

EFÍMERO / PERMANENTE

PUGNAS POR LA CONSERVACIÓN DEL ARTE PÚBLICO



Editores: Carolina Vanegas / Sylvia Furegatti / Elio Martuccelli

VI SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



Editorial
Universitaria

EFÍMERO/PERMANENTE: PUGNAS POR LA CONSERVACIÓN DEL ARTE PÚBLICO

CAROLINA VANEGAS
SYLVIA FUREGATTI
ELIO MARTUCELLI

EDITORES

VI SEMINARIO INTERNACIONAL
SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA
20 al 22 de noviembre de 2019
Lima-Perú



grupo de estudio sobre arte público
en Latinoamérica
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payrol"



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



Editorial
Universitaria

GRUPO DE ESTUDIO SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA
(GEAP-LATINOAMÉRICA)

Coordinadora: Carolina Vanegas Carrasco

Co-Coordinadora: Sylvia Furegatti

© GEAP-Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, Universidad Ricardo Palma

VI SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA

Efímero/permanente: pugnas por la conservación del arte público

REVISIÓN DE TEXTOS

Teresa Espantoso Rodríguez, Sylvia Furegatti, Diana Ribas, Elio Martuccelli, Carolina Vanegas Carrasco

IMAGEN DE LA PORTADA

Estatua ecuestre de Francisco Pizarro. Autor: Charles Cary Rumsey (1879-1922). Escultura en bronce, inaugurada en el atrio de la Catedral de Lima el 18 de enero de 1935. Tercera ubicación de la obra desde el año 2004: Parque de la muralla, Lima. Vista posterior. Foto: Elio Martuccelli, 2006.

DISEÑO DE LA CARÁTULA

Elio Martuccelli / Dina García

Los autores son responsables del contenido de sus trabajos, así como también de la autoría de las imágenes adjuntas en sus ponencias. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin el consentimiento por escrito del titular de los derechos. Esta publicación se ha realizado con el aporte financiero de la Universidad Ricardo Palma, Perú.

© 2019, Universidad Ricardo Palma/

Editorial Universitaria, Av. Benavides 5440,

Lima 33, Perú, Telf. 708 0000, anexos 8005, 8009 y 8010

E-mail: editorial@urp.edu.pe

Derechos reservados

ISBN 978-612-4419-25-6

ISBN 978-612-4419-28-7

1ra edición digital, noviembre 2019

Libro electrónico disponible en: <https://geaplatinoamerica.org/publicaciones/>

GRUPO DE ESTUDIO SOBRE ARTE PÚBLICO EN
LATINOAMÉRICA (GEAP-LATINOAMÉRICA)

COMITÉ ORGANIZADOR VI SEMINARIO INTERNACIONAL
SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA

Carolina Vanegas Carrasco
(TAREA IIPC-Universidad Nacional de San Martín, Argentina)

Sylvia Furegatti
(Universidade de Campinas, Brasil)

Elio Martuccelli
(Universidad Ricardo Palma, Perú)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Cirillo, Dina Comisarenco, Karen Cordero, Gloria Cortés, Marcela Drien, Teresa Espantoso Rodríguez, Cesar Floriano dos Santos, Fernando Escobar Neira, Pablo Fasce, Sylvia Furegatti, Paulo Knauss, Marcelo Magadán, Ubiraelcio Malheiros, Elio Martuccelli, José de Nordenflycht, Luiz Sergio Oliveira, Raúl E. Piccioni, Diana Ribas, Sandra Patricia Rodríguez, Almerinda da Silva, Ana Torres, Carolina Vanegas Carrasco

AVAL ACADÉMICO

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
Universidade de Campinas, Brasil
Universidade Federal do Espirito Santo, Brasil
Universidad Nacional de Colombia

O BOM PROBLEMA: EFEMERIDADE E PERMANÊNCIA NA INCORPORAÇÃO DE ESCULTURAS PÚBLICAS EM UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

Sylvia Furegatti
Instituto de Artes–Unicamp

Apresentação: Unidade e Homogeneidade - A escultura e seu lugar no campus universitário.

Este artigo investiga a relação de destinação, graus de apresentação e salvaguarda estabelecidos em casos particulares de obras escultóricas doadas para Universidades Públicas Brasileiras. Organiza-se a partir da compilação de elementos da complexa rede formada pela consignação de eixos de conhecimento usualmente estudados de modo individualizado: o trabalho artístico escultórico, sua poética, materialidade e demanda por espaço; as variantes relações estabelecidas entre universidade e sociedade e os desígnios das formas de arte colecionadas por instituições públicas, nas últimas décadas.

Este recorte pauta-se pela revisão e ampliação de um estudo anterior, realizado em 2003, no qual se investiga a coleção de esculturas públicas da Unicamp¹. Pretende-se assim, lançar nova luz sobre aspectos do colecionismo contemporâneo efetivado a partir das Universidades e

1 O texto completo da pesquisa está disponível em: <https://estudodemuseus.wordpress.com/arte-no-campus-unicamp/>. Publicado em setembro de 2009 auxiliou uma disciplina eletiva oferecida para a Graduação do Curso de Artes Visuais do IA Unicamp. Uma versão reduzida foi publicada no livro “Coleções de arte da Unicamp” organizado pelas profas dras Lygia Eluf e Claudia Valadão de Mattos, editora da Unicamp, 2012.

validado pela presença da escultura pública, de caráter permanente, instalada nesses espaços.

Os dois casos que constroem o escopo desta análise tratam dos trabalhos: “Cones” de Eduardo Frota, criado para a 25ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (2002) e posteriormente recebido pela Universidade de São Paulo – campus São Carlos; e as peças “O pássaro de fogo” (1968) e “Sem Título”, (s/data) de autoria de Karoly Pichler, expostas na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, doadas ao Instituto Maria Luisa e Oscar Americano e mais tarde repassadas ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (1985).

Nas duas situações, as obras em questão são expostas em lugares abertos, de grande visibilidade e boa frequência pública. Assim, importa ressaltar que o contexto entre unidade e homogeneidade conduz esta análise: a despeito da distinção de suas linguagens entre o Moderno e o Contemporâneo, entre o material ferro e madeira compensada, bem como a aplicação de dimensões inversamente proporcionais, ambos trabalhos escultóricos sofrem perdas de sua identidade e integridade original e nos sugerem a devida cautela na avaliação da correlação mais estreita que se pode adotar nos binômios arte e espaço urbano ou práticas de colecionismo artístico e universidade.

Entre o campus e a cidade universitária, um outro microcosmo.

Os sentidos de comunidade e universalidade atribuídos desde sempre à conceituação da universidade nos sugerem sua aproximação e paridade com a ideia do fragmento urbano ou da reprodução deste fenômeno, em outra escala. A composição de sua espacialidade formada por quadras, áreas verdes de convívio e passagem, ruas e avenidas, estruturas urbanas e administrativas que replicam organismos e funções de regulação como a prefeitura, segurança e outros serviços afins, indicam, por princípio, sua compatibilidade com as cidades e as bases de apropriação nela estabelecidas pela população. Em seu sentido mais amplo, esta formulação de caráter multidisciplinar, composta por pessoas que habitam esses espaços cotidianamente, vindas de diferentes

idades, estados e países reafirma a vocação da universidade para a universalidade das práticas, pensamentos e modelos de operação que nos levam ao conceito de microcosmo, como uma unidade que, conectada em rede a outras estruturas semelhantes é tanto reconhecida por sua individualidade quanto submete-se a um sistema ao qual se vincula. Derivava tanto do latim *universitas* (comunidade ou corporação, grupo de mesmo ofício) quanto *universalidade do saber* (Buffa, 2009; 02) a universidade apresenta-se, como lugar cotidiano do diálogo e do dissenso, equânime portanto, ao temperamento sentido nos centros urbanos, ao longo do tempo.

Dessa maneira é que parece razoável considerar a presença de elementos artísticos neste tecido, assim como podemos localizá-los em vasta gama de variações nos demais tecidos urbanos.

Observa-se que as decisões administrativas, políticas e técnicas tomadas a partir desses dois núcleos, a universidade e a cidade atual, em relação à arte, estabelecem-se por prioridades distintas, mas não de todo, excludentes. Na universidade, de modo semelhante à cidade contemporânea, as manifestações da arte encontram abrigo e estrutura de difusão por meio de ações espontâneas ou atividades programáticas estabelecidas por galerias, museus, editais, núcleos de estudos e formação voltados para a arte, suas práticas e teorias.

A formação e a constituição, ao longo do tempo, dos campi universitários das Instituições de Ensino Superior públicas no Brasil tem sido assunto de interesse e estudos pautados, principalmente por investigadores das áreas da Arquitetura, Urbanismo e Educação. Destacam-se, nesta perspectiva trabalhos como o livro elaborado por Gelson de Almeida Pinto e Ester Buffa (2016: 03) no qual a história de formação arquitetônica, humanística e geográfica das universidades mundo a fora é ordenada. A Unicamp recebe o espaço de um destes capítulos. Já os estudos do patrimônio artístico e cultural pertencente à universidade brasileira tem sua análise histórica representada pela pesquisa sistemática e publicações de Maria Cecília França Lourenço (1997) e José Tavares Correia de Lira (2014), dentre outros autores.

De modo panorâmico, desde sua forma medieval até a constituição mais atual, os campi universitários tem em sua implantação forte

sentido de acesso e conectividade pautados contudo, pela necessidade da penetração e do comportamento de estudo, circunstâncias que nos levam a considerar certa polaridade entre o saber e seus fluxos cotidianos. Os elementos de agrupamento e setorização que se percebem nesses espaços confirmam as variações conhecidas dos modelos implantados ou atestados em seus planos diretores que, apesar dos ajustamentos praticados ao longo do tempo, não alcançam, em grande escala, uma plena vascularidade de pessoas ou da circulação de suas informações.

Tanto a forma de edifícios urbanos ladeados pelos *squads* ou *courts*, característicos dos modelos europeus medievais, quanto a disposição de núcleos edificadas dentro de uma grande área aberta intermediada por paisagismo, tal qual se verifica nos modelos modernos (Ecker, 2016: 04), a espacialização dos campi universitários indica simbólica e espacialmente abertura e fluxos para o que deve ser a área de convívio comunitário, de sentido público e democrático ao mesmo tempo em que acaba por efetivar pela ordem interna de suas especializações.

No Brasil, o modelo do campus universitário, com espaço livre abundante e implantação de edifícios ordenados por áreas de conhecimento segue o padrão norte-americano. O desenho planejado para a criação dos campi da Unicamp e da USP acompanham este modelo. Em suas respectivas escalas, nas cidades em que estão instalados, estes campi justificam-se como proposição dos respectivos Governo do Estado, em cada momento particular, para a formação de profissionais liberais diante da dinâmica de desenvolvimento industrial. Nos dois casos referenciados por este estudo, são cidades do interior do Estado de São Paulo que protagonizam o surgimento de estruturas universitárias a compor seu espectro urbano bem como a indicar novos atributos derivados da presença de grupos de pesquisadores contratados para trabalhar e viver nesses centros².

2 Dentre os autores levantados para este estudo que abordam este direcionamento sobre o aspecto de crescimento e desenvolvimento do interior do Estado de São Paulo dado pelo incremento próprio das Universidades e grupos de professores, muitos estrangeiros, que ali se instalam destacamos: Flávia Garboggini, Ester Buffa e Gelson Almeida Pinto, Ana Luiza Nobre, Francisco Rofsen Belda e Roberto Mendonça de Faria.

Seja no momento inicial de sua criação (USP São Carlos, 1948 e Unicamp, 1962), seja no momento de sua implantação e funcionamento no modelo de campus (USP São Carlos, 1956 e Unicamp, 1966)³ a estrutura discursiva bem representada por estes campi ordena-se pelo modelo que prevê espaços abertos e gramados intermediados por edifícios de caráter construtivo moderno, instalados no terreno a partir de suas áreas de conhecimento. Contudo, temos indícios de que esta configuração e o modelo importado já demonstravam por aqui, na década de 1960, algumas fragilidades percebidas a partir da questão da universalidade, fundamento para a universidade no país. Como bem analisa a arquiteta e pesquisadora Flavia Garboggini em sua tese de doutorado (2012) o espaço aberto e o contexto do fluxo demandam a atenção dos responsáveis pela criação e implantação das Universidades Públicas do Estado de São Paulo, entremeadas que são em seu surgimento, por reveses da Ditadura Militar.

A área destinada para a construção do campus da Unicamp localiza-se numa vasta planície de 30 alqueires (745.250 m²) e foi doada por João Adhemar de Almeida Prado para o Estado no ano de 1964 (Garboggini, 2012: 117). A forma radial elaborada pelo arquiteto João Carlos Bross, a partir de seu contato direto com a Comissão de Planejamento (COPLAN) da Unicamp e o próprio reitor daquele momento, prof. Zeferino Vaz, partia de configurações exigentes, comuns a todo projeto que se pretenda universal. Uma praça central, de onde tudo irradia e para onde tudo converge⁴ deveria ser o elemento formal a ser conquistado

3 A criação da unidade da USP na cidade de São Carlos se dá no ano de 1948 por meio da Escola de Engenharia Civil (EESC) em casario da Sociedade Dante Alighieri, localizado no centro da cidade. Com seu crescimento dá-se o seu deslocamento para o campus, criado em 1956. Fontes: <http://www.saocarlos.usp.br/historia-e-numeros/> e <http://www.eesc.usp.br/60anos/>.

A Unicamp é criada no ano de 1962 prevendo, desde o início, a construção de um campus para suas atividades, o que ocorre somente no ano de 1969. O primeiro curso implantado pela Unicamp foi o de Medicina que funcionava em instalações cedidas pela Maternidade de Campinas. Fonte: <https://www.siarq.unicamp.br/siarq/86-arquivo-central/189-faculdade-de-ciencias-medicinas-fcm.html>

4 Flavia Garboggini recupera o discurso do reitor para a imprensa e reafirma a aproximação entre a forma do plano diretor à adotada para o logotipo da Universidade:

para o desenho do campus da Unicamp. (Garboggini, 2012: 120) Esta questão permite-nos considerar que o problema entre a unidade e a homogeneidade já se deflagrava nas intenções dos proponentes do campus universitário, desde então.

Garboggini promove neste estudo boa revisão para a questão dos usos e fluxos dos espaços abertos do campus Zeferino Vaz da Unicamp. Observa que, as gestões posteriores (1978 em diante) a preocupação de ocupação do espaço do campus a partir de sua praça central vai se perdendo e o modelo de demanda passa a dinamizar as renovações de implantação ocorridas no campus. Novas glebas são incorporadas sem que serviços de infraestrutura para o pedestre se façam efetivos. O movimento crescente de carros no campus aciona outros modo de apropriação e dinâmica espacial para este espaço. Segundo Garboggini, uma gradação variada de tipologias construtivas acompanha o crescimento do campus universitário.

Já o campus da USP São Carlos parte de uma área doada pela Prefeitura Municipal a partir do antigo Posto Zootécnico municipal. Em 1953, iniciam-se formalmente os estudos preliminares e o anteprojeto para construção das instalações da Escola de Engenharia pelo escritório do arquiteto Hélio de Queiroz Duarte e do engenheiro Ernest Robert de Carvalho Mange. As atenções para esta fundação do campus pautam-se na construção do prédio da Escola de Engenharia conhecido como Bloco E-1. É a partir deste prédio que laboratórios em modelo de barracões industriais, bem como auditórios são construídos e geram desdobramentos áreas de estudo e formação de expertise tecnológica próxima à Engenharia Civil. Somente no ano de 1964 é que se fundaria a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo que sofre o revés de revisão das Cátedras da USP, em meados da década de 1970, quando é departamentalizada. No Departamento de Arquitetura e Planejamento

“Zeferino explicou à imprensa: [...] Tudo converge para a praça central e tudo diverge dela. As rótulas vermelhas do logotipo, em número de três, simbolizam três sóis que irradiam luz que a universidade multiplica e devolve à comunidade, formando profissionais, promovendo a pesquisa científica e prestando serviços (Gomes, 2006: 96)” (Garboggini, 2012: 120).

é que o Curso passa a funcionar, (1985) para tornar-se Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU, somente em 2010⁵. Assim, as histórias oficiais e afetivas que se põem a resgatar o histórico do campus, decorrem de análises do transbordamento provocado pelo edifício inaugural da Escola de Engenharia, localizado na área central do terreno do campus.

A arquiteta Ana Luisa Nobre propõe interessante leitura sobre a construção do prédio E1 da EESC, finalizado em 1956, na qual pontua as características modernas do projeto de Mange e Duarte, além de ressaltar o ineditismo daquele empreendimento, às vésperas da inauguração de Brasília, numa distante e pequena cidade do interior do Estado de São Paulo (Nobre, 2007: 22-32).

Nobre pontua ainda o aspecto racionalista deste modelo de arquitetura que se promovia com maior dificuldade em cidades do interior do Brasil daquela época, dadas as limitações técnicas e mão de obra necessária. Nessa direção destaca a mirada racionalista aplicada à proposta desde a produção, execução até o uso do edifício projetado, bem como suas destinações. O E1 foi também planejado como módulo a ser replicado o que sugere o entusiasmo racionalista que se formulava no país, em meados da década de 1950⁶.

Francisco Belda e Roberto Faria, estudam os anos iniciais da EESC a partir do Departamento de Física. Ratificam as intenções de multiplicação do prédio E1 e sinalizam a intenção original da construção de outros quatro prédios ao seu redor⁷. Belda e Faria bem descrevem o terreno no qual é construído o campus: localizado numa

5 Dados coletados a partir de: <http://65anos.eesc.usp.br/>

6 Ana Luisa Nobre constrói sua abordagem sobre o projeto do prédio E1 a partir de suas dualidades. Em determinado trecho o chama de “edifício solo” implantado na “terra roxa de São Carlos”. No trecho seguinte, analisa esta dualidade a partir da forma modular: “Sob esse ponto de vista, observamos no E1 o conflito entre uma concepção de forma fechada, ordenada compositivamente e regulada por proporções harmônicas (como é o caso das fachadas, claramente tendentes ao retângulo áureo) e o caráter expansivo próprio do raciocínio serial. Porque, por mais que aí se especule em termos de raciocínio modular, não se abre mão de uma ideia de totalidade, que até o perfil inclinado das vigas transversais acaba, afinal, por reforçar” (Nobre, 2007: 29).

7 O livro apresenta croquis e fotografias que, contudo, não indicam autoria específica. Nas páginas 78 e 79 o projeto contemplando cinco prédios sequenciados é apresentado.

ampla encosta, em declive, entre a avenida Carlos Botelho e os dois córregos mais abaixo que ainda hoje anunciam uma das principais entradas do campus, na Avenida dos Trabalhadores⁸. Contudo, apenas o E1 é construído e a partir dele, a modelação do campus segue-se estabelecendo quadras de dimensões variadas que se acomodam até alcançarem, em nossos dias, relativo adensamento em toda a área do contorno irregular de seu terreno.

Entre as ruas F e R, próximo a um dos seus Restaurantes Universitários, o mapa oficial do campus apresenta uma Praça que denomina como “Praça Central”, mas a vivência neste lugar organizado por um fluxo de ruas que criam uma circulação mais fluente pelas bordas do campus não confirma a ideia de centralidade que o título pretende para esta área verde.

Rapidamente o problema de fluxo e circulação no campus de São Carlos toma proporções importantes, seja para permanecer e aproveitar a paisagem, seja para alcançar determinados locais na circulação das ruas do campus. A configuração de uma planície com colinas suaves que apresenta o campus Zeferino Vaz da Unicamp lhe permite ainda maior visualização da paisagem e fluxo, em vários de seus trechos. Sob tal configuração geral é que se dá a instalação de suas coleções artísticas.

Destinações e desígnios: os “Cones” de Eduardo Frota na USP São Carlos e “O pássaro de Fogo” e Peça Sem Título de Károly Pichler na Unicamp.

O trabalho “Cones” de Eduardo Frota é gerado a partir do convite que ele recebe do curador e professor da FAU USP Agnaldo Farias, responsável

Ver em (Belda e Faria, 2012: 78-79).

8 “O local abrigava, há mais de um século, as instalações do matadouro municipal, cujos rejeitos eram atirados diretamente no córrego e a área, populada por urubus. Mas se, para alguns, esse espaço talvez não parecesse o mais adequado para a instalação de uma universidade com planos de expansão, o projeto arquitetônico elaborado por Duarte para o prédio central do campus, com as linhas retas e econômicas de suas colunas, vidros e vãos, se encarregaria de sepultar a percepção de que ali houvera algo que não fosse condizente com o espírito desenvolvimentista característico de uma escola de engenharia” (Belda e Faria, 2012: 77).

pela Sessão de Representação Nacional do Brasil na XXV Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Segundo Frota, na visita de Farias ao seu ateliê, em 2011, a maquete para o projeto já existia.⁹ Sua relação embrionária com a Arquitetura imprimia ao projeto dessas grandes esculturas coexistência direta entre as peças e o espaço arquitetônico. Essa evidência logo formaliza a participação do artista no evento. Com isso, Frota estabelece os estudos para a relação das dimensões do projeto a partir do espaço do prédio da Bienal de São Paulo. Composto por 14 peças, de 3 metros de profundidade e 2,70 metros de diâmetro; feitas em madeira compensada industrial e reflorestada, o trabalho somava-se ao projeto curatorial “Iconografias Metropolitanas”, edição da Bienal composta por 194 artistas de 68 países diferentes. Esta edição da Bienal propunha-se a apresentar artistas cuja produção e poética estabelecia diálogo estreito com o espaço urbano e as camadas da metrópole¹⁰.

A questão da grande dimensão e a experiência com o material madeira reciclada já são pontos de articulação para Frota quando ele recebe o convite para a Bienal. Combinado a este modelo operativo, o artista organiza, de modo cada vez mais orgânico, grupos de trabalho para as peças que deseja construir. Exímio desenhista e projetista atento de seus trabalhos, o artista conta com equipes de marceneiros e ajudantes fundamentais para a tarefa que impõe o processo construtivo de seus projetos. Fica claro que a formação dessas equipes encontra eco em sua atuação como arte educador e professor da Escolinha de Arte do Brasil (EAB) e monitorias feitas no MAM, ambos no Rio de Janeiro, ladeadas que são de suas crenças pessoais no papel que pode ocupar a arte ante à sociedade.

9 Dado retirado da entrevista concedida pelo artista à autora deste artigo.06.maio.2019, por e-mail.

10 Dados disponíveis em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2097>. Acesso em: 01/03/2019.

Em várias passagens, Eduardo Frota atesta a estreita conexão de seu pensamento e atuação artística dentre o fazer manual, a experiência do artista na sociedade e o prazer deste tipo de compartilhamento de saberes que ele entende como cultura. Posiciona-se assim, a partir da ideia de que a formação de uma equipe de colaboradores funciona como modo de operação que carrega em si sentido social que adensa o trabalho de todo artista. Em entrevista recente¹¹, ele denomina esses grupos de trabalho a partir de: “corpo coletivo sócio cultural”; célula que age para ele com o mesmo sentido crítico que o material da madeira compensada e reflorestada_ escolhido para a maioria de seus projetos_ pode oferecer quando é apropriada por seu núcleo ao invés de sua extensão plana. Nas entranhas das placas que lhe oferecem forma, estas pranchas de madeira são constituídas de pequenas aparas de madeira dura que garante a resistência do conjunto prensado e colado. O processo criativo e construtivo que Frota quer explorar direciona nosso olhar para este corpo interno, avesso aos usos cotidianos. Desenvolve assim, uma mirada esquinada para o sentido produtivo e industrial que a placa de compensado representa no contexto social e urbano da atualidade; espécie de *condição enviesada de observação sobre o ecossistema*, como bem descreve Marcelo Campos sobre a produção do artista (Campos, 2014: 15). Sobre esta condição processual, material e fenomenológica, o artista nos oferece o seguinte depoimento:

Os compensados tem sua laminação padronizada, portanto corto-os, chanfro-os, fragmento essas materialidades dando a ver seu miolo, suas estrias, o topo e não o alisado (...). O que me interessa é o entre a carnalidade das vísceras do miolo, e esse miolo espremido e compactado de vários refugos de árvores com sua coloração múltipla e que recodifico para um dado significativo da geografia socio/cultural Brasileira: A MISCIGENAÇÃO. Aqui não é a cultura que desenha a Natureza, mas numa inversão poética conceitual é a natureza que diz sobre a cultura. (...) Esse pra mim é um entendimento de não alienação do uso do material ressignificado da sua dureza natural para as volutas gravitacionais desenhadas pela inteligência

11 Entrevista cedida pelo artista para a autora deste artigo em 06.maio.2019, por e-mail.

dos sujeitos da cultura, a equipe de colaboradores e auxiliares, isso a que chamo “corpo coletivo socio cultural”¹².

Na Bienal, os 14 cones gigantes são instalados de numa sequência pouco rígida que sugere aos espectadores comportamento ativo, em fluxo, a ser executado num percurso sinuoso dentre estes corpos a arquitetura que os envolve. Sendo eles próprios a combinação ideal entre matéria e vazio cada cone dispõe-se à interação fenomenológica dos visitantes que neles ouviam, sentiam e visualizavam por meio de interações suaves executadas pelo convite dado por sua forma aberta. Assim, a tríade objeto artístico-visitante-espço arquitetônico constitui-se por meio da porosidade dentre tantos corpos imantados que convivem num mesmo espaço-mundo.



Imagem 1.- “Cones” de Eduardo Frota na XXV Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fotografia de Domingues Freitas, 2002.

12 Entrevista cedida pelo artista para a autora deste artigo em 06.mai.2019, por e-mail.

Terminada a exposição da Bienal, em junho de 2002, tal como nos relata o artista, iniciam-se as urgências para a destinação das peças. Assim, Frota retoma as conversações com o curador Agnaldo Farias para considerarem juntos o melhor destino para o trabalho, de modo que sua constituição poética pudesse ser mantida.

Artista e curador chegam ao termo da divisão do trabalho em duas partes iguais; sete peças para cada uma de suas novas formações; partes que mantém o título original e são doadas para a USP São Carlos/EESC e o Museu Oscar Niemeyer MON, Curitiba/PR. A¹³

O encaminhamento para o MON permite que o trabalho seja apresentado como acervo incorporado ao Museu no vão livre de cerca de 6600 metros quadrados de extensão; espaço que abriga e expõe as peças desde então.¹⁴ O alinhamento da inauguração do Museu e a instalação das peças em seu vão livre, em meados de novembro de 2002, projeta uma forte percepção coletiva de presença e pertença para os usuários e espectadores. Desde sua incorporação, o trabalho tem recebido, de modo sempre aberto e disponível, visitantes do Museu que por ali permanecem em interação direta com a estrutura da obra.¹⁵ O aspecto de manutenção sistemática do trabalho pode ser confirmado,

13 As entrevistas concedidas por Frota e Farias confirmam estas direções tomadas em comum acordo. Ao longo da pesquisa foi possível também encontrar outros laços formais que podem explicar parte da destinação para o MON. Agnaldo Farias foi curador deste Museu no ano de 2018 e atualmente é membro de seu Conselho Cultural.

14 Dados disponíveis no site oficial do Museu em: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/diasespeciais/faca-evento-mon> pesquisa em: 24/05/2019

15 Ao longo da pesquisa foi possível identificar os seguintes links que trazem a confirmação da sinergia das peças do MON e o público geral: da TV Brasil, publicado no Canal Youtube sob o título: “Famosos cones do MON Curitiba são parte de exposição permanente”, em 21/11/2018: <https://www.youtube.com/watch?v=HzoiRVIDBbE>; do portal Vitruvius, ensaio fotográfico de Lygia Nery, publicado em *Arquiteturismo*, 066.01 ensaio fotográfico ano 06, ago. 2012: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/06.066/4474>; do site de viagens Trip Advisor: https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g303441-d1872890-i84791962-Museu_Oscar_Niemeyer_MON-Curitiba_State_of_Parana.html; do site de Moda, Viagens e Eventos de Roni Maciel – Ronienfoque, sob título: “Cones, exposição permanente no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba” Publicado em 31/01/2019, disponível em: <https://ronienfoque.com.br/?p=47128>; dentre vários outros.

por contato telefônico, com o profissional de Acervo, Conservação e Restauro do MON, Humberto Imbrunio.

Na USP São Carlos, as demais peças têm lugar certo para sua instalação no ponto oficial do campus, o prédio da E1. Lá, no vão livre de acesso, as sete peças ocupam quase que a totalidade da área. Assim, simbolicamente, esta localização ratifica a importância do prédio E1 no momento em que esta área de acesso acabara de ser completamente reformada e o espaço livre recuperado de reformas anteriores.

Aquele momento, Agnaldo Farias é professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Outros professores e alunos acompanham a instalação das peças, supervisionada ao vivo, por Eduardo Frota. Por alguns anos¹⁶, o trabalho permanece no vão livre do E1 e indica as boas conexões que podem se dar entre a Universidade e o circuito das grandes exposições de arte como a Bienal de São Paulo. Para aqueles que minimamente conhecem ou partilham deste circuito a destinação para o campus de São Carlos reserva importante papel à distinção daquela comunidade acadêmica em sinergia com a sociedade por meio da presença e participação ativa do professor curador da Bienal, Agnaldo Farias vinculado naquele momento a EESC.

16 Apesar das consultas e pesquisas feitas não foi possível precisar o ano exato da mudança das peças do vão livre do E1 para o Boulevard do Campus 2. Podemos concluir que a partir da finalização da construção do Boulevard é que a mudança das peças ocorre. Em entrevista concedida por e-mail à autora deste artigo, a chefe técnica da Divisão de Espaços Físicos da USP São Carlos (DVEF), sra Cilene de Cassia Garcia, nos informa que acredita que a mudança se dá no ano de 2006, em processo ordenado diretamente pelo prefeito do campus, uma vez que esta própria divisão ainda não existia e todos os procedimentos eram ditados pela figura do prefeito do campus.



Imagem 2. Vista dos Cones no vão livre do E1 – EESC USP São Carlos.
Fotografia de Umberto Patracon, 2002.

O ajuste entre o espaço térreo, coberto e aberto do prédio E1 e o conjunto dos sete cones de Frota oferece à comunidade local ou de passagem todas as condições conceituais e poéticas trabalhadas por Frota para o projeto original. Rapidamente, as peças são incorporadas ao modelo relativamente informal da vida do campus universitário e seus usuários tomam para si, de tempos em tempos, suas estruturas ocas. Dentro delas, fazem mais que a apreciação plástica visual distanciada e como em Curitiba, apropriam-se fisicamente; recostam seus próprios corpos a ler um livro, a descansar ou a aguardar por outras pessoas. Assim, praticam o espaço do prédio E1 por meio da parada e da permanência prolongada naquele que deveria ser, espaço de fluxo e de passagem. A boa recepção e visibilidade do trabalho pode ser percebida em depoimentos e variados registros fotográficos produzidos por usuários do E1 ou mesmo do Boulevard do Campus II, quando da instalação das peças nesta nova área aberta. Em entrevistas feitas com

técnicos envolvidos com a Funcionalidade do Campus naquele período, ou ainda técnicos diretamente vinculados à diretoria do professor Geraldo Roberto Martins da Costa, frente à EESC (2011-2014), bem como com docentes atuantes até o momento ou seus alunos egressos, foi possível colher este sentimento de sinergia do projeto do artista Eduardo Frota estabelecido no campus da USP em São Carlos¹⁷.

O levantamento de dados feitos para as circunstâncias que determinam a remoção das peças do vão do E1 e sua nova instalação no Boulevard indica que apesar dessa sinergia confirmada por muitos, a falta de flexibilidade no uso do vão livre, dada a caracterização permanente das esculturas do projeto escultórico “Cones”, seja a principal justificativa para sua remoção. A reforma recente do E1 indicara a possível vascularidade de eventos e pessoas naquele local central e simbólico para a Universidade. Com a ocupação do espaço pelas peças este uso torna-se postergado e encontra nova oportunidade de ajuste por meio da ampliação da área recém-inaugurada, nomeada de Campus II, que demandava ainda ser mais bem ocupada e adensado de pessoas, edifícios, projetos, etc.

A partir de certa centralização na formalização de decisões desta monta dentro do campus entre a Prefeitura do Campus e a Diretoria da EESC, decisões tomadas naquele período -segundo o que o levantamento feito pode revelar- é que a nova destinação dessas peças é encaminhada, a partir de acordo direto entre estas partes, representadas, respectivamente, pelos profs drs José Jairo de Sales e Francisco Rocco Lahr¹⁸.

17 Nas entrevistas que pude elaborar com docentes e técnicos, além de indicações de outros egressos da USP São Carlos, este sentimento é reforçado variadas vezes. A listagem final das entrevistas traz as devidas referências ao grupo de pessoas contatadas. Em panorama geral foram os seguintes entrevistados mais relevantes: prof dr David Sperling (IAU), Teresinha Aranda Colleta (Bibliotecária chefe da EESC), Rosane Aranda (Analista Administrativa); Umberto Carlos Patracon (Fotografo). O professor Ruy Sardinha Lopes também foi importante colaborador para a pesquisa em São Carlos.

18 A técnica Cilene de Cassia Garcia, que hoje responde pela Chefia Técnica de Divisão de Espaço Físico do Campus atesta em entrevista feita à autora que naquele momento, sua divisão não existia e as decisões de manejo ou reformas como esta eram parte da incumbência do Prefeito. Como responsável pela ampliação do Campus II Garcia



Imagem 3. Vista de “Cones” de Eduardo Frota no Boulevard / Campus II USP São Carlos. Fotografia: David Sperling

Instalado no Boulevard, “Cones” tem em sua dimensão proporção favorável para que seja visibilizada na paisagem aberta de forma a ser incluída neste vasto espaço de passagem da nova área / campus II na qual alunos, passantes e interessados dela se apropriem igualmente, como nos demais locais experimentados. Assim, na paisagem aberta o conjunto escultórico deve responder pela força de seus elementos próprios então menos vinculados ao ambiente arquitetônico e mais conectada à passagem. Logo, o trabalho torna-se incorporado ao cotidiano do campus tanto quanto perfila em registros de publicação própria da EDUSP, por meio do livro “USP em Postais” (2008) de autoria de Cinzia Damiani De Araujo¹⁹. Contudo, a nova escala é definitivamente outra, para a qual, o projeto não tinha conexões de

tomou ciência e acompanhou a transferência das peças, feitas pelo encaminhamento entre EESC e Prefeitura do Campus. Entrevista feita à autora do artigo, por e-mail, em: 19 O livro não está mais disponível no site da editora, mas pode ser recuperado pelo site: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/cinzia-damiani-de-araujo/usp-em-postais/3724205523>.

origem e assim, deve enfrenta-lo com a braveza da escultura de grande porte. Se, por um lado, a serialidade e o número de peças promove sua sobrevida estética no novo local, por outro, sua materialidade, planejada para espaços internos e ou cobertos, prenuncia o problema maior deste novo desafio.

Algumas tentativas de verificação sobre a mudança ocorrida foram feitas pelos profs drs Agnaldo Farias e David Sperling junto à Prefeitura do Campus. Outras buscas e atualizações para possível restauração das peças do projeto foram relatadas pela técnica Rosane Aranda, a partir de intenções do então diretor da EESC, prof dr Geraldo Martins da Costa, por volta de 2011, quando se percebe que o estado de degradação da madeira atinge, de modo preocupante, o trabalho²⁰.

As peças do projeto “Cones” ficaram expostas à ação direta do tempo num período de aproximado de 7 anos, (meados de 2006 até 2011) até que se deterioraram completamente e são descartadas pela Universidade.

Em Károly Pichler temos outras ordens de apropriação e problemas. Suas peças são incorporadas pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp e instaladas numa espécie de pequena deriva entre os jardins e passagens pavimentadas dos corredores de acesso entre os prédios que compõem o IEL, no campus da Unicamp.

Pichler, húngaro radicado no Brasil, é apontado como um dos grandes escultores atuantes na década de 1970 pela crítica e imprensa local como o apresenta o texto do livreto editado pelo IDART sobre

20 Na entrevista por e-mail realizada com Rosane Aranda ela nos informa que a mudança das peças ocorre na gestão da diretoria do prof dr Francisco Rocco Lahr (EESC), em meados de 2006, ano ratificado pela chefe técnica da atual Divisão de espaços físicos da USP São Carlos, Cilene de Cassia Garcia em sua respectiva entrevista. Junto desses dados, foi possível confirmar, por meio de outra entrevista feita com o prof David Sperling (IAU) nova tentativa de levantamento do problema. Sperling, em reunião realizada no mês de junho de 2008 com o prof dr José Jairo de Sales, então Prefeito do Campus (gestão de 02.2006 a 03.2009), renova a preocupação de deterioração do trabalho neste novo espaço. Rosane Aranda, que participa da gestão da Diretoria da EESC junto do prof dr Geraldo Foresti, logo depois da diretoria do prof Lahr, junto da bibliotecária Teresinha Coletta colaboram com nova tentativa de recuperação das peças solicitando análise técnica dos professores da área de materiais da Escola. Em exposição ao tempo desde meados de 2011, as peças já se encontravam completamente danificadas sem a possibilidade de serem restauradas.

a produção paulistana do ano de 1976. Apesar disso, são limitados os registros disponíveis sobre seu trabalho. O uso que faz do ferro e do aço inox efetivam-se na década de 1960, quando ele cria também peças escultóricas de grande porte, verticais, próximas à abstração, inspiradas em formas da natureza e na luz brasileiras, tal como disserta -em texto ainda inédito- o crítico de arte e professor aposentado do Instituto de Artes da Unicamp, prof dr José Roberto Teixeira Leite. (Leite, 2017).

As peças doadas ao IEL da Unicamp datam deste período, quando o artista perfilava em várias exposições importantes do país tais como as Bienais Internacionais e Nacionais de Arte de São Paulo; Salões Paulista, Salões de Arte Moderna, além de outros eventos nos quais apresentava-se, de modo geral, por meio de uma produção em grandes dimensões.²¹

Ernestina Karman, jornalista da área de arte que atuou na *Folha da Tarde* na década de 1970, confirma esta vocação para a grande escala:

Suas peças, na maioria monumentais, dão a impressão de haver saído das mãos de um gigante. Aliás seu temperamento de aço, que chega a ser ardoroso quando defende suas idéias e maneiras corretas de pensar, reflete-se totalmente em cada uma de suas obras²².

As peças destinadas ao IEL Unicamp e intermediadas pela Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, tem altura máxima de 260 cm e se dividem entre a forma que elege a ramificação tipificada pela natureza – “O pássaro de fogo” (1968) e a apresentação de símbolos geometrizados e abstratos que remetem à ancestralidade africana – Sem

21 Sobre sua produção e as circunstâncias das duas peças destinadas à Unicamp foi produzida a Iniciação Científica sob minha orientação, de título: “Károly Pichler e Gastão Manoel Henrique: relações formais e conceituais de suas esculturas presentes na Unicamp” elaborada por Caio Cesar Paraguassu Ribeiro Vasconcelos da Silva, no ano de 2017, disponível em: “Em Tempo: Sobre Escultura” <https://sobreescultura.wordpress.com>.

22 Karman, Ernestina, “Karoly Pichler e Armando Sandin”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 15 de agosto de 1973, em Netto, Raphael Buongermino (coord). *Linguagens experimentais em São Paulo*. 1976. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/linguagens.pdf> Acesso em: 31/05/2019.

título (Sem data). São esculturas em ferro de configuração esguia e altura um pouco maior que a do ser humano. Não portam as grandes dimensões anunciadas em outros depoimentos, tal como se fossem peças a crescerem como parte do jardim da casa do artista, projetada por Vilanova Artigas, no bairro de Sumaré, São Paulo, onde o artista as acondicionava (Netto, 1980: 112).



Imagem 4. Károly Pichler. O pássaro de fogo (1968) e Sem Título (s/data) instaladas no IEL Unicamp. Fotografia: Sylvia Furegatti. 2007.

Na própria Fundação M. L. O. Americano, em meio aos jardins que circundam a residência-museu, podemos encontrar representativo conjunto de esculturas de Pichler a reunirem arte e natureza por meio das formas e simbologias trabalhadas pelo artista em metal²³. Contudo,

²³ Este dado é apresentado em vários textos. Um deles, a ser destacado: FIORATTI, Gilberto. Jardins de Escultura florescem no verão. Folha de São Paulo. Sessão Acontece. Artes Plásticas. 28. dezembro. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2812200401.htm> acesso em 31/05/2019.

há de se considerar que em pesquisa comparativa podemos notar que outras peças encaminhadas para acervos de instituições culturais em São Paulo, tais como o Jardim de Esculturas do Parque da Luz da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou mesmo o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP, que apresentam em seu acervo exemplares de esculturas em metal deste artista, elaboradas na mesma década, 1970, em dimensões próximas à estas do IEL Unicamp²⁴.

Com a morte do marido, Edith Pichler propõe ao Instituto M. L. O. American a doação de uma série de obras. Segundo seu depoimento, que acompanha o currículo criado para a documentação da doação à Unicamp²⁵, Edith seleciona a doação de sua coleção de esculturas para o Instituto M.L.O. Americano por ter ficado muito bem impressionada com o lugar e com o cuidado do trabalho ali exercido. Demonstra uma intenção inicial de que as peças permanecessem juntas na Fundação. Contudo, na década de 1980, ocorre o repasse de parte dessa doação para outras instituições, como se dá com a Unicamp.

Alexandre Eulálio, professor da cadeira de Crítica e História Literária do IEL atua na Fundação organizando o material informativo referente ao século XIX. Mantém assim contato estreito com os andamentos daquela instituição solicita formalmente a doação de duas peças para a Unicamp conseguindo que o IEL as receba. As peças: *O pássaro de fogo* (1968) e *Sem título* (sem data) foram ambas expostas na Bienal de São Paulo do ano de 1991. Quem encaminha o processo de doação é diretor do IEL, prof.dr. Jesus Durigan. Na troca de documentos entre a direção do IEL e as Administração Central da Universidade é expressa a intenção de que as peças ficassem dispostas no trajeto de

24 Pode-se comprovar a existência de uma peça no Jardim de Esculturas do Parque da Luz com altura de 290 cm. Trata-se do projeto vinculado a Pinacoteca do Estado de São Paulo, instalado por Emanuel Araujo. Ver detalhes em: <http://www.infoartsp.com.br/noticias/confira-as-obras-e-informacoes-sobre-os-artistas-do-parque-da-luz/> e do mesmo modo, temos a referencia de duas esculturas de Pichler pertencentes ao acervo do MAM SP de dimensões ainda um pouco mais limitadas (104 e 186 cm de altura). Ver mais dados em: <https://mam.org.br/artista/pichler-karoly/>

25 Processo de doação 5843/1985. Unicamp, Acervo Histórico do Arquivo Central do Sistema de Arquivos- SIARQ.

passagem entre os institutos vizinhos, IEL e Instituto de Artes – IA, mas é também bastante intrigante notar que o IA é citado apenas como ponto de referência geográfico²⁶.

Tudo indica que as peças chegam ao IEL sem pintura, na cor avermelhada escura do ferro, como se dá com a quase a totalidade da produção do artista. Expostas ao tempo fazem agir o metal que caracteriza a poética de sua produção. Contudo, na gestão do prof. dr. João Vanderley Geraldi como diretor do IEL (1995 a 1999), as peças recebem uma camada de tinta verde escuro numa tentativa de proteção contra a ação da ferrugem. Na próxima gestão, retomando os arquivos do processo da doação das peças, o então diretor do IEL prof. dr. Luis Dantas, revê a sua disposição trazendo-as para a configuração mais próxima ao termo inicial do documento que mencionava a interação entre o IA e o IEL. Dispõe as peças na passarela coberta que ladeia o jardim e o acesso para o Instituto de Artes deixando-as protegidas da ação do tempo. Neste momento, as peças recebem limpeza e uma nova pintura, agora vermelha, além da criação das legendas de identificação.

Observa-se que o procedimento não passa por uma avaliação técnica, mas sim toma como intenção legítima cumprir com a proteção daqueles objetos sob tutela do Instituto de Linguagem da Unicamp.²⁷

26 É interessante observar que nesse processo de doação a resposta dada pelo Gabinete da Reitoria no documento datado de 23/09/1985 cita-se a seguinte configuração para aprovação e encaminhamento da doação: “1-Considerando não haver cláusula restritiva na presente documentação, entendemos ser dispensável a apreciação pelo conselho diretor, nos termos do regimento geral da universidade.” Esse procedimento indica que quando o pedido de doação é formalizado por um departamento reconhecido da universidade dispensa qualquer outra consulta, seja administrativa ou técnica, do departamento de Artes. Esboçam-se com isso também os indicadores do futuro trajeto da coleção da Universidade.

27 Em contato recente, renovado para esta pesquisa, os profs drs José Roberto Teixeira Leite e Daisy Peccinini, então atuantes na área da História da Arte no Instituto de Artes, ratificam que não havia, naquele momento, nenhum tipo de solicitação ou comissão da qual fossem chamados para colaborar com ações técnicas específicas como esta que modifica a cor das esculturas de Károly Pichler. As aquisições de obras de caráter público circunscrevem-se, pelo que o primeiro estudo já pode revelar, à autonomia do espaço ocupado por cada Instituto dentro da Unicamp e suas relações diretas com os artistas ou familiares, bem como outras instituições culturais.

Nos últimos anos, as peças são remanejadas em diferentes momentos acompanhando as remodelações dos espaços ajardinados e de passagem que ladeiam a estrutura do prédio principal do IEL.

As peças ocupam espaço em meio às plantas, no jardim próximo à livraria da Editora da Unicamp ali instalada e mantém, até o momento, a cor vermelha de sua última manutenção. Não se tem conhecimento de nenhum projeto originado pelo IEL para estudo ou maior divulgação destas peças que talvez sejam as únicas de sua coleção, expostas ao ar livre. Tampouco podemos localizar mapas do campus no qual estas esculturas ou quaisquer outras do campus Zeferino Vaz, originadas ou derivadas do Projeto “Arte no Campus” sejam listadas ou meramente descritas. Resistem à própria invisibilidade, apesar de se manterem relativamente conservadas.

A localização das esculturas de Pichler no IEL Unicamp restringe-se ao próprio núcleo de públicos deste Instituto pois sua configuração espacial emprega uma forma angular quadrada, constituída por passarelas cobertas com um jardim ao centro. Como não são peças grandes e estão expostas à sombra, ladeadas por arbustos e outras plantas, tem algo da dormência comum que carregam as esculturas de caráter moderno e autorreferentes, liberadas de sua relação mais estreita com o espaço e o entorno.

Representam também, um momento de excelente aproximação entre o corpo docente do Instituto como agente colecionador e estudioso do campo artístico mais amplo, mas também evidenciam este tipo de interesse fixado no tempo passado, uma vez que no agora não se conhecem interesses renovados por esses exemplares que, em última análise, integram a coleção geral da Unicamp. Assim, apesar dos cuidados com a longevidade dos trabalhos, as peças de Pichler instaladas no IEL demonstram baixo alcance das suas possíveis ativações artísticas ou estéticas, bem como não respondem pelos graus ampliados de pertença para sua comunidade ou para a comunidade expandida do campus.

Considerações Finais

A espacialidade dos campi universitários é simbólica e formalmente instituída por valores de urbanidade que rapidamente nos conduzem a compreendê-los como espécie de microcosmos de cidades. Seja por seu terreno amplo, permeado por espaços abertos, gramados ou ajardinados; seja porque aglutinam pessoas de diferentes lugares, credos, raças e camadas sociais sob o mesmo interesse e convívio comum; ou mesmo porque em suas edificações pretende-se um uso coletivo, público, voltado para o estudo e aprendizagem de diversos campos do conhecimento. Este microcosmo, contudo, com igual velocidade, também se apressa em apresentar-se por meio das facetas de um programa de usos e prioridades mais bem voltados, espacial e conceitualmente, para a hiperespecialização de seus códigos nos quais a hibridação dos convívios e das trocas torna-se preterida.

Em nossas heranças, a aplicação do modelo norte americano para o espaço das Universidades intensifica a criação de edifícios separados por esta suposta dicotomia espacial: a especialização do conhecimento ladeada por espaços livres, abertos, ajardinados que sugerem conectividade com outros núcleos, sem, de fato, consolida-la. Na própria concepção entre *campus universitário* e *cidade universitária* reside a questão que, na leitura crítica de Buffa e Pinto é tratada pela noção de distinção «histórico-geográfica». Ou seja, o modelo francês cria a *cidade universitária* enquanto o modelo norte americano concebe o *campus*. Em suas organizações internas, de modos variados, acabam constituindo-se por operações desejosas do convívio de relações humanas por meio dos estudos. São também igualmente tomadas pelo desafio dos espaços intersticiais de seus programas e nomenclaturas; problemas que não têm sido merecedores de múltiplas pesquisas ou revisões, até bem pouco tempo.²⁸

28 A expressão cidade universitária teria vindo da França e câmpus dos Estados Unidos. No entanto, como sabemos, em Paris, a cidade universitária não abriga escolas, mas casas onde habitam estudantes franceses e estrangeiros. A criação da Cité Internationale Universitaire de Paris deu-se no contexto do movimento pacifista ocorrido entre as duas

Como nos ajudou a verificar o estudo de Flavia Garboggini, a incorporação sucessiva de edificações implantadas a partir da década de 1970, de modo justaposto e algo aleatório sobre terrenos doados ou incorporados ao Estado, segue regida pela urgência dos modelos de mercado e complexidade das demandas políticas que ladeiam e atingem a formação de boa parcela das Universidades públicas no Brasil. Garboggini colabora com o entendimento de que o futuro do projeto urbano para o campus universitário depende da atenção dispensada para seus espaços abertos e estruturas de uso comum a serem amplificadas em relação às especializações de cada órgão.

Sob esta configuração é que tal estrutura urbana identificada nos campi universitários brasileiros lança problema de última atualidade para as coleções de obras artísticas fundadas neste cenário, constituídas que são, normalmente, tempos após a implantação dos prédios e a discussão sobre suas vocações estilísticas ou partidos estéticos. É desse modo que se implanta o microcosmo de cidade criado pela tipologia de campus no Brasil, pontualmente, nos modelos estudados por este artigo.

É sob tal problema, oportuno e oportunista, portanto, que se constitui o debate sobre a destinação da escultura pública de caráter permanente colecionada pela Universidade pública brasileira. Ao mesmo tempo em que este microcosmo e seus hiatos sugerem excelente oportunidade para a implantação de peças artísticas que possam adensar os espaços intersticiais tornando-os lugares que promovem a pertença dessas estruturas artístico-arquitetônicas, temos neste desafio, o ônus da manutenção e da própria conservação que varia muito entre a condição própria do trabalho artístico colecionado, seus materiais e os tipos de ação do tempo à que estão sujeitos, bem como o sucesso de sua vinculação ao entorno e contextos públicos de fluxo e políticas de

grandes guerras. Seus fundadores desejavam criar “uma escola de relações humanas para a paz”, isto é, contribuir para o entendimento entre os povos, favorecendo a amizade entre os estudantes, pesquisadores e artistas de todo o mundo. Desejosos de aumentar o número de estudantes em Paris, mas em face da crise de moradias, a Cité Universitaire foi uma resposta concreta a esse problema (Buffá e Gelson Pinto, 2016: 818).

valoração do patrimônio artístico e cultural praticado pelos habitantes destes centros.

Em seus estudos, Maria Cecília França Lourenço ratifica o papel de excelência técnica, pessoal e laboratorial que a Universidade desempenha como locus de abrigo, salvaguarda e difusão de coleções artísticas. Suas análises alcançam também uma série de programas internacionais nos quais o trabalho conjunto entre a universidade e os artistas estabelecem modelos operativos interdisciplinares atentos à fluidez dentre criação, ativação das sensibilidades e do próprio espaço de instalação de tais projetos de caráter artístico, público e por fim urbano²⁹.

Os casos relatados nos permitem concluir que o que se apresentava como espaço aberto é, na verdade, orifício, o que foi sugerido como ponte torna-se, no tempo imediato do agora, consagração da distância. Nos dois casos analisados também encontramos a sinergia possível e desejável, com grande ênfase nos dias atuais, a se estabelecer dentre a Universidade pública, as formas de produção e manutenção de seus espaços e edifícios e o papel que as coleções artísticas públicas podem desempenhar nesse contexto.

Assim, nos parece que, o que esses casos nos ensinam é que o problema da manutenção pelo qual passam todas as Universidades públicas brasileiras é apenas parte da questão, mas é também ponto definidor dos futuros modelos de ocupação, políticas, participação pública e cultural que estes microcosmos podem oferecer para o fenômeno urbano das cidades atuais que os ladeia, senão os significa como próprios. Em termos comparativos replicam ou evidenciam o problema próprio a ser enfrentado pela escultura e suas variantes formas de apresentação e instauração no espaço urbano da contemporaneidade.

29 Dentre vários programas citados por Lourenço, destacamos: Programa *Symposium*, Universidade da Califórnia, 1965; também nos EUA, *The livable cities*, 1977, iniciativa entre o *National Endowments for Arts* e Universidades norte americanas que criam o projeto, além do próprio projeto criado pela Escola Politécnica da USP a partir de recursos a serem obtidos por meio de legislações existentes e que estabelece a implantação de obras escultóricas públicas entre os edifícios do campus (Lourenço, 1997: 17 - 18).

Os habitantes de um campus universitário (docentes, discentes e corpo técnico) são, em tese, os próprios habitantes e agentes constituintes da cidade contemporânea. Sua relação amalgamada com a paisagem dos campi universitários, permeada por espaços de convívio, estranheza e aprendizado colabora para a formação de um tipo de cidadão-interator que pode exigir de outras esferas do poder público e da iniciativa privada -cada vez mais a modelar as paisagens urbanas- melhor qualidade de vida e acesso crítico à informação, razão pela qual, as conexões entre estes dois modelos de cidade merecem nosso empenho e atuação integradora contínua.

Referências bibliográficas

- “A História da Unicamp. Ano a ano” (2005), em: *Jornal da Unicamp*, Campinas, SP, 07 a 13/03/2005, disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/node/64>, consultado em: 20/04/2019.
- Belda, Francisco Rofsen e Faria, Roberto Mendonça (2012), *A Física em São Carlos. Primeiras décadas*, Araraquara, Editora Casa da Árvore e IFSC USP.
- Buffa, Ester e Pinto, Gelson Almeida (2016), “O território da Universidade Brasileira”, em: *Revista Brasileira de Educação*, v. 21 n. 67 out.-dez, 2016, pp. 809 a 831. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782016000400809&script=sci_abstract&tlng=pt consultado em: 06/05/2019.
- _____. (2009), *Arquitetura e Educação: campus universitários brasileiros*. São Carlos, Edufscar.
- Buogermino Neto, R. (coord.) (1980), *Linguagens experimentais em São Paulo. 1976*. SP, IDART, disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/linguagens.pdf>, consultado em: 10/04/2019.
- Campos, Marcelo (2014), “Paisagem, Corpo, Construção”, em Mello, Luiza e Mello, Mariza (org/coord) *ArtBra*. Eduardo Frota. Rio de Janeiro: Automática.
- Ecker, Vivian D. e Vaz, Nelson P. (2016), *A evolução histórica de campi universitários - estudo de caso do Campus da UFSC*. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/102343> Consultado em: 10/05/2019.

- Farias, Agnaldo (ed.) (2002), *25ª Bienal São Paulo. Iconografias Metropolitanas*, Brasil, SP, Fundação Bienal SP.
- Furegatti, S. *Arte no Campus*, disponível em: <https://estudodemuseus.wordpress.com/arte-no-campus-unicamp/>, consultado em: 02/04/2019.
- Gardenal, I. (2012), “Aberto e Público”, Em: *Jornal da Unicamp*. Campinas, 22.out.2012, nº 543, disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/543/aberto-e-publico>, consultado em: 02/04/2019.
- Garboggini, Flavia B. (2012), *O potencial dos espaços abertos na qualificação urbana: uma experiência piloto na Cidade Universitária Zeferino Vaz*. Tese de Doutorado – FEC, Unicamp.
- Lourenço, M. C. F. (1997), *Obras Escultóricas em espaços externos da USP*, SP: Edusp.
- Mello, Luiza e Mello, Mariza (org/coord) (2004), *ArtBra. Eduardo Frota*, Rio de Janeiro, Automática.
- Nobre, Ana L. (2007), “Módulo só. O Edifício E 1, em São Carlos, de Ernest Mange e Hélio Duarte”, em: *Risco*, Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo EESC-USP, n.5, v.1., pp.22-32.
- Relatório de Gestão da Prefeitura do campus da USP São Carlos* (2017), 197 pp. Disponível em: http://www.puspssc.usp.br/wp-content/uploads/sites/314/2016/05/relatorio_gestao_maio_2016_nov_2017.pdf, consultado em: 13/05/2019.
- Processo de doação 5843/1985 (1985)*, Unicamp, *Acervo Histórico do Arquivo Central do Sistema de Arquivos - SIARQ*.
- 65 Anos. EESC-USP*, disponível em: <http://65anos.eesc.usp.br/> consultado em: 10/05/2019.

Entrevistas

- Farias, Agnaldo. Entrevista concedida por telefone a Sylvia Furegatti. 01/05/2019, 21’.
- Aranda, Rosane. Re: IMPORTANTE dados e entrevista solicitada - memória da obra «Cones» de Eduardo Frota no campus. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 09/05/2019.
- _____. Re: IMPORTANTE dados e entrevista solicitada - memória da obra «Cones» de Eduardo Frota no campus. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 14/05/2019.

- _____. Re: IMPORTANTE dados e entrevista solicitada - memória da obra «Cones» de Eduardo Frota no campus. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 31/05/2019.
- Colleta, Teresinha das Graças. Re: IMPORTANTE dados e entrevista solicitada - memória da obra «Cones» de Eduardo Frota no campus. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 09/05/2019.
- Colleta, Teresinha das Graças e PATRACON, Umberto. En: Ufa, achei... [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 09/05/2019.
- Frota, Eduardo. Respostas. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 07/05/2019.
- _____. Retomando as respostas. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 07/05/2019.
- _____. Entrevista sobre a obra «Cones» e suas destinações para USP SCarlos e MON. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 01/05/2019.
- Garcia, Cilene de Cassia / DVEF. Re: Recuperação de dados sobre a obra «Cones» de Eduardo Frota na USP SCalos. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 14/05/2019.
- Sperling, D. Re: entrevista sobre a obra «Cones» de Eduardo Frota doadas para a USP SCarlos. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <syfuregatti@gmail.com> em: 29/04/2019.