZCgAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=somos+seres+coletivos&source=bl&ots=1xlCSe8Nui&sig=ACfU3U1LE2TwUc1K0JqPeMGtyQLmrZe7sw&hl=p tBR&sa=X&ved=2ahUKEwiut9nUu57qAhVTH7kGHWA_A10Q6AEwCXoECAkQAQ#v=onepage&q=somos%20seres%20coletivos&f=false. Acesso em 20 jun. 2020.
- CACHOPO, J. P. **Momentos estéticos: Rancière e a política da arte**. AISTHE, Vol. VII, nº 11, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2190/1911>. Acesso em 9 jun. 2020.

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível: Arte como gatilho sensível para novos imaginários** / Brígida Campbell. -- São Paulo: B. Campbell, 2018. 314 p.: il. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

CAMPOS, C. F. **Trajatória e significado do ladrilho hidráulico em Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2011.

CANCLINI, N. **Creativos, Precarios, y Nuevas Formas de Interculturalidad**. *EtnoAntropologia*, v. 3, n. 2, p. 1-14, 2015. Disponível em: <http://rivisteclub.it/riviste/index.php/etnoantropologia/article/view/197>. Acesso em 9 maio 2020.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** / Néstor Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

CESAR, M. F. **Conversas com curadores e críticos de arte** (org.) Renato Rezende e Guilherme Bueno. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. (Coleção Circuito).

CONDUTO, A. M. **Memórias de uma cidade-mirante. Pela valorização da paisagem urbana do Funchal** / Amanda Marques Conduto. 2019. Dissertação (mestrado) – Mestrado integrado em Arquitectura – Universidade do Porto. Porto, 2019.

COSTA, M. de L. **Sinfonias da modernidade** – Revista Módulo, 1987. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/pdf/Sinfonias%20da%20modernidade%20-%20Marcus%20de%20Lontra%20Costa%20-%20Revista%20Modulo%20port.pdf> Acesso em 9 maio 2020.

COSTA, S. **Importância e atualidade da Comuna de Paris de 1871**. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 10, n. 118, p. 16-24, mar. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/issue/view/470>. Acesso em 18 mar. 2021.

DE MASI, D. **O ócio criativo** / Domenico De Mais; entrevista a Maria Serena Palieri; tradução de Léa Manzi. – Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DUARTE, P. S. **Sentido e urbanidade**. Rio de Janeiro, junho de 2008. Disponível em: https://www.fundathos.org.br/pdf/Sentido%20e%20urbanidade%20-%20Paulo%20S_rgio%20Duarte%20port.pdf. Acesso em 9 maio 2020.

ENTLER, R. **Os coletivos e o redimensionamento da autoria fotográfica**. *Revista Studium* n. 32. Campinas, SP: Instituto de Artes da Unicamp, 2011. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/32/3.html>. Acesso em 19 jun. 2020.

FARIAS, A. **Athos Bulcão**. Sem data. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-%20Agnaldo%20Farias%20port.pdf> Acesso em 9 maio 2020.

FERNANDES, T. S. M. **Clandestinidade e performatividade da imagem no “Cristo Vermelho” de Ducha**. *Arte pública no Brasil: contextos e interações* (III Seminário Nacional – GEAP Brasil 2020). p. 129-144. Disponível em: <https://geapbr.files.wordpress.com/2020/11/geap-br-2020-anais-20-11-2020-1.pdf>. Acesso em: 29 maio 2021.

FLORIANO, C. **Passeio De Copacabana: Uma Referência Da Arte Pública De Roberto Burle Marx**. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/159.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

FREITAG, B. **Habermas e a filosofia da modernidade**. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 23-45, 1993.

FURTADO, J. R.; ZANELLA, A. V. **Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos**. Revista Mal-Estar e Subjetividade – Fortaleza – v. IX, n. 4, p. 1279-1302, dez. de 2009. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/napead/projetos/abarca/textos/graffiti-e-cidade_revista-mal-estar-e-subjetividade-\(2009\).pdf](https://www.ufrgs.br/napead/projetos/abarca/textos/graffiti-e-cidade_revista-mal-estar-e-subjetividade-(2009).pdf). Acesso em 9 maio 2020.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições** / Jürgen Habermas. Tradução Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento, - São Paulo: Martins Fontes. 2000. - {Coleção lópicos} Disponível em: http://gephisnop.weebly.com/uploads/2/3/9/6/23969914/o_discurso_filosofico_da_modernidade_-_jurgen_habermas.pdf. Acesso em 11 mar. 2021.

HABERMAS, J. **A Modernidade: um projeto inacabado?** Tradução: Nuno Ferreira Fonseca, 1980. Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo, nº 2, novembro 1987, pp 5-23. Disponível em: http://cadeiras.iscte.pt/SDir/Habermas_ModernidadeInacabada.pdf. Acesso em 11 mar. 2021.

HARVEY, D. **A liberdade da cidade**. Tradução Anselmo Alfredo, Tatiana Schor e Cássio Arruda Boechat. GEOUSP – Espaço e Tempo, nº 26, pp. 09-17. São Paulo, 2009. Disponível em: http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:7I7zRGaIdwkJ:scholar.google.com/+A+paris+de+haussmann+&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em 11 mar. 2021.

HERKENHOFF, P. **Para ver melhor Athos Bulcão** - Apresentação da exposição individual Pinturas, Máscaras e Objetos Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Pinturas,%20Mascaras%20e%20Objetos%20-%20Paulo%20Herkenhoff%20port.pdf>. Acesso em 9 maio 2020.

HERKENHOFF, P. **Pintura/Sutura**. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996; reeditado em Imagens de Troca, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/3/herkenhoff-paulo-pinturasutura-in-adriana-varejao-sao-paulo-galeria-camargo-vilaca-1996-reeditado-em-imagens-de-troca-lisboa-instituto-de-arte-contemporanea-1998>. Acesso em 3 mar. 2021.

JUNIOR, R. A. P. **Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2006.

LAIGINHAS, S. A. **AZULEJO PADRÃO DE FACHADA EM PORTUGAL: Criação de uma tipografia modular**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2017.

LAMAS, M. L.; LONGO, O. C.; SOUZA, V. C. **A produção de ladrilho e o ofício de ladrilhar: método de produção de ladrilhos do século XVIII aos nossos dias**. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142018000100403&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 9 maio 2020.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica** / Bruno Latour; tradução de Carlos Irineu da Costa. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. 152p (Coleção TRANS).

LATOUR, B. **Reagregando o social – Uma introdução à Teoria do Ator-Rede**/ Bruno Latour; tradução Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade** / Henri Lefebvre; tradução Rubens Eduardo Frias. – São Paulo: Centauro, 2001.

LINO, S. F. **A paleta formal construtiva de Flávio de Carvalho: arquitetura elaborada como um objeto artístico**. I Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/LINO,%20Sulamita%20Fonseca%20-%20IEHA.pdf> Acesso em 9 maio 2020.

LUCHIARI, M. T. D. P. **Turismo e meio ambiente na mitificação dos lugares**. Revista Turismo em Análise, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 35-43, 2000. DOI: 10.11606/issn.1984-4867.v11i1p35-43. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/63507>. Acesso em: 7 abr. 2021.

MANCINI, A. **Encontro com Athos Bulcão**. Texto publicado no jornal Estado de Minas em 4 de maio de 2018. Disponível em: [https://www.fundathos.org.br/arquivos/saiumidia/Estado%20de%20Minas%20-%20Artigo%20Alexandre%20Mancini%20-%202004%20de%20maio%20\(2\).pdf](https://www.fundathos.org.br/arquivos/saiumidia/Estado%20de%20Minas%20-%20Artigo%20Alexandre%20Mancini%20-%202004%20de%20maio%20(2).pdf) Acesso em 12 maio 2020.

MANCINI, A. Entrevista concedida ao pesquisador, enviada por e-mail em 6, abr. 2020.

MORAIS, F. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. Editoração Publicações e Comunicação – São Paulo – 1988.

MORAIS, F. **Azulejaria contemporânea**. In: ALCÂNTARA, Dora. (Org.). Azulejos na cultura luso-brasileira. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre literatura e arte** / Karl Marx e Friedrich Engels; tradução Albano Lima. – 4ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MAZETTI, H. **Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil**. Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ – Vol 1, n. 1, (1997) – Rio de Janeiro: UFRJ, n. 25-26 mai-dez 2008. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/112303120543Lugar%20Comum_25-26_completo.pdf#page=105. Acesso em 2 dez. 2019.

MOUFFE, C. **Sobre o político** / Chantal Mouffe; tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

MOTTA, G. **Arte e utopia**. O percevejo Online PPGAC/UNIRIO, v. 4, n. 2, ago/dez. 2012. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2974/pdf_742. Acesso em 9 maio 2020.

NAJIMA, F. M. **COLETIVOS EM REDE: novas formas de organização**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e Histeoria da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault** / Francisco Ortega. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

OSORIO, L. C. **Meio arte, meio não, meio talvez**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2016/04/meio-arte-meio-nao-meio-talvez-por-luiz-camilo-osorio/>. Acesso em 23 nov. 2019.

PAIM, C. T. **Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea**. Tese de doutorado. UFRGS, 2009.

PAIM, C. T. **Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90**. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.

PARDUE, D. **Uma perspectiva marginal**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 2, 2013, pp. 447-466. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/151/87>. Acesso em: 23 mar. 2021.

PEIXOTO, A. **A igreja de nossa senhora da glória do outeiro**. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: SPHAN, 1943.

PORTO, C. E. **Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura**. 2008. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/pdf/A%20linha%20tenua%20entre%20arte%20e%20arquitetura%20-%20Claudia%20Estrela%20Porto%20-%20port.pdf>. Acesso em 9 maio 2020.

PRADES, J. **Grupo TupiNãoDá e o começo do graffiti**, 2016. Disponível em: <http://besidecolors.com/tupinaoda/>. Acesso em: 9 maio 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política** / Jacques Rancière; tradução de Mônica Costa Netto. - São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

REIS, R. **A cidade do artista**. In: PECHMAN, R. M. (org.) Olhares sobre a cidade. Editora UFRJ, 1994.

REZENDE, R. **Coletivos** / Renato Rezende, Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. (Coleção circuito).

REZENDE, S. **Paulo Werneck: A produção mural e a arquitetura moderna brasileira** / Suzanna Rezende; orientador Rodrigo Queiróz. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2018. 169f.

RIO, J. do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf. Acesso em 10 jun. 2020.

ROSAS, R. **Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?** Palestra ministrada por Ricardo Rosas na Mesa-redonda 1: Campos independentes: coletivos, ativistas e comunidades digitais. 2005. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57esid=7aee01e3ab717d1fd1659495ab6dda381659495ab6dda38>. Acesso em 9 maio 2020.

ROSSETTI, C. P. **Flávio de Carvalho: vila américa – conjunto de casas da alameda lorena um modernismo brasileiro**. Monografia, 2004. Disponível em: http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/habitacao/FlaviodeCarvalhoVilaAmericaconjuntodecasasdaalamedaLorena/mono_Carol.pdf. Acesso em 9 maio 2020.

SCOVINO, F. **Em movimento**. Texto crítico para exposição individual do Coletivo MUDA em agosto de 2013 na Galeria Lurixs. Disponível em: <https://coletivomuda.com.br/portfolio/territorio-modular/>. Acesso em 25 jan. 2020.

SILVEIRA, S. A. da; SAVAZONI, Rodrigo. **O conceito do comum: apontamentos introdutórios**. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.14, n.1, p. 5-18, maio 2018. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/4150/3690>. Acesso em 9 jun. 2020.

SIMÕES, J. M. dos S. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1965.

SOUZA, H. M. P. de. **O conforto ambiental na arquitetura colonial brasileira: heranças muçulmanas**. ARIC – FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ. Architecton – Revista de Arquitetura e Urbanismo – Vol. 02, N 02, 2012.

SZANIECKI, B. **Criatividade, Conflito e Direito à cidade num Rio de Janeiro Espetacularizado**. Diálogo com a Economia Criativa, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 8-26, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://dialogo.espm.br/index.php/revistadcec-rj/article/view/50/43>. Acesso em 2 dez. 2019.

TONON, M. J. **Palácio dos Azulejos: de residência à Paço Municipal – 1878 – 1968** / Maria Joana Tonon. Dissertação de Mestrado Universidade Estadual de Campinas, Instituto de filosofias e Ciências Humanas – Campinas, SP: [s.n.], 2003.

VALLE, C. O. do. **Do Império à Comuna: a guerra Franco-Prussiana e as revoltas de Paris**. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400267970_ARQUIVO_artigocompletoanpuhCamilaValle.pdf. Acesso em: 18 mar. 2021.

VARELA, E. C. **Arte concreta além da Europa: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM/RJ** / Elizabeth Catoia VARELA. – Rio de Janeiro, 2016.

VARELA, E. C. **Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., 2012, Rio de Janeiro, 2012.

VASCONCELOS, C. B. de. **A percepção dos sistemas simbólicos e linguagens visuais dos ladrilhos hidráulicos em patrimônios religiosos tombados pelo IPHAN na cidade do Recife**. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 2014.

VIANA, N. **O significado político da Comuna de Paris**. Revista Em Debate n. 6, p. 60-82, 2º sem. 2011. Disponível em: <http://stat.ijie.incubadora.ufsc.br/index.php/emdebate/article/view/877>. Acesso em: 18 mar. 2021.

WANDERLEY, I. M. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. 2006. 160f. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

WISNIK, G. (org.) **Mário Pedrosa: Arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

XAVIER, A. (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987.

ZILIO, C. **A Querela do Brasil**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2ª. Ed., 1997.