

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

REGINA SILVEIRA E OS ANOS 1970: A ENCRUZILHADA DA CULTURA DE MASSA E DO MEIO URBANO NO BRASIL

SESSÃO TEMÁTICA: FOTOGRAFIA: IMAGENS E IMAGINÁRIOS DE
ARQUITETURAS E ESPAÇOS URBANOS

Tatiana Sampaio Ferraz
FAU-USP
tsferraz@usp.br; tatiferraz@gmail.com

REGINA SILVEIRA E OS ANOS 1970: A ENCRUZILHADA DA CULTURA DE MASSA E DO MEIO URBANO NO BRASIL

RESUMO

O artigo aborda a produção artística de Regina Silveira realizada ao longo da década de 1970 no Brasil. As análises de obras centram foco naquelas trabalhos que se posicionaram criticamente frente à crise da ideologia modernista, tanto na arte como na arquitetura e no urbanismo. Paralelamente, o artigo esmiúça o ambiente experimental dos anos 1970 no Brasil diante de dois problemas fundamentais do período: a virada urbana, fruto da explosão das cidades, e o endurecimento da situação política brasileira sob a ditadura militar do AI-5. Neste panorama, o conjunto de obras abordadas aqui, com destaque para as séries de fotomontagens de Silveira, se mostrou extremamente fértil, capaz de ensejar uma reflexão crítica, e irônica, sobre os valores incitados pela ideologia moderna, pela sociedade de consumo e pelos meios de comunicação de massa, os quais impregnaram o modo de vida nas grandes cidades. Sob esse panorama, a fotografia emergiu como principal fonte imagética para a construção de uma poética centrada na estratégia de apropriação, amplamente desenvolvida a partir dessa década. Além do uso da fotografia e da apropriação de imagens retiradas dos meios de comunicação impressos, a obra de Silveira produzida nos anos experimentais foi contaminada tanto pela retórica duchampiana dos ready-mades, quanto pela arte conceitual produzida na Inglaterra e nos Estados Unidos, lugares por onde Silveira passou no período de formação da artista. Regina se utilizou desses dispositivos para elaborar suas impressões, visual e conceitualmente, sobre os valores da vida moderna impregnados na experiência cotidiana das cidades; ao parodiar o comportamento humano no cenário urbano do período, sua obra sinaliza a passagem do moderno para o contemporâneo, cuja inflexão é marcada notadamente pela questão urbana. O artigo, assim, busca trazer uma nova perspectiva sobre a produção da artista nos anos 1970, ocultada pelas análises semióticas recorrentes da crítica especializada.

Palavras-chave: Anos 1970. Vida urbana. Regina Silveira.

REGINA SILVEIRA AND THE 1970'S IN BRAZIL: A CROSSROAD OF MASS CULTURE AND URBAN LIFE IN BRAZIL

ABSTRACT

The article discusses the production of Regina Silveira over the 1970's. The analysis of oeuvres focuses on those works that had positioned critically beyond the modernist ideology crisis in art field and in architecture and urbanism as well. At the same time, the article dissects the experimentalism of the 1970's facing two fundamental problems of the period: the urban turn, due to the explosion of the cities, and the hardening of the Brazilian political situation. In this background, the set of artworks analyzed here has been capable to rise a critical reflection, and ironic, about the values encouraged by modern ideology, the consumer society and the mass media, which pervade the ways of life in large cities. Under this scenario, the photograph emerged as the main imagery source for the construction of a poetic focused on appropriation strategy, largely developed from that decade. Besides the use of photography and appropriation of images taken from the print media, the work of Silveira produced in the experimental years was contaminated by both Duchamp rhetoric of ready-mades, and by conceptual art produced in Britain and the United States, places where Silveira passed the artist's formative years. Regina was used these devices to draw their impressions, visually and conceptually, on the values of modern life steeped in the daily experience of cities; to parody the human behavior in the urban setting of the period, his work marks the passage from modern to contemporary, whose inflection is marked especially by the urban question. The article thus seeks to bring a new perspective on the artist's production in the 1970's, obscured by the semiotic analysis of the art criticism.

Keywords: 1970's. Urban Life. Regina Silveira.

1. O experimentalismo dos anos 1970 e o contexto brasileiro

No Brasil, a transição entre as décadas de 1960 e 1970 se mostrou terreno fértil e desafiador para o experimentalismo nos domínios da arte. A drástica ruptura do golpe militar cindira um processo de desenvolvimento e otimismo em relação ao projeto de futuro do país, ancorado no programa nacional-desenvolvimentista dos anos 1950. Entre 1964 e 1968, houve um crescimento exponencial de resistência, tanto do ponto de vista dos movimentos sociais, quanto das manifestações culturais e artísticas. 1968 é de certa forma o ápice da oposição contra a ditadura, cuja resposta foi dada ao final pela promulgação do Ato Institucional n.5, que marca o início dos anos de chumbo no país.

Em meio à restrição das liberdades individuais e à nova ideologia desenvolvimentista, agora associada a grandes empresas oligopolistas, o projeto moderno dava sinais de seu esgotamento. Os modelos de crescimento e urbanização (estruturado pelo planejamento tecnocrático) se mostraram incapazes de conter a explosão das cidades, “domesticar” a vida urbana e pensá-la em sua multiplicidade.

O enfrentamento das contingências sociais, políticas e culturais da vida urbana é motor propulsor da prática artística desde pelo menos o fim dos anos 1960, num contexto marcado pela dialética entre a falência da ideologia moderna nos domínios da arquitetura e do urbanismo e a nova condição contemporânea. A crise que se apresenta nas cidades, e que de certa forma se desdobra até hoje, é interpretada por Henri Lefebvre como “ponto crítico”, e vem sendo tematizada com frequência por urbanistas, arquitetos, artistas, historiadores e críticos de arte desde então.

A expressão “ponto crítico” foi usada por Lefebvre à época para designar o período da história da cidade¹ que se inicia em meados da década de 1960, desencadeado por um duplo processo de industrialização-urbanização. Nesse processo, a industrialização teria forçado a implosão da cidade (da sua centralidade entendida como o núcleo espacial onde se dá o encontro e se realiza plenamente o sentido público da cidade); e esta, incapaz de se urbanizar na mesma velocidade, dispersou-se no território, explodindo em subúrbios “desurbanizados”. A perda das centralidades, sinalizada por Lefebvre, acarretou a perda potencial de reunião, encontros e conflitos no substrato da cidade, tendendo a uma desintegração das práticas sociais e políticas do sujeito.

¹ Para Lefebvre, a cidade se desdobrou nos seguintes períodos históricos: a cidade política, grega por excelência; a cidade comercial, da Idade Média; a cidade industrial, ou moderna; e a cidade atual, que tem origem no ponto crítico (anos 1960). (Lefebvre, 1967).

A generalização do fenômeno urbano, que culmina hoje numa população mundial urbana por excelência, é um dos aspectos determinantes na mudança ocorrida nas cidades e nas relações sociais tecidas na transição entre os anos 1960 e 1970. A crise da racionalidade industrial, expressa na superação do mundo quantitativo com base na produção, cedeu lugar à sociedade de consumo. Essa nova sociedade, da reprodução, se estabeleceu sob a égide da moeda de troca e da acumulação, onde a questão central já não é mais a produção industrial, mas o urbano.

A crise moderna é sentida não só no âmbito da arquitetura e do urbanismo, como também na esfera da arte, e de certo modo corresponde ao crescente interesse da arte pelo meio urbano no final dos anos 1960. Nos países industriais desenvolvidos, a arte se viu cada vez mais desafiada pela nova sociabilidade, cuja dinâmica reagia às tendências funcionais de ordenação da vida urbana (a perda da identidade dos espaços da cidade), às novas tecnologias oferecidas pela ciência e pela indústria (mobilidade e virtualidade), à exacerbação do aparato visual e informacional da cultura de massa, dentre outros aspectos.

No cenário brasileiro, onde a industrialização se deu de forma desigual, esses conflitos se acirraram diante de uma ideologia liberal, tecnocrática, planificadora e homogeneizante que tomava o poder. Aqui, o circuito cultural viu despontar uma multiplicidade de iniciativas independentes, fora do lócus institucional e das trocas mercantis, que esgarçaram os contornos de atuação da arte ao abrirem-se à experiência da cidade – traduzida, grosso modo, no desejo de uma imersão poética no ambiente social da vida.

Para o historiador da arte Walter Zanini, os novos desígnios da sociedade de massa e da cultura urbana, surgidos em meados de 1960, apontaram para uma “reordenação realista do mundo”, pela qual a arte absorvia seus conteúdos simbólicos, no sentido de uma aproximação entre o mundo da arte e a vida cotidiana. “Houve efetivamente uma ruptura com as atitudes exclusivamente formalistas, na busca de vínculos imediatos com a existência ao redor.” (Zanini, 1983: 738).

O caráter experimental do período buscou alargar o campo das linguagens comumente praticadas na direção do estiramento do “objeto de arte”, estabelecido sob novos contornos quanto à sua formalização². O desmoronamento das categorias de arte que haviam restado dos gêneros artísticos deu lugar a manifestações que pressupunham novas noções de espaço, tempo, escala e grandeza dos trabalhos, recepção e participação, linguagem e conceituação, objetualidade e projeto, criticismo e ativismo, entre outras.

² Nos Estados Unidos, esse processo foi interpretado pela crítica Lucy Lippard como “a desmaterialização da arte”, cujo grande exemplo foram as práticas conceituais surgidas no período, as quais continham, segundo Lippard, uma nova potência criativa capaz de enfrentar as pressões mercadológicas do gosto e do dinheiro. (Lippard, 1972).

A fragilidade do métier artístico – ainda restrito a iniciativas individuais, a pouca profissionalização do meio e de suas instituições, dentre elas um incipiente mercado local –, também impulsionou a criatividade e o protagonismo de artistas no período. Tal como em diversas cidades no país, em São Paulo, alguns artistas passaram a gerir seus próprios espaços, a exemplo da Rex Gallery & Sons – cujo objetivo era reinventar a figura do próprio artista, suas práticas discursivas e o papel das galerias de arte (“Aviso, é a guerra”) – e do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, mais centrada na formação do artista no ateliê com alternativa à instituição formal universitária.

Outros exemplos de iniciativas transformadoras que renovaram os lugares da arte e transformaram as práticas para além de sua condição objetual vieram do campo da crítica, com destaque para as atuações de Walter Zanini e Frederico Moraes, figuras catalizadoras da energia pulsante dos anos experimentais da década de 1970. O primeiro, à frente da direção do Museu de Arte Contemporânea da USP, criou os salões da Jovem Arte Contemporânea, os quais subverterem a ideia tradicional de salão e os velhos critérios de seleção; e introduziu novas linguagens para dentro do espaço experimental do museu, tais como a rede de arte postal e o laboratório de vídeo. O segundo, mais radical e transgressor, buscou atacar de forma direta a imagem do artista como produtor e da obra como produto (mercadoria), organizando eventos fora dos limites institucionais do meio artístico, tais como “Arte no Aterro” (Pavilhão Japonês, RJ), “Do corpo à terra” (Parque municipal de Belo Horizonte) e “Domingos de criação” (jardins do MAM-RJ).

No campo da experimentação artística, emergiram infinitas atualizações dos limites do objeto artístico, tendo como um dos marcos dessa implosão as manifestações ambientais de Helio Oiticica, principalmente os *parangolés*, que instauraram um novo modo de se relacionar com a obra, incorporando o observador-participante no seu acontecimento espaço-temporal. Happenings, performances, ações e intervenções deslocaram a realização da arte e seu caráter permanente na direção do seu acontecimento como obra-processo, como fluxo de informações ou como deslocamento de objetos – a exemplo do happening *Exposição Não Exposição*, de Nelson Leirner, *De 0 a 24 horas*, de Antonio Manuel, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles. A introdução de meios tecnológicos imateriais, como a videoarte, a apropriação de imagens veiculadas nos meios de comunicação de massa e o novo vocabulário conceitual, que desmaterializava a obra e absorvia o discurso da crítica, corroboraram igualmente para o esgarçamento do caráter objetual da arte.

1975 é considerado o ano experimental na arte brasileira, evidenciado em seus múltiplos aspectos. No campo discursivo, um grupo de artistas passa a editar a revista *Malasartes*,

cujo editorial destaca suas preocupações com “o estudo dos processos de produção da arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. (...) O que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente e o que ela poderia desempenhar. *Malasartes* é portanto uma revista sobre a política das artes.” Além da *Malasartes*, em São Paulo surgem duas outras publicações especializadas, *Corpo Estranho*, revista de criação intersemiótica editada por Julio Plaza, e *Vida das Artes*, dirigida por José Roberto Teixeira Leite. Em 1975 ainda Mario Pedrosa publicava uma reunião de ensaios em *Mundo, homem, arte em crise*, momento em que, segundo o crítico, “as polêmicas deixavam de ser artísticas para se tornarem políticas”.

Neste mesmo ano, grupos independentes se alastravam pelo país: no sul, o Nervo Ótico; no nordeste, o Núcleo de Arte Contemporânea; no sudeste, a Sala Experimental do MAM-RJ e o INAP/Funarte, o grupo 3Nós3. Segundo a crítica de arte Glória Ferreira, a potencialização de uma inteligência crítica surgida no período foi determinante para o deslocamento estrutural nos domínios da arte para o que se produziu nos anos subsequentes.

2. Regina Silveira: a cultura da imagem e a vida urbana nos anos de chumbo

Os anos experimentais também viram pipocar no Brasil uma série de investigações acerca da imagem e do signo no campo das artes visuais, motivadas pelo aparecimento de tecnologias reprodutíveis ligadas à indústria – *offset*, serigrafia, heliografia, xerox, *slow can*, fax, vídeo, super8, slide –, além do aparecimento de novos meios que negavam a opticalidade da obra, tal como a arte postal, livros de artista, publicações de autor e outras tantas formulações ligadas às vertentes conceituais.

Cada novo suporte se apresentava como um desafio para a linguagem. Para a artista Regina Silveira, que adentrava uma fase determinante em sua obra – de exploração de novas linguagens –, a tendência à valorização da apropriação de meios tecnológicos daqueles anos significava também que “o valor de uso da arte estava em alta, enquanto o valor mercadológico patinava.” (Silveira, 2007: 2)

Este movimento se alimentava pela crescente circulação da fotografia nos veículos de comunicação de massa e sua impregnação na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. Algo que Silveira ressalta ao analisar a presença da imagem nas pesquisas visuais do período: “Entendo que o elemento transformador maior para o salto multimídia dos anos 70 foi a fotografia, o meio mais pervasivo para registrar conceitos, ações e eventos, por operações de registro e montagem.” (Silveira, 2007: 2)

O imaginário dessa produção, nacional e internacional, devorou o mundo da mídia impressa, apropriou-se de imagens de todo tipo, competiu com a comunicação e se abriu às maiores hibridizações com outras áreas do conhecimento: sociologia, antropologia, semiótica e outras. Sobre a mesa estava o binômio arte/vida e o questionamento dos limites da arte. Em relação às instituições e aos canais instituídos, a atitude foi transgressiva, de subversão. Ao assumir também o discurso crítico, o artista buscava encarnar em si todo o circuito. (Silveira, 2007: 2)

A obra de Regina Silveira produzida neste período está incutida pela problemática da representação, tanto no que diz respeito aos códigos tradicionais da representação gráfica, e do desenho propriamente dito, quanto dos novos usos da fotografia que questionavam sua verossimilhança com o real.

“Assim como Dibbets³ e boa parte dos artistas engajados na vertente conceitual, Silveira não busca a fotografia em si, enquanto organização formal ou imagem dotada de determinados significados, mas, antes, a fotografia como signo, como código, como estrutura cultural.” (Fabris, 1995: 190)

Às questões próprias da visualidade somam-se as “intenções” políticas da artista em relação às circunstâncias do país no período e às transformações socioculturais ali ensejadas na vida cotidiana pela sociedade de consumo, quer seja pela apropriação de imagens midiáticas nos anos 1970, quer pelo repertório doméstico dos objetos ordinários empregados na década seguinte (como telefones, bolsas, sapatos de salto, louças, pentes, entre outros).

As primeiras apropriações de imagem que aparecem no trabalho de Silveira datam de 1971, nas serigrafias do álbum *Middle Class & Co.* A artista faz uso de fotografias de multidão extraídas da mídia impressa, compostas por uma massa de pessoas, cujos corpos não se veem, restando apenas os contornos das cabeças flutuando no espaço. Essa massificação de corpos aparece como produto de uma identidade de classe, essencialmente urbana.

A multidão, pois, é símbolo da vida na metrópole, e como tal, expressa um modo de viver na cidade fruto da urbanização moderna; aqui o título sobrepõe à multidão uma identidade de “classe”, reforçando sua qualidade média, genérica, produto da homogeneização da sociedade do consumo de massa. A virada metropolitana da cidade de São Paulo verificada no período instaurou um novo estilo de vida, urbano.

³ O artista Jan Dibbets (1941) é um dos protagonistas da arte conceitual na Holanda. Já em 1967, começou a usar a fotografia para criar um diálogo entre natureza e desenho geométrico por meio da rotação do eixo axial da câmera. Também fez experiências com vídeos, filmes e trabalhos conceituais. Em 1972, sua exposição no pavilhão holandês da Bienal de Veneza o notabilizou internacionalmente.

Aqui vale recuperar a base psicológica do tipo metropolitano, retratada por Georg Simmel em “A Metrópole e a vida mental”. Segundo ele, ela é determinada pelo valor do intelecto e do dinheiro; a metrópole é movida pela produção para o mercado, pela economia do dinheiro, bem como pela sublimação do valor emocional, ligado à vida rural, pelo valor racional do intelecto. Existe, assim, um duplo processo de indiferenciação produzido na metrópole, tanto pelo dinheiro, que iguala tudo pelo valor de troca, quanto pela racionalidade, que reduz a cidade a um plano projetual calculável, eliminando as ambiguidades e contradições produzidas pelas relações sociais na vida urbana. (Simmel, 1902) O tipo metropolitano é assim uma massa uniforme de pessoas, indiferenciadas na paisagem da cidade.

Ao mesmo tempo, a iconografia de multidão nos anos de chumbo no Brasil também remontam à onda de manifestações contrárias ao regime militar. Desde pelo menos meados dos anos 1960, a imagem de multidão reaparece na arte brasileira nos trabalhos de matriz pop como “arte de protesto” para denunciar a violência do regime e das prisões e reafirmar os movimentos de resistência, tal como vemos na série *Multidão*, de Claudio Tozzi, produzida em 1968.

Em *Middle Class & Co.*, o amálgama corpóreo também é resultado da escolha do meio, a serigrafia, que induz a uma “simplificação” do desenho transferido para a matriz, e é reforçada pelo uso de uma única cor impressa – ora preta, ora vermelha –, que acaba produzindo uma homogeneização espacial de alto contraste, entre escuro e claro, cheio e vazio.



Figuras 1a, 1b e 1c – *Middle Class & Co*, 1971.

Álbum com 15 serigrafias s/ papel, 63 x 48 cm. Coleção MAC-USP. Fonte: reginasilveira.com

Acredito que foram as possibilidades de inclusão de imagens fotográficas em minhas serigrafias e a aproximação crescente das manifestações conceituais que me afastaram desse caminho mais formal, marcado pelo rigor geométrico e a exploração

de materiais industriais. Com a fotografia, fiz uma espécie de salto semântico em direção ao político. Os dados e as imagens da realidade que inundavam os meios passaram a ser o objeto predileto para apropriações e comentários visuais mais críticos. (Silveira, 2007: 12)

Essas fotografias são rediagramadas sob uma nova ordem gráfica: as imagens de multidão passam a preencher volumes geométricos construídos em perspectiva, uma espécie de “sólidos distorcidos recheados de gente”. Não há distinção entre os conteúdos imagéticos; o que varia apenas é a geometria das formas empregadas em cada prancha. Esse trocadilho produzido entre forma e conteúdo dá o tom lúdico-irônico da série e enfatiza a artificialidade de ambos os sistemas representacionais – a fotografia e a perspectiva. O que significa dizer também que conteúdo e forma caminham juntos, um determina o outro, sem que haja hierarquia de valores entre eles.

A reordenação gráfica ortogonal da imagem, determinada pelos códigos da perspectiva axonométrica, ao mesmo tempo que estrutura, a enclausura. O conflito entre forma e conteúdo, temperado por Silveira com sabor de ironia, incute nessa série de fotomontagens sua dimensão crítica, ao questionar o valor dos atributos de uma certa espacialidade estruturante, própria da ideologia moderna planificadora, bem como os valores “homogêneos” impressos no grupo social ali representado. Sobre essa espacialidade artificial produzida pela perspectiva, Walter Zanini aponta: “A artista não demorou em converter o conteúdo formal desses signos e espaços puros em receptáculos para encurralar multidões, formulando uma dualidade entre espaços ascéticos e outros preenchidos por situações humanas caóticas.” (Zanini, 1995: 147)

A escolha das imagens, capturadas de publicações impressas de grande circulação, como jornais e revistas, nasceu num contexto de exploração de novos meios de reprodução imagética, época em que a artista realizava sua pesquisa na Universidade de Mayaguez, Porto Rico. Ali, Regina “se familiarizou com os processos mecânicos, sobretudo, com a fotomontagem, deixando para trás sua obra objetual” (Zanini, 1995: 143). O intercâmbio com a universidade de Porto Rico lhe permitiu uma maior circulação internacional, pela qual tomou conhecimento tanto da arte conceitual internacional, apreciada na exposição histórica *Information*, de Nova York, quanto da produção da pop, vista na mostra inglesa *Pop Art*.

Rigor misturado a ironia tem sido a característica do meu trabalho desde os anos 1970, quando consegui juntar atitude expressionista dos meus primeiros trabalhos com aquela reação construtiva que tive ao entender que o pensamento artístico podia dar-se por vias muito mais conceituais, mentais, do que por vias puramente expressivas. (Moraes, 1995: 95)

A partir de 1973, as serigrafias concebidas em São Paulo apontam uma justaposição de questões gráficas e representacionais, próprias da arte, à problemática cultural do contexto político local; destaque aqui para as questões relativas à cidade, sejam elas representacionais, históricas e/ou arquitetônicas. É no limiar dessa década que a pauliceia passou a viver sob o ritmo desenfreado do automóvel, das grandes estruturas viárias de circulação, do relógio de ponto e dos fenômenos de massa.

É nos anos 1970 que as transformações ensejadas no *modus operandi* da cidade, da produção social do espaço e de uma vida urbana por excelência, passam a ser tematizadas pelos artistas, surgindo uma diversidade de novas práticas que trataram de lidar com a problemática urbana. Grosso modo, no Brasil, e particularmente em São Paulo, essas práticas formalizaram-se de três maneiras: em apropriações do léxico pop, cuja realidade é refeita muitas vezes como paródia; em práticas mais discursivas, que flertaram com as vertentes conceituais, obliterando o objeto de arte como mercadoria; e, finalmente, em manifestações que se engendraram diretamente no meio urbano.

No caso de Silveira, a década de 1970 é a década em que as apropriações se tornam parte importante da prática artística, onde ela faz uso de fotografias jornalísticas reproduzidas na mídia, cartões-postais turísticos de capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, imagens de automóveis e produtos da indústria. Em 1973, é a primeira vez que a artista se utiliza de postais: em *Brasil Turístico / SP / Viaduto do Chá*, Regina amplia a imagem do centro da cidade e a remonta como cenário de uma montanha de carros sucateados, em primeiro plano. A fotomontagem é impressa em offset e faz parte da série *Publicações On/Off*, projeto de publicação realizado em parceria com Julio Plaza. Ainda da mesma série, em *Proposta para Monudentro*, a imagem do célebre Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, marco do orgulho paulista prefigurado no herói-bandeirante, como uma metáfora visual do progresso, é deslocada para habitar um cemitério de automóveis.



Figura 2 – *Brasil Turístico/SP/Viaduto do Chá*, 1973 (Série *Publicações On/Off 1*)

Offset s/ papel, 28,9 x 20,8 cm. Coleção MAC/USP (à esquerda)

Figura 3 – *Proposta para Monudentro*, 1973 (Série *Publicações On/Off 2*)

Offset s/ papel, 11 x 14,8 cm. Coleção MAC/USP (à direita)

A recorrência de montanhas de sucata automobilística nas fotomontagens do período carregam reminiscências de sucessivos acidentes de trânsito, choques violentos entre corpos e possíveis mortes, signos que são reformulados como paisagens turísticas, produzidos por ironia, fruto do progresso trazido pelo maior parque industrial do país. Como tal, essas fotomontagens recuperam o imaginário das cenas imortalizadas por Andy Warhol na série *Car Crash* (1963-1965) e das compressões de automóveis (1962) de César. No caso de Silveira, a aparência do lixo industrial como cenário turístico da capital paulistana constrói um paradoxo imagético que equivale à contradição do próprio programa desenvolvimentista do país, fruto da convicção progressista da ideologia moderna, algo que já vinha sendo criticado por artistas, arquitetos, urbanistas e intelectuais desde o final dos anos 1960.

A partir daqui, interessa pensar o trabalho de Silveira nesse deslocamento da problemática estrita dos repertórios clássicos de representação e da desmaterialização do objeto (que se mostrou central na década anterior, numa espécie de pesquisa epistemológica da arte, própria da arte conceitual norte-americana), na direção de uma mútua impregnação entre forma e conteúdo, que, no limite, se expressa na tendência do período em aproximar o artifício da arte à dimensão pratico-sensível da vida cotidiana. Essa combinação foi traduzida por Kim Levin como “Algo em comum entre os diversos movimentos da arte contemporânea no Brasil das últimas três décadas, (...) a sensualidade de seu conceitualismo e a dimensão social de sua resistência.” (Levin, 1995: 199)

Nesse sentido, a produção da artista do período é uma espécie de articulação entre o ponto de vista crítico da arte conceitual, o repertório visual e irônico da arte pop e o lexo gráfico-espacial da arte concreta. Como pondera Aracy Amaral, Silveira “pertence a uma geração comprimida entre duas outras” (Amaral, 1995: 177), entre a potência poética-construtiva do neoconcretismo, que conquista seu lugar no panorama internacional, e a jovialidade pictórica da Geração 80, que impulsiona o mercado de arte local.

Se no caso de *Middle Class & Co.*, a multidão ainda tinha uma certa “personalidade”, representada pelos diversos rostos, e a homogeneização dos corpos se dava principalmente pela escolha da técnica serigráfica, em *Situação Executiva*, um livro de artista concebido em 1974, as figuras masculinas, de um tipo social também genérico produzido pela modernidade, tem suas cabeças anuladas por apagamento, diferenciando-se apenas pela

silhueta de corpos engravatados. Aqui, a “situação” de trabalho é dada pelos elementos que compõe o figurino, gravatas, ternos, pastas, além de máquinas de escrever e espaços que aparentam salas de reunião.



Figuras 4a e 4b - *Situação executiva*, 1974.

Livro de artista. Edição do autor, São Paulo.

Ironia equivalente aparece no mesmo ano de 1974, na obra de Carlos Zilio, *Um jovem de brilhante futuro*, uma série de fotografias de performance em que um homem de terno e gravata, em diversas cenas de suposto trabalho, carrega uma pasta de executivo. Em seu interior, ao invés de papéis, encontram-se pregos colados com a ponta cortante para cima.

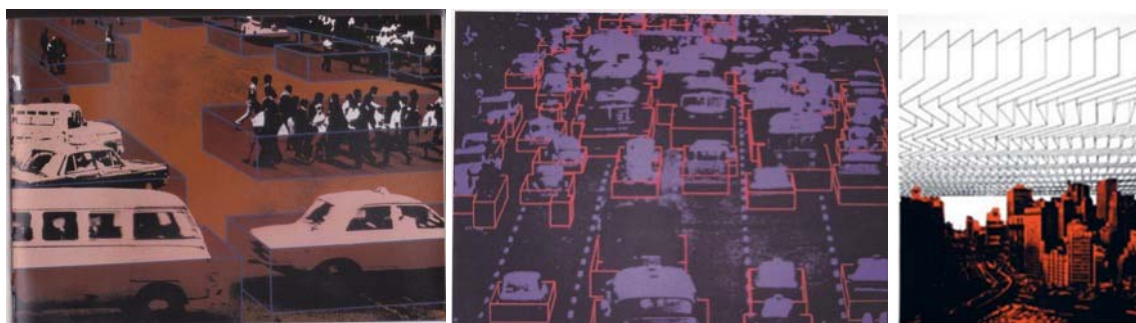
O tipo metropolitano aparece aqui na sua versão mais estereotipada do período, o executivo burocrata, de terno e gravata. Silveira desconstrói a ideologia moderna do “trabalho dignifica o homem” pela repetição da figura, pela desorientação com que elas estão postas na composição – cada uma olhando para uma direção, e pela grade a qual estão presas. A montagem da relação entre os corpos é condicionada por um espaço neutro e controlado, resultante da sobreposição de uma malha ortogonal que os unifica.

O livro foi exposto originalmente na mostra *Prospectiva 74*, ocorrida no MAC-USP, na qual Julio Plaza e Walter Zanini reuniram pela primeira vez exemplares nacionais e internacionais de arte postal, uma produção emergente em estreito diálogo com as vertentes conceitualistas. Essa exposição contou com cerca de 150 participantes, oriundos de mais de 20 países, e se tornou um marco da entrada definitiva do museu na rede internacional de arte postal.

Segundo depoimento da artista, “a malha é um aprisionamento de linhas, é o balizamento de uma figura. (...) É um modo de mapear a forma. A malha serve para realizar distorções e ocupar espaços” (Moraes, 1995: 63). No caso dos executivos de plantão, ora ela reforça a perspectiva da situação espacial, ora ela constrói o próprio espaço; em ambos os casos, é ela que regula as trocas sociais entre as figuras. A ortogonalidade espacial da malha constrói espaços homogêneos, sem qualidade, como se não houvesse diferenciação entre suas funções; pela perspectiva, os elementos da composição aparecem serializados, “um depois do outro”, algo próximo da ideia apregoada pelo artista norte-americano Donald Judd

(1928-1994) nos seus objetos específicos, produzidos na década anterior no despontar da minimal art.

A construção de malhas perspectivadas aparecem também no conjunto de serigrafias *Desestruturas urbanas (Série Interferências)*, de 1976. Aqui as malhas pousam sobre a cidade, em diferentes contexto urbanos – sobre grandes avenidas, em skylines de áreas verticalizadas, ou ainda separando carros e pedestres no nível do res do chão. Novos símbolos da vida moderna passam a figurar como cenário das fotomontagens: a verticalização; a mobilidade e o tráfego na cidade; as superestruturas da engenharia, como o minhocão; a centralidade dos negócios na avenida paulista; os primeiros símbolos nacionais da indústria local, como a Kombi; o mundo peatonal em conflito com a circulação privilegiada de veículos.



Figuras 5a, 5b e 5c - *Desestruturas urbanas (Série Interferências)*, 1976.

Serigrafia s/ papel, 50 x 70 cm

O uso da malha ortogonal lembra muito o que os arquitetos italianos do Superestudio estavam fazendo no mesmo período, uma crítica que se endereçava ao urbanismo moderno como ideologia, operando na mesma chave da ironia e da paródia. No caso italiano, em 1969 eles concebem o projeto da megaestrutura *Monumento Contínuo*, no qual o absolutismo do edifício – abstrato, liso, reflexivo e contínuo –, pousa sobre as cidades do globo, infinitamente. Entre 1971 e 1973, o grupo realizou uma série de colagens em que uma supersuperfície, desenhada como um plano abstrato infinito através de uma malha ortogonal isotrópica, unificava todos os fragmentos da vida cotidiana. Como resultado, uma paisagem surrealista se configurava.

Paralelamente, seus integrantes elaboraram um texto/roteiro para a realização de vídeo sobre o que viria a ser um “modelo alternativo de vida na Terra”. Abaixo, um trecho sobre como seria esse mundo criado pela supersuperfície:

A natureza é reduzida ao cultivo segundo os critérios de máximo aproveitamento funcional. O campo se torna progressivamente mais artificial e homogêneo. Cidades como Nova York constituem um exemplo didático da utilização funcional do território

através de uma grelha cartesiana: a península de Manhattan desapareceu sob a ação unificadora do valor induzido. Presentemente, o ambiente é controlado principalmente por meios físicos, tridimensionais (represas, canais, grandes áreas cobertas, microclimas). A hipótese: controle do ambiente pela energia (correntes artificiais, barreiras térmicas, radiação, etc.). Rumo ao desaparecimento das membranas divisórias entre interior e exterior. A caverna e a fogueira na planície. Microclimas, grandes áreas, coberturas cada vez mais leves. Do hardware ao software. A Terra utilizada para grelha de serviços e comunicação. Uma cidade sem suportes 3D. Uma hipótese para uma grelha isotrópica e homogênea / Supersuperfície. (Superstudio apud. Miyada, 2013: s.p.)



Figura 6 – Superstudio. *The Continuous Monument*, 1969 (à esquerda)

Figura 7 – Superstudio. *Vita, Supersuperficie, Gli Atti Fondamentali*, 1972 (à direita)

Segundo Paulo Miyada, a “supersuperfície assume a mais abstrata e seriada das formas – a grelha ortogonal isotrópica – como metáfora de uma completa vitória do homem sobre o que há de circunstancial e heterogêneo no espaço” (Miyada, 2013: 95). Esse procedimento dos italianos corresponde à crítica que Henri Lefebvre faz sobre o urbanismo moderno, como ideologia planificadora, que acaba reduzindo a qualidade da cidade – como centralidade, como lugar do encontro e da reunião, do lúdico e da apropriação –, a espaços homogêneos que estão a mercê da lógica da mercadoria e alimentam tão e somente o valor de troca.

Se no caso do Superestudio, a crítica ao urbanismo modernista aparece como utopia – através de projetos de cidade, imaginários e programáticos, absolutos e paródicos, que buscam uma vida virtual *a la* ficção científica –, nas fotomontagens de Silveira, a modernização da cidade de São Paulo é problematizada pela justaposição de situações díspares que constroem um cenário surrealista, como, por exemplo, entre uma ordem abstrato-geométrica que controla a urbes de cima (panóptica) e uma ordem concreta, caótica, da vida cotidiana. Estão em jogo fluidez e planificação, carro e pedestre, espaço privado e espaço público, poder e indiferença.

Esse par de oposições, que aparece igualmente na crítica aos próprios métodos representacionais do desenho e da fotografia, “entre rigor e ironia” (como diz a artista), se desdobra na série de postais *Brazil/Today*, produzida no ano seguinte às *Desestruturas urbanas*. Aqui, o novo conjunto de postais amplia o assunto da obra ao incluir outros referenciais da cultura imagética urbana vendida pela indústria do turismo: exemplares da arquitetura moderna de Brasília, paisagens naturais, índios e pássaros, símbolos da “versão oficial dos fatos”. Os títulos em inglês reforçam o tom paródico da série (“turismo para inglês ver”).



Figura 8 – *Brazil Today*, 1977. Edição de autor. Tiragem de 40 exemplares

Os postais são organizados em quatro cadernos, cada um com uma temática: *Natural Beauties*, *The Cities*, *Brazilian Birds* e *Indian from Brazil*; cada tema é composto por 6 cartões-postais turísticos, sobre os quais Regina imprime ora um grafismo geometrizado em serigrafia, ora uma montagem com as imagens de sucata de automóveis. É um jogo de duplos construído pela desorganização-organização desses símbolos. Enquanto a organicidade da cultura indígena é enquadrada numa espacialidade ortogonal e simétrica, a rampa do Palácio do Planalto, que representa uma arquitetura oficial produzida como monumento, é bloqueada por destroços da cultura urbana, uma pilha de entulho automobilístico; e o ícone de grande arranha-céu da cidade paulistana, conhecido como Terraço Itália, extravasa a retícula ortogonal que sobrevoa o centro da cidade.

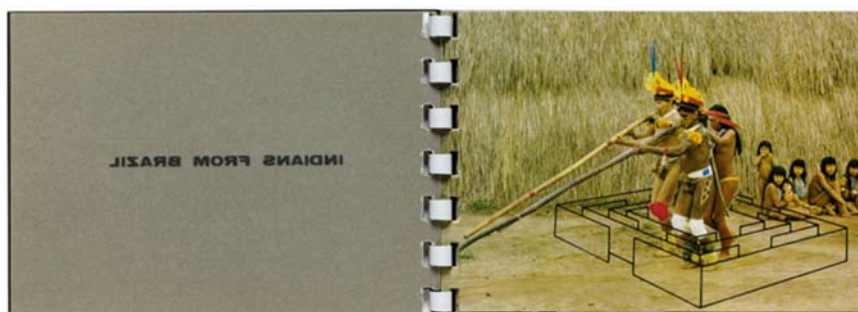


Figura 9 - *Brazil Today: Indian from Brazil*, 1977.

Serigrafia sobre cartão-postal



Figura 10 - *Brazil Today: The Cities*, 1977.

Serigrafia sobre cartão-postal

Nos conta Teixeira Coelho em artigo sobre a série *Brazil Today* que

Para fazer os quarto cadernos, inspirados num suplemento de turismo de mesmo nome publicado pela revista Manchete, Regina Silveira serviu-se de cartões-postais comprados no aeroporto de Congonhas, perto de onde morava. (...) Comprados, os cartões passavam por uma ampliação. Era nela que a artista intervinha. O resultado era reformatado para o tamanho original e impresso em serigrafia, e a obra-que-não-era-obra seguia para encadernação (com uma garra espiral) na papelaria da esquina. (...) Eram os tempos áureos da apropriação de imagens de terceiros e da “intervenção crítica” sobre elas, nas palavras da artista. (Teixeira Coelho, 2015)

Segundo o crítico de arte, “a fotografia entrava como ready-made, simples índice, pura fotografia – aquela que se aliena na cultura que ela mesma gera e que não tem condição de afirmar-se sobre essa cultura” (Idem). A série nos leva novamente à questão da representação na obra de Silveira, uma vez que transgride o uso da fotografia como matéria reprodutível e utilitária, instrumento da indústria do turismo, e como representação dos fatos.

Tal como a série *Publicações On/Off* e *Executivas*, a circulação dessas obras se dava por uma rede de arte-postal fomentada no período por Zanini e Julio Plaza, grande parte formada por artistas latino-americanos, além de pontos de troca com o Leste Europeu. Os postais enviados pelo correio tornavam-se veículo de intercâmbio de ideias fora do eixo. O conjunto *Brazil Today* foi exibido pela primeira vez em 1977, na exposição *Poéticas visuais*, no MAC-USP; no ano seguinte, Regina organiza *Printed in Brazil*, e envia a obra por correio para a *Other Books and So*, um polo de arte-postal sediado em Amsterdã.

Ao longo dos anos experimentais, a convergência da investigação gráfica do desenho, da exploração imagética e do enfrentamento das questões sociais e políticas deram as bases do trabalho de Silveira e o consolidaram como um dispositivo poético-crítico, criando uma nova visualidade urbana centrada numa construção lúdica e irônica, uma espécie de jogo do impossível.

À vivência experimental das linguagens visuais da representação na década de 1970 seguiu-se a exploração do universo doméstico das mercadorias, por meio dos objetos que constroem o repertório visual feminino na sociedade de consumo: telefones, sapatos, bolsas, panela, louças, máquinas de escrever, dentre outros. Na série *Enigma*, a materialidade objetual dessas mercadorias é confrontada com projeções imagéticas de outros objetos, “corporificados” como assombrações surreais.



Figuras 9 - Série *Enigma*, 1981-1983.

Fotograma sobre fotografia, 29,5 x 39,5 cm. Coleção MoMA, NY

A ironia produzida por Silveira em relação ao comportamento “tipo” da vida urbana, pública, é substituída pela cultura do mundo individual, privado, em direção a uma fetichização cada vez maior do objeto, sinal dos anos 1980. Aquilo que era experimental e público passa a ser comodificado e privado. O deslocamento do interesse da obra de Silveira retrata o movimento verificado no próprio circuito artístico do país – um fortalecimento do mercado e sua profissionalização, uma decadência do espaço público na cidade e um retorno da arte aos seus próprios problemas.

BIBLIOGRAFIA

Amaral, Aracy A. “Vocação internacionalista”. In: Moraes, Angélica de (Org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 177-187. São Paulo: Edusp, 1995.

Drummond, Marconi. “Entrevista”. In: *Regina Silveira: compêndio (RS). Projeto Arte Contemporânea*. Exposição 27 de maio a 22 de julho. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

Fabris, Annateresa. “Sombras simuladoras”. In: Moraes, Angélica de (Org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 189-201. São Paulo: Edusp, 1995.

Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos, 1967.

Levin, Kin. “Art in absentia”. In: Moraes, Angélica de (Org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 219-237. São Paulo: Edusp, 1995.

Miyada, Paulo. *Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu*. São Paulo: Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.

Moraes, Angélica de. "Pedagogia do traço (entrevista com Regina Silveira)". In: *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 55-123. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. "Sob a pela das aparências". In: *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 13-53. São Paulo: Edusp, 1995.

Silveira, Regina. "Meios e ideias: uma exploração poética". In: Drummond, Marconi (Cur.). *Regina Silveira: compêndio (RS). Projeto Arte Contemporânea*. Exposição 27 de maio a 22 de julho. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

Superstudio. "Vida educação cerimônia amor morte" (1973). [Tradução livre de Paulo Miyada] In: Miyada, Paulo. "Supersuperfície: um modelo alternativo de vida na Terra". *Urbania*, São Paulo, Editora Pressa, n. 4, 2011.
<http://urbania4.org/2011/12/14/supersuperficie-um-modelo-alternativo-de-vida-na-terra/>

Teixeira Coelho, José. "Regina Silveira, a arte de corrigir a realidade". In: *Zum*, n. 8, 2015.
<http://revistazum.com.br/revista-zum-8/a-arte-de-corrigir-a-realidade/>

Zanini, Walter. "A aliança da ordem com a magia". In: Moraes, Angélica de (Org.). *Regina Silveira: cartografias da sombra*, 125-175. São Paulo: Edusp, 1995.

Zanini, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.