



MARIA BONOMI: MUSEU, ATELIÊ E MEMÓRIA¹

Alecsandra Matias de Oliveira*

Resumo: Poucas experiências são tão intensas como a execução da obra de arte em ateliê. No ambiente onde a criação é transformada pelo labor, surgem negociações, imprevistos, recriações, novos diálogos e memórias. No ateliê que dá origem ao painel *Epopeia paulista*, de Maria Bonomi, instalado na Estação da Luz, todos os aspectos presentes em trabalho coletivo acontecem com grande complexidade e paixão. No exercício do ateliê, a artista arrisca com conhecidos e desconhecidos o êxito de seu projeto criativo. Simultaneamente, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que abriga a proposta, abandona, mesmo que temporariamente, seu *status* de espaço para contemplação para ser o lócus da criação. Desse processo, todos saem transformados: artista, museu, obra e público.

Palavras-chave: Maria Bonomi. Museu. Memória. Ateliê. Artes visuais.

UMA PRÁTICA EM ATELIÊ

Dona de uma trajetória sem igual na recente história da arte brasileira, Maria Bonomi é uma artista reconhecidamente completa: gravadora, escultora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa, doutora em Artes e professora. Inquieta, nos anos 1970, ela quebra o paradigma da gravura tradicional de natureza introspectiva e dá suas obras às paredes, aderindo à macrogravura. Nas décadas seguintes, seus trabalhos passam ao tridimensional por intermédio do uso das matrizes, e, em seguida, os murais se tornam relevantes para o seu projeto de arte pública. A ousadia é traço decisivo em seu repertório.

Responsável pela renovação técnica da xilogravura, Bonomi tem uma estética particular. Nela, a xilogravura é o caminho para a criação – mesmo quando o suporte final não é a

1 - O artigo é resultado das investigações desenvolvidas para a tese de doutorado *Poética da memória: Maria Bonomi e epopeia paulista* (OLIVEIRA, 2008).

* Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professora do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc) da USP. Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (USP). Membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). Curadora independente. Autora dos livros *Schenberg: crítica e criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da resistência* (MCSPP, 2022). E-mail: alecsandramatias@gmail.com

madeira, o concreto ou o papel –, o sentido gráfico de seus trabalhos prevalece, tornando-se força geratriz do seu itinerário: os sulcos e os moldes se fazem constantes não somente no bidimensional; eles arriscam-se pelo tridimensional adentro. Seu discurso gráfico parte de uma anotação, ou seja, da experiência vinda da anamnese visual transposta à matéria. Assim, o tema torna-se ponto crucial, sendo a marca do tempo. Nesse universo de anotações gráficas, mesmo quando a expressão é abstrata, a artista transmite mensagem.

Ainda sob essa estética particular, os murais são altamente relevantes; eles nascem das grandes gravuras e dão condições ao seu projeto de arte pública. Eles sensibilizam pelo registro histórico e afetivo: cada um deles tem sua história. Acima de tudo, são motivados por eventos caros à comunidade que os abriga. Suas gravuras e murais são os mensageiros das intenções da artista. Nos anos 1960 e 1970, ela adota uma arte de forte engajamento social, carregada de protesto e de denúncia. Décadas mais tarde, seus ideais gritam por uma arte democrática e, sobretudo, acessível – capaz de evocar afetos. Nessa batalha pelo engajamento social e pela acessibilidade da obra, Bonomi usa suas gravuras e murais sem qualquer entrave ou timidez.

Da aliança do pensamento xilográfico e dos pilares da arte pública (localização, frequência, integração e trabalho de equipe), emerge uma produção artística dedicada à recepção e ao acolhimento. Difícil desvincular seu percurso estético dessas ideias; ele está profundamente comprometido com a liberdade, a arte pública, a política, a cidadania e as narrativas que movem o cotidiano das pessoas.

Das primeiras experiências com os murais a partir da construção do *Ascensão*, tríptico da Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), em 1976, até 2004, quando Bonomi inicia o ateliê-residência no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), voltado à produção do painel *Epopéia paulista*, diversos motivos convertem-se em inspiração para a artista, porém as referências históricas são fundamentais.

Some-se ainda a questão do trabalho de equipe, na oficina ou em espaço público – a saída da contemplação para o compartilhamento de saberes. Dos tempos agitados do ateliê *Gravura* com Lívio Abramo, passando pelas oficinas pioneiras do Museu de Arte Moderna de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, pelos canteiros de obras do *Espaçovivo*, com Nicolas Vlavianos e, após os primeiros murais nas décadas seguintes até o ateliê-residência no MAC USP, Bonomi coloca em evidência o “fazer da arte”.

Para ela, a prática precede a teoria. No ateliê, criação e execução transformam-se num só ato – num exercício de partilha de ideias, ansiedades, soluções e esforços. A velha separação entre prática e teoria torna-se falso problema estético. Como espaço concreto ou de representação, o ateliê reverte-se em recinto privilegiado, onde interagem relações entre o processo criativo, as obras e a imagem do artista. Distante do discurso organizado das exposições, bienais e feiras, conhecer os ateliês dos artistas é adentrar em sua dimensão mais íntima; é a possibilidade de observar uma história em cada canto; é olhar pelo buraco da fechadura. Imagine, então, quando o espectador é convocado à confecção da obra de arte nesse ateliê!

A experiência do ateliê-residência no MAC USP, em 2004, proporciona a imersão no trabalho de equipe e todas as emoções que medeiam a obra compartilhada. Aliás, Maria Bonomi não teme as nuances que permeiam o exercício coletivo: as questões que envolvem o público e o privado; o ensino e a aprendizagem e a relação artistas e não artistas. Vem da prática em ateliê, nas oficinas abertas e nos canteiros de obras, a valorização da equipe interdisciplinar voltada ao fazer artístico.

Contudo, até aquele momento, o ateliê-residência é nada mais do que uma aposta primeiramente da artista e logo em seguida do museu – que abre seu espaço não somente para a observação da obra de arte, mas também para sua produção. Nessa ação, os conceitos relativos à museologia e à história da arte envolvem a prática artística contemporânea proposta num espaço museal de modo interativo. Notemos que o ateliê conta com a participação de artistas e de voluntários, suscitando discussões sobre o modo de criação e de execução da obra de arte pública. São 45 dias intensos, nos quais a artista, o público, os funcionários do museu e uma equipe interdisciplinar dedicam-se a um objetivo único: a execução de *Epopéia paulista*, painel que, hoje, ocupa a Estação da Luz.

Presente na vida dos paulistanos há quase duas décadas, o painel está integrado ao cotidiano dos passageiros do metrô. Discute o tema da migração/imigração de São Paulo nas primeiras décadas do século XX e, sobretudo, revigora a tradição da cidade como porta de acesso ao trabalho e à nova vida – atualmente, questão colocada aos refugiados que chegam todos os dias.

Dos registros existentes sobre o painel, muito se diz sobre sua concepção e seu significado para a cidade. Porém, seu processo criativo e construtivo em ateliê aberto ainda é algo a desvelar – são narrativas que merecem ser contadas. Acrescente-se ainda o espaço museológico subvertendo a contemplação para tornar-se o lugar de criação, labor e partilhas. A retrospectiva sobre o processo de criação e execução do painel legitima a atualidade e a coerência estética e política da artista-autora.

UM ATELIÊ COLETIVO: DO TEMA E CONCEPÇÃO

Em 26 de dezembro de 2004, um extenso trabalho colaborativo tem como marco a inauguração de *Epopéia paulista*, na Estação da Luz. O mural ocupa a galeria de interligação metrô-ferroviária que conecta as linhas A, B, D e F da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) com as linhas 1, 3 e 4 do metrô. Dois anos antes, no canteiro de obras da estação metroviária, Meire Selli (arquiteta da CPTM),² Bonomi e Rodrigo Velasco (arquiteto e colaborador da artista) discutem a ideia de construção de uma arte pública no local: sob a

2 - Em 1998, Meire Selli é responsável pelo convite para o painel *Construção de São Paulo*, no metrô Jardim São Paulo.

Rua Mauá, entre as escavações, um muro, a ser demolido, é o primeiro dado do projeto. Esse muro construído a partir de tijolos, em três camadas escalonadas, serve como contenção de terra para a passagem dos trilhos, 15 metros abaixo do arruamento. A intenção de permanecer com os escalonamentos no futuro painel surge como recurso para "guardar a memória do muro e dos homens [...] que [o] construíram" (SOUSA; OKITA, 2005, p. 30). Some-se ainda o fato que, para a artista, os relevos permitem o "escalar" do visitante.

Nessa primeira versão do projeto, a racionalidade impera. Nela, o painel é moldado na própria parede do túnel, sendo incorporado à obra de engenharia. O processo de construção pretende usar a mão de obra operária, concreto e fôrmas da própria construtora, agregando valor estético às soluções utilitárias. A experiência dos painéis anteriores indica a possibilidade do uso de materiais e mão de obra vindos da construção civil – lembremos que a mesma medida está presente na produção dos painéis *Ascensão* (na Igreja Cristo Salvador), *Paisagem e memória* (no Maksoud Plaza Hotel) e *Construção de São Paulo* (na estação Jardim São Paulo). Contudo, um segundo momento – confrontando os cronogramas e os planos de trabalho das construtoras envolvidas na reforma da estação – mostra que o painel deve ser produzido em outro local. Dividido em placas e, depois de pronto, transposto para os subterrâneos da Luz. Como encontrar lugar adequado para as demandas que envolveriam a criação e a produção dessa obra pública? Como viabilizar essa produção sem o aparato de engenharia e de mão de obra previsto no primeiro momento do projeto? Esses seriam alguns dos problemas para a realização do painel. Vencer as dimensões do muro (73 m x 3 m) é outro desafio, talvez o mais difícil. A artista opta por uma leitura visual a partir do centro em "V". A solução consiste em abrir o painel do centro às bordas, como se fosse uma abertura do olhar do viajante ao desembarcar em uma "nova vida". O conceito original de três camadas escalonadas permanece, e essas camadas seriam coloridas e legíveis pelo tato. Nesse sentido, o aspecto tátil da obra é algo tão importante quanto a visualidade – para Bonomi, esse é o conceito básico desde o projeto inicial.

O tema é selecionado pela CPTM, que propõe retratar a história do centenário da Estação da Luz pela ótica dos migrantes, sobretudo os nordestinos. A artista adere integralmente à proposta. Para contar a história dos migrantes, ela vale-se da literatura de cordel, a forma mais artesanal de gravura – a mais tradicional do país e da América Latina. As homenagens são estendidas aos imigrantes – milhares de espanhóis, portugueses, italianos e outros que chegam à cidade pela Estação da Luz, a partir dos séculos XIX e XX. Alie-se às homenagens a própria condição da artista – também uma imigrante. Nesse ponto, a temática de *Epopéia paulista* reporta-se ao painel *Construção de São Paulo*: as duas obras são concebidas para espaços públicos e semelhantes.³

3 - O tema eleito é a cidade de São Paulo, porém os enfoques diferem. Em *Construção de São Paulo*, existe a metáfora de uma cidade em vários planos, da superfície ao subterrâneo. Nesse mural, há uma árvore que pertence aos dois mundos, o de cima e o de baixo, o da superfície e o da caverna. A copa e as raízes. Em *Epopéia paulista* não é o ambiente de superfície ou de subter-

"Vamos cravar esses objetos deixados na seção de achados e perdidos, coisas encontradas nas escavações para a reforma da Estação da Luz" (SOUSA; OKITA, 2005, p. 32), diz a artista, formando uma arqueologia urbana completa. Esses objetos são metáfora para os diferentes povos; eles são também conceito para a presença da memória.⁴ A própria artista indica a recordação que dá origem ao painel: aos 11 anos, vinda da Itália, ela desembarca na Estação da Luz para "uma vida nova". O mergulho em suas lembranças é partilhado e transferido às sensações dos migrantes. Imaginar como se dá a chegada de cada indivíduo à Estação da Luz, ao longo de sua história, é exercício fundamental. Essa é a matéria-prima da criação em *Epopéia paulista*. Os objetos recuperam relatos individuais e ao mesmo tempo tornam-se interação entre construtores e espectadores do painel. Dos objetos mais comuns aos mais inusitados, a artista e sua equipe amealham as histórias que envolvem a Estação da Luz. Recolhem depoimentos de pessoas que perderam algo ou por esquecimento, ou por falta de dinheiro para o pagamento do frete. Existem pessoas que se perderam de outras na estação. Tudo isso é matéria para a criação. Esse conjunto que mescla pessoas, narrativas e objetos compõe a memória "ressignificada" que impregna o painel.

Surge dos objetos a metáfora da "mão que trabalha". A "mão" que fabrica os objetos e as mãos que os abandonam ou esquecem. Reforça essa ideia o número elevado de ferramentas e instrumentos de trabalho perdidos e recuperados pelo painel. Está presente também o trinômio arte/trabalho/memória. As ferramentas evocam o trabalho dos lavradores e artesãos que chegam a São Paulo – "a terra do trabalho". No entalhe, as mãos atuam de modo decisivo, rasgando os sulcos e gravando na madeira a imagem inversa que será transposta ao concreto. A mão está na representação, na confecção e no toque da obra – uma vez que entre suas funções estão o ver e o sentir por meio do tato. O processo de execução da obra faz referência ao trabalho também porque se torna uma ação coletiva: construído na situação de ateliê (pela artista e colaboradores), em museu (por artistas profissionais, artistas espontâneos e voluntários), em galpão industrial (com engenharia e mão de obra operária) e, por fim, no local de destino (o restauro com apoio dos colaboradores).

A leitura estética da obra segue a divisão do painel em três cores: amarelo ocre, vermelho-terra e branco. A existência de cores é uma exigência da CPTM. No trabalho de Bonomi, especialmente nas gravuras, as cores não são impunes – traço herdado de Seong Moy. Porém, a aplicação de cores ao concreto consiste em desafio, somente superado no final de 2003, quando chega ao Brasil a produção de cimento branco estrutural. A partir de então, é possí-

râneo que importa; são os tipos humanos da cidade que ganham relevância. Essa dimensão humana se delinea a partir dos objetos e das marcas dessa gente que chega a São Paulo, nos mais de 100 anos de Estação da Luz.

4 - Aqui se recorre à conceituação de Le Goff (2003, p. 420): a memória é um comportamento narrativo que tem em seu cerne a função social de comunicar às outras pessoas informações e impressões no passado as quais não estão no presente em sua forma original.

vel fixar o padrão vermelho, branco e amarelo. As cores representam os três ciclos da economia paulista (café, indústria e serviços), em três camadas de concreto superpostas, cada uma delas com padrões e desenhos distintos. A parte da peça amarela-ocre traz alusão às terras nordestinas – às terras secas e abandonadas. A acumulação se dá por meio da literatura de cordel. A ideia concentra-se em buscar reproduções de histórias e personalidades tradicionais, como Padre Cícero, Lampião, ou fatos contemporâneos, como os atentados às Torres Gêmeas. Cordelistas famosos, como Patativa do Assaré, são rememorados no painel. Para essa tarefa, uma equipe de entalhadores especializados nessa linguagem popular é convocada. No vermelho-terra, está a "terra roxa" – fértil em trabalho. Em vermelho são representados cerca de 700 objetos esquecidos ou deixados na Estação, que são esculpido em madeira e, posteriormente, "gravados" no concreto. Na faixa vermelha, está a narrativa das "memórias perdidas" de uma série de viajantes que esquece ou abandona objetos estimados. Durante o processo de execução da obra, outros objetos de estimação do público participante são incorporados, contribuindo para essa arqueologia paulistana. A contaminação entre objetos vindos da Estação da Luz e os trazidos pelo público não exime o painel de contar histórias. Juntos, eles formam uma arqueologia quase "doméstica": são objetos que, em sua maioria, pertencem ao cotidiano e que, por essa razão, estabelecem profunda identidade. Já o branco traz a abstração. A faixa branca abre espaço aos elementos geométricos e cortes no espaço-tempo; traz inscrições, e, sobretudo, as linhas retas representam os trilhos do metrô ou da estrada de ferro. Por vezes, os elementos dessa faixa interferem nas demais, indicando o entrelaçamento entre os tempos e culturas. O vértice do painel é branco, reforçando a alusão ao devir – aos migrantes e imigrantes, São Paulo seria "um futuro em branco". Aqui, o branco significa "uma nova realidade". É a visão do passageiro quando chega à Estação – o futuro a ser construído na cidade.

O painel – macrogravura – segue a orientação do espaço para o qual é concebido (um corredor inteiro da estação com 73 m x 3 m). A escolha desse local faz com que a artista pense em algo que ofereça a visualização de uma história, como se fosse possível assistir a um filme. "É uma vitrine da memória paulista", reitera. A comparação com o cinema é razoável. Tal como uma fita, composta por milhares de quadros, a criação do painel é o resultado da união de placas, dispostas uma ao lado da outra. O apelo cinematográfico está em fotografias criados pela linguagem da literatura de cordel em detrimento da linguagem abstratizante. A artista emprega a figuração para evocar os ciclos de crescimento da cidade e as vivências das personagens que constroem a metrópole. A figuração está presente em obras como *Futura-memória* e *Construção de São Paulo*, e, em ambas, há uma função bem marcada: a narração de uma história. Em *Epopéia paulista*, essa função se renova de maneira intensa. O painel conta uma história que, a cada novo olhar, pode ser recriada.

Nessa história recriada, o painel é transformado em veículo de conhecimento. O fluxo migratório que constitui a cidade, particularmente no século XX, é evocado como evento

histórico. Diferentemente do reconhecido *Monumento às bandeiras*, de Victor Brecheret, *Epopéia paulista* quer mostrar como a cidade se constrói pela diversidade e pelos anônimos que aqui chegam. Para isso, a artista alude ao fato histórico para recriá-lo. A interface entre história e memória compõe e ordena a leitura da obra. Os registros individuais presentes em cada objeto esquecido ou abandonado reconstituem a história de São Paulo e vice-versa. Nesse movimento, a arte, realmente, transforma-se em meio de cognição – instrumento de crítica e reflexão. O painel conta, epicamente, uma história de São Paulo, vivida por pessoas anônimas. É, basicamente, uma produção artística que mistura popular e erudito. O caráter não estático faz com que o painel conte uma nova história que se identifica com o passante. Nessa lógica, Bonomi luta contra a amnésia coletiva por meio das imagens porque relembra as origens de cada um. A história construída por *Epopéia paulista* procura atingir muitas pessoas, propondo um engajamento à narrativa da construção da cidade – como se fosse um grande *outdoor* que insere conhecimento sensível na cidade.

O corredor (metrô-CPTM) é transformado de espaço funcional com aparência a-histórica em lugar de memória – nesse ponto, evocam-se as ideias de Marc Augé (1994, p. 75), que demonstra a possibilidade de transformação dos não lugares em espaços de rememoração. *Epopéia paulista* mostra como a cidade de São Paulo e a sua região metropolitana originam-se de fluxos migratórios, com destaque para o êxodo rural (especificamente, quando se recorda o grande número de ferramentas agrícolas abandonadas ou esquecidas). A mudança de ambiente, do campo para a cidade, cria uma erosão de identidades sociais e uma desestabilização de personalidade, efeitos surgidos da fragmentação de comunidades e da quebra do laço com a natureza. O painel resgata essa sensação de ruptura e, simultaneamente, convoca à reflexão da "unidade na diferença" – o que une os migrantes é seu percurso na cidade, representado no painel, como a passagem pela Estação da Luz (porta de entrada).

Ao escolher a linguagem da literatura de cordel, Bonomi assume uma função social e cognitiva de retomada do caráter popular por meio da arte contemporânea. No painel, o reencontro com imagens do cordel, sufocadas pelo entorno urbano, toma conteúdo político de busca de justiça social, tanto para a população instalada na cidade como para os atuais migrantes, imigrantes e refugiados. O painel deixa explícita a intenção de indagação social. Não há uma intenção de resgate de uma forma de cultura perdida, mas a demonstração das diferenças que a cidade apresenta – essas diferenças não são parte do passado; constituem uma presença real.

Por último, durante o exercício de concepção da obra e nas etapas posteriores, a memória também se materializa em novos objetos surgidos após a execução do painel, tais como as fôrmas e os moldes que o constituíram – tornam-se lembranças daqueles dias de trabalho coletivo. A artista compartilha suas experiências com muitas pessoas e juntas concebem cada parte da obra que, por sua vez, se desdobra em diversos outros objetos, transformando o trabalho ético e criador – derradeiro reduto do transformar a matéria em cultura.

DO ATELIÊ-RESIDÊNCIA

Disposta a interagir com o público e revelar os caminhos da produção artística, Bonomi e sua equipe ocupam o anexo do MAC USP, na Cidade Universitária, de 15 de abril a 30 de maio de 2004.⁵ Imerso na história do museu, o espaço é o primeiro local que acolhe sua coleção e atividades no *campus* da USP – no final dos anos 1980. Contíguo aos prédios que abrigam a reitoria, o “Macquinho” acolhe parte da administração do museu e dispõe de um espaço voltado às exposições experimentais ou resultados de poéticas visuais defendidas na universidade, naquele momento. Desde sua origem, visto como uma experimentação, o ateliê-residência retoma o conceito de artista-residente, reforçando o papel do museu não somente como órgão difusor, mas também como produtor de arte contemporânea.

A ideia de um ateliê aberto em museus para Bonomi não é totalmente nova. Vide as experiências do ateliê instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) – onde o público acompanha o processo de criação e de realização de sua xilogravura – ou ainda o Projeto *Espaçovivo*, executado por Vlavianos e idealizado por Bonomi, no qual o público também assiste de perto à criação da obra de arte. Contudo, nesses episódios, o grau de interação entre público e equipe da artista não chega nem perto do que acontece no “Macquinho” durante aqueles dias. A ação no MAC USP, nesse sentido, é radical. O público é o produtor do painel – parceiro anônimo e desconhecido da artista. Na trajetória do museu, o ambiente do ateliê-residência remete aproximadamente aos seus anos iniciais como museu de arte contemporânea, entre 1963 e 1978. Capitaneados por Walter Zanini, primeiro diretor do museu, artistas jovens nacionais e internacionais são convidados para diversas ações que transformam o museu em fórum de discussões, ateliê e campo de experimentações para essa geração entre os anos 1960 e 1970. Porém, as ações mais inovadoras dessa época ainda não atribuem ao público papel tão direto na confecção de uma obra pública.

O relacionamento de Maria Bonomi com o MAC USP é bastante sólido. Além do seu envolvimento no histórico de instituições, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e a Bienal de São Paulo, a artista participa de diversas ações e mostras organizadas pelo museu desde 1963. Existem 19 obras suas no acervo. Todas juntas narram o pensamento gráfico da artista, seus temas, suas técnicas e o desejo das grandes dimensões. Algumas dessas xilogravuras são doadas para a formação do antigo MAM SP e passam ao MAC USP com a transferência do acervo; outras são doadas pela própria artista entre as décadas de 1980 e 2000.⁶

5 - Em janeiro de 2004, a professora Elza Ajzenberg, na época diretora do MAC USP, a artista e sua equipe ocupam o Anexo do MAC USP, na Cidade Universitária, com o objetivo de montar as matrizes. A proposta resolve a questão de falta de espaço para os trabalhos – já que a CPTM não cede um galpão ao lado da Estação da Luz, como seria o projeto inicial.

6 - Destaque para a xilogravura *Isabel até o fim*, de 1965, doada pela artista e contemplada pelo prêmio Gravura Nacional na VIII Bienal de São Paulo.

Entre 2002 e 2005, a artista estreita de modo especial os contatos com o MAC USP. Nesse período, acontece o *Programa Encontros no MAC USP* com o objetivo de pensar, avaliar e inserir novas obras à coleção. As primeiras reuniões são realizadas com a participação de artistas que representam uma fatia do acervo dedicada às décadas de 1960 e 1970.

Depois de três anos, muitas visitas aos ateliês, discussões acirradas e levantamento de materiais, é organizada a exposição *Nave dos insensatos*. O mote da exposição é marcadamente a contestação política, somada às ousadas linguagens desses artistas.⁷ O projeto expositivo *Nave dos insensatos* traz de volta Bonomi ao convívio do museu.

O ano de 2003 é marcado pelas comemorações dos 40 anos do MAC USP e a efeméride leva a artista a doar a obra *Rosácea*, de 1984, como presente pelo aniversário. No ano seguinte, novas efemérides compõem o cotidiano do museu, da universidade e da artista: 2004 se torna marcado pelos 70 anos da USP e pelos 450 anos da cidade de São Paulo. Maria Bonomi e outros artistas estão envolvidos pelas comemorações – as lembranças da fundação da cidade, a Semana de Arte Moderna de 1922 e, particularmente, os festejos do IV centenário são temas de exposições, seriados de TV, peças teatrais e uma série de eventos artístico-culturais, entre esses, por exemplo, *Uma viagem de 450 anos* – exposição de 450 malas com obras de arte, no Serviço Social do Comércio (Sesc) Pompeia, sob a organização da crítica de arte Radhá Abramo. O somatório desses episódios serve como contexto e impulso ao convite para instalação do ateliê-residência.⁸

No início da atividade, é pensado como o público poderia vivenciar a obra e chega-se a quatro formas:

1) *Seção de trabalho livre*: observação do processo de realização do painel por meio de agendamento prévio.

2) *Operário-artista*: o MAC USP seleciona jovens xilogravadores, estudantes da universidade, que se tornam colaboradores da equipe da artista nas atividades de gravação de matrizes.

3) *Interlocutores*: todos os dias, a artista ou sua equipe conversa com um pequeno grupo de pessoas.

4) *Público especial*: como o painel proporciona uma "leitura tátil" das gravações em alto e baixo-relevo, prevê-se que o ateliê atenda o público com deficiências visuais.

7 - A exposição *Nave dos insensatos* é o resultado do "1º Encontro com o Artista" realizado no período de abril a junho de 2002. O diálogo entre o MAC USP e artistas levanta a necessidade do desenvolvimento de uma pesquisa curatorial da trajetória individual de artistas que integram o acervo, tendo por desdobramento o preenchimento de lacunas da coleção. A obra *Nave dos insensatos*, de Hieronymus Bosch, é o tema dessa exposição. Na mostra, é traçada a evolução da produção dos artistas, a partir de uma obra que cada um possui no acervo do MAC USP, acrescidas da apresentação de três obras cedidas da sua coleção particular. Os artistas participantes são: Antônio Henrique do Amaral, Arcangelo Ianelli, Caciporé Torres, Cláudio Tozzi, Cleber Machado, Guto Lacaz, José Roberto Aguilar, Luiz Paulo Baravelli, Ivaldo Granato, Sonia von Brusky, Tomoshige Kusuno e Maria Bonomi.

8 - Nessa mostra, a cidade é homenageada por uma série de artistas que inserem na metáfora da "mala" a chegada dos povos que compõem a cidade. A mala também remete aos guardados – as reminiscências – dos viajantes (do passado rumo ao futuro). De certo modo, a mala de Bonomi antecipa o tema do imigrante.

Na participação do que seria a do *artista-operário*, um detalhe perturbador: a baixa adesão dos alunos, especialmente os dedicados às artes plásticas. O anúncio nos veículos de comunicação da universidade parece não ter motivado a participação da comunidade estudantil. A apatia é vencida, e gradualmente alunos de outros cursos aderem ao ateliê em diferentes trabalhos paralelos, tais como o filme produzido pela pós-graduanda Vera Cristina Athayde, da Escola de Comunicação de Artes (ECA-USP) e a produção do documentário realizado pela TV USP. Na verdade, os maiores entusiastas da obra pertencem a um ambiente externo à universidade. A execução do trabalho estimula "pessoas comuns" – admiradores da arte, mas sem envolvimento ou experiência com o fazer artístico. Atores, músicos, advogados, professores, donas de casa, aposentados, crianças e funcionários do museu estão iguados pelo trabalho; pelo processo de confecção de obra coletiva. Destaca-se, ainda, o projeto de arte-educação que acompanha os trabalhos do ateliê-residência. Educadores, artistas e voluntários unem-se para transmitir o processo criativo do painel *Epopéia paulista* a deficientes visuais, mentais, surdos e com outras deficiências. O relevo das placas nas pontas dos dedos alimenta o projeto "arqueológico" de descoberta de São Paulo.

O trabalho no museu é, particularmente, instigante ao tema da memória. Durante 45 dias, o espaço museológico, dotado de uma pequena marcenaria, com serras, lixadeiras e um pequeno "barracão" para a guarda das ferramentas, serve de suporte para a confecção da obra em processo. Não é por acaso que essa atividade se chama *Maria Bonomi, artista residente*, a ideia de casa está realmente latente no título da ação, assim como o desejo de ter uma artista presente em tempo integral no espaço museológico. O museu – como o espaço da memória – se vê diante da ação transformadora da arte. Não está em jogo a contemplação estética, mas a ação criadora do objeto estético. Hoje, escutando muitos dos funcionários do museu, sabe-se que todo esse movimento deixou lembranças.

No ateliê, as matrizes são desenhadas e escavadas. São cerca de 980 matrizes, entre objetos e gravuras de cordel: placas são gravadas a partir de mais de 700 desenhos de objetos e imagens de cordel. Mas as formas de atuação do público se tornam muito mais espontâneas do que sob o controle previsto nos quatro modos de participar do ateliê. O público "trabalha junto"; traz objetos, desenha e grava; artistas amigos vêm "matar saudades" e trabalham no painel; a equipe da artista está sempre ali para receber os visitantes, ceder uma ferramenta, um lápis e um papel e ensinar a técnica. Nesse sentido, Bonomi desafia os riscos quando proporciona o "ato da criação" a centenas de pessoas conhecidas e desconhecidas. Oferece ainda uma imersão no fazer artístico em um espaço de natureza teórica. Esse exercício apresenta seus conflitos e suas negociações. A convivência entre artistas, voluntários, público, alunos e funcionários e, particularmente, museu nem sempre se mostra harmoniosa.⁹

9 - A greve de 2004 na universidade causa impacto nos trabalhos do ateliê. Surge a exigência de fechamento do espaço durante a paralisação: "Ninguém entra para trabalhar, seja em qual espaço for, seja qual for a emergência". Maria Bonomi negocia com os grevistas: faz um manifesto de 15 minutos. Ela e toda a sua equipe cruzam os braços na porta do museu. Passados os

Com toda essa movimentação, o ateliê altera a obra; muda os planos: em maio de 2004, durante o trabalho no MAC USP, Bonomi introduz a escrita no painel, como recurso expressivo. Uma escrita significativa, embora não legível, transformando-se em uma textura que lembraria cartas e documentos. Artistas e visitantes são estimulados a redigir – com ferramentas elétricas – pequenos textos, numa escrita automática, que mescla filosofia, astrofísica, matemática, história, poesia e qualquer coisa. Os textos estão presentes no painel, em impressão negativa, em diversos idiomas, tais como inglês, português, espanhol e japonês. A leitura desses textos é possível somente com o uso de espelho. A essa altura, já sabemos que a escrita marca presença em outras produções de Bonomi, como *Como se fossem palavras* (1975), *Páginas* (1997) e *Essência: sete horizontes* (1998) – em cada uma das obras desempenha papel diferenciado. *Epopéia paulista* torna-se mensagem a ser decodificada pelas próximas gerações – como uma cápsula do tempo contemporânea. A profusão de temas que é abordada pelos escritos dá conta da diversidade que rege a dinâmica da obra.

As dimensões finais do painel impedem a preparação de todas as fôrmas no espaço do MAC USP. Decide-se fazer a montagem por etapas, com base em um esquema na escala 1:50. Nesse esquema, estão representadas e numeradas as 185 placas, 90 da cor vermelha, 54 brancas e 41 amarelas que compõem o painel. A montagem assemelha-se à edição de um longa-metragem, na qual somente pode se imaginar a continuidade. Mais uma vez o painel remete aos recursos cinematográficos. Nessa oportunidade, reproduz a montagem e a edição de um longa-metragem. Bonomi e sua equipe somente conhecem o painel, em sua integralidade, no momento da instalação na Estação da Luz. O sequenciamento dos moldes inicia-se a partir do posicionamento das placas de MDF, cortadas em formato geométrico, cujas linhas abstratas dão forma e condicionam os lugares e objetos. Sobre essa base, a artista seleciona cada matriz e objeto – a composição é aleatória: leques, bules, chapéus e cornetas racionalizam o espaço da obra.

Em etapa posterior ao ateliê do MAC USP, as matrizes convertem-se em fôrmas de MDF, uma síntese de fibras de madeira, agregada por pressão e colagem, que não pode ser exposta à umidade. Isso é um problema técnico a ser resolvido pela equipe da artista, porque o cimento, que agrega os materiais do concreto, exige água em grande quantidade. Na fábrica da empresa Reago (em Jundiaí), monta-se uma pista de produção para a concretagem do painel. Depois do preenchimento de cada fôrma, é preciso um trabalho de vibração do material para que se possam dissipar as bolhas formadas. Prefere-se a vibração manual, que, aliada ao uso das fôrmas de MDF, causa uma desmoldagem problemática – partes do concre-

minutos prometidos, retornam silenciosos para sua rotina de trabalho. Os motivos da não adesão são entendidos pelos funcionários, uma vez que a confecção do painel não implica relação direta com as demandas reivindicatórias dos funcionários da universidade. "Aquela gente de macacão branco nem é da USP." Do outro lado, a equipe da artista está num momento dramático: o painel tem data e hora de entrega.

to ficam nas fôrmas, e há comprometimento na leitura do painel. Paralelamente à fixação das placas de concreto, ocorre o restauro do painel – as cicatrizes, bolhas e falhas são recuperadas por especialistas e artistas.

Para Maria Bonomi, "a ação do painel, ou seja, todo o seu processo de execução é mais importante do que ele mesmo" (NHEDO *apud* SOUSA; OKITA, 2005, p. 38). A artista se satisfaz com a criação coletiva, especialmente porque vê *Epopéia paulista* como arte pública. A questão reside na partilha das imaginações da artista com o coletivo, por meio de intervenções simultâneas no objeto artístico. A obra é resultado da fruição espacial coletiva. Esse diferencial advém da postura que a artista adota em relação ao painel. Os riscos são totais. A criação entrega-se ao devaneio da construção de um lugar de memórias partilhadas.

Para o MAC USP, a recepção do ateliê representa uma das lutas mais comuns dos museus contemporâneos: superar sua função de templo, de depósito de "tesouros intocáveis", deixando de ser o criador/reiterador de mitos e estereótipos para ser lugar de produção de arte e conhecimento. Em geral, os museus explicitam como os objetos se transformam em cultura, aguçam a consciência crítica sobre a memória e criam condições para que o público exerça interações com os objetos. Mas proporcionar que seus espaços sirvam para a experiência da criação coletiva é algo raro. As ações de ver, de ensinar, de fazer e de refletir convergem para a criação do painel. *Maria Bonomi, artista residente* é ação que ressalta o papel do museu como espaço de conhecimento que, acrescido à atividade do ateliê, dinamiza o exercício de reflexão sobre o fazer artístico.

A produção de arte pública e a interface entre espaço institucionalizado e urbano são temas de debate no museu. Inclui-se, nesse ponto, o debate sobre a cidade e suas configurações na esfera da memória coletiva, lembrando que grande parte dessa ainda é dominada pelas instituições, especialmente as museológicas. Na ação do ateliê de Bonomi, o museu serve como espaço da ação criadora, subvertendo a noção de museu como local "sagrado" e imutável – isso altera o senso comum que vê o museu como ferramenta para conservar a memória coletiva como algo permanente e inalterado.

Nesse sentido, retoma-se a concepção artística contemporânea que ensina: a obra de arte é transpassada por diferentes mediações que devem ser explicitadas pelo museu – no caso do ateliê, a obra está em processo e os participantes estão em constante interação. O museu como "lugar da memória" transforma-se em guardião e produtor da narrativa de *Epopéia paulista*.¹⁰ Não é somente o representante da tradição inalterada, da ludicidade, do entretenimento, do lugar da "comercialização de memórias", mas também o espaço da

10 - Criado por Pierre Nora (1993, p. 12), o conceito de "lugar da memória" envolve aproximações e distanciamentos entre a memória coletiva e a memória histórica. Para o autor, a memória emerge de um grupo social por ela unificado, e é esse grupo que determina "o que é memorável, e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo".

reflexão e da partilha delas. O painel permite diversas experiências, mas, sobretudo, estimula a inserção de um público, que, em geral, está excluído da fruição da obra de arte – a essas pessoas oferece-se o acesso às histórias da cidade e ao registro da execução do painel, uma vez que muitos talham a madeira em experiência única. Essa movimentação no ambiente museológico é especial: uma ação singular; é nova interação entre o fazer artístico, a memória e a fruição.

O contexto das efemérides de 2004 que motiva também dinamiza os trabalhos no ateliê. Os desdobramentos ligados ao painel *Epopéia paulista* já acontecem a partir desse mesmo ano. Durante a ação do *Maria Bonomi, artista residente*, ocorre, paralelamente, no saguão de entrada do MAC USP Anexo, uma exposição de objetos, fotografias, gravuras e textos explicativos, além de apresentação do processo de produção da obra, desde os primeiros esboços até a moldagem das placas em concreto. Essa ação, posteriormente, se desdobra e se converte, em 2004 e 2005, na exposição *Olhar impertinente*, que percorre os espaços do MAC USP no Parque Ibirapuera (à época, o terceiro andar do prédio da Bienal) e no *campus* de São Carlos, em ação conjunta com a Escola de Engenharia de São Carlos da USP. Segundo a curadoria, "a exposição configura-se em convite para a troca de olhares entre o visitante e o artista". Os vestígios do ateliê representam a "impertinência" do artista que reflete sobre o contexto urbano.¹¹

Em São Carlos, são 40 peças colhidas no aleatório rescaldo de *Epopéia paulista*. Esses "esparços" definem plenamente a fisionomia intimista da obra, revelando a sincronicidade do tema com a execução. Inserem os protagonistas (pessoas, histórias, o cordel e os objetos "achados e perdidos" em 100 anos da Estação da Luz) gravados em MDF e impressos em *tisseline* com colher de bambu, à maneira de urgentes estampas únicas antes dos recortes necessários para inserção no conjunto. As 40 "bandeiras" que compõem a mostra registram, assim, o mais genuíno e singular momento dentro do processo de criatividade coletiva que acontece ao longo do ateliê-residência. Nas elaborações das matrizes, atuam várias mãos. Na hora da estampagem, percebem-se claramente a confluência e o convívio de estilos diversificados.

11 - Os núcleos da exposição são divididos em Núcleo I (Obra em processo), com as seguintes obras: Maria Bonomi, *Epopéia paulista*; Cooperativa dos Artistas Audiovisuais, *Painel atelier*; Projeto Aprendiz, *Painel Atelier*; e Percival Tirapelli/alunos e professores da Universidade Estadual Paulista (Unesp); Núcleo II (Metáforas Urbanas) com as obras: Kenny Schaf, *Cidade grande*, 1983; Kenny Schaf, *Verde vermelho*, 1983; Núcleo III (Pulsar das Veias/Cordo), com obras de Svend Wiig Hansen, *Sem título*, 1983 – quatro painéis; Frida Baranek, *Sem título*, 1989; Simon Benetton, *O jardim dos filósofos e além*, 1989/1990; Ângelo Venosa, *Sem título*, 1987; Luiz Fernando Pelaez, *Chuva*, 1998; Mattia Moreni, *Festa no morro*, 1953/1954; Hilton Berredo, *Pindorama I*, 1989; Hilton Berredo, *Pindorama II*, 1989; Hilton Berredo, *Pindorama III*, 1989; Fulvia Molina, *Anos de chumbo*, 2001; e Sonia V. Brusky, *Toque-me*, 2003.

DAS PASSAGENS E PASSAGEIROS

A concepção e a execução de *Epopéia paulista* abrem um novo sentido na produção de Maria Bonomi – é algo que a artista chama de “infecção da memória da imagem na instalação gráfica”. A partir da impressão de algumas fôrmas do painel, novas paisagens são propostas a partir de cinco bandeiras verticais para a II Bienal Argentina de Gráfica Latino-Americana (2004) e seis outras bandeiras para a Trienal Gráfica de Praga (2005). São criadas ainda placas móveis que são espalhadas em cidades, tais como Buenos Aires, Amsterdã e Berlim. Em cada lugar, uma reação diversa do público:

Em Praga, as placas sumiram. Não tenho ideia do destino que elas tomaram. Em Buenos Aires, os trabalhos acabaram na mão da polícia, que viram algum sentido político na obra. Em Amsterdã, as placas apareceram espalhadas pela cidade, num raio de 2 km a partir do lugar onde foram espalhadas. E em Berlim, ninguém sequer tocou nas peças (SOUSA; OKITA, 2005, p. 43).

Com as placas, a reação do espectador torna a obra ainda mais uma ação coletiva, esfalando os conceitos de autoria que já estão abalados desde o exercício do ateliê no museu e, nesse caso, até de territorialidade, visto que as placas de *Epopéia paulista* contaminam as referências de indivíduos com outras nacionalidades e traços culturais diversos àqueles para os quais o material é originalmente criado. As narrativas guardadas nas placas do painel, apesar de contarem a história de São Paulo e de rememorem a diversidade da metrópole, são incorporadas em outros lugares, despertando sensibilidade estética (infectadas e infectando). Quando em Buenos Aires o público leva as placas, pode-se pensar na apropriação do objeto artístico; além disso, há o sentido político atribuído às placas – marcas da própria história do lugar. Em Amsterdã, quando as pessoas deslocam as placas, “infectam” outras partes da cidade, compartilhando os indícios das placas.

A experiência das placas também é realizada em São Paulo, a partir da instalação *Frottages verticais*. Segundo a artista, o sentido da “infecção” está em disseminar pela cidade o longo processo que resulta no painel, estendendo para os lares um trabalho executado coletivamente. “É como um vírus. É como uma doença se alastrando por aí. As pessoas passam aqui e carregam o vírus para longe” (FIORATTI, 2005, p. 35) ou seria a vida que é contaminada por outras vidas? *Frottages verticais*, concebidas a partir das matrizes de *Epopéia paulista*, são forma e conteúdo infectados pela história do local. Induzem aquele que tem o contato com o painel, num descontínuo movimento, a se apropriar de sua autoria, já compartilhada pela artista com todos os participantes que, durante 45 dias, a seu lado, no MAC USP, infectaram, com seus gestos gráficos e com suas narrativas, a finalização do projeto idealizado para celebrar a fundação de São Paulo.

Em *Infecção da memória* – exposição ocorrida no espaço cultural da Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F), em maio de 2005 – cerca de 500 placas “escorregam” da parede para o chão – o público pode retirar as placas e levá-las. Infectada por *Epopéia paulista*, a instalação refaz, indiretamente, em sua gênese, o processo criativo da própria artista: o que é matriz transforma-se em painel/relevo. O relevo converte-se em uma nova matriz primordial para as gravuras/*frottagens*. Um ciclo, alcançado pelas transgressões estético-formais de uma artista que subverte os desafios e as provocações plásticas da nova gráfica contemporânea. Por sua estrutura e integração com a rua, *Infecção da memória* seria mais uma obra herdada pelo espaço público, dessas que existem em praças e estações do metrô. Não fosse por sua efemeridade: quem visita a exposição leva pedaços dela para casa. Da matriz surgem outras sete plotagens fixas, executadas em folhas de lã de vidro. Composta por dois polípticos integrados às imagens e aos sons de dois vídeos simultâneos, a instalação, independentemente de uma única autoria, é contaminada por inúmeras autorias, repercutindo diretamente – por seus aspectos estéticos, vivenciais, históricos, cotidianos e, em especial, por suas múltiplas possibilidades de leitura – no imaginário das pessoas, potencializado pelas “contradições contemporâneas, nos âmbitos ético, estético, territorial, político, cultural, filosófico etc.” (SPINELLI, 2005, p. 6). Nessa exposição, há ainda uma projeção inédita com sombras humanas em movimento, tendo como fundo imagens extraídas do painel. Quem se coloca entre a obra e o aparelho de retroprojeção modifica a imagem do trabalho com sua própria sombra, tornando-se mais um transeunte a povoar a epopeia de Bonomi.

O painel *Epopéia paulista* ainda se transforma em subprodutos (gravatas, lenços e bolsas) que trazem suas estampas. O conjunto de objetos que integra o painel, ressignificado pelo fazer artístico, transforma-se em novos objetos que são usufruídos por uma diversidade de pessoas. Nesse sentido, a lembrança (ou infecção) do painel perpetua-se nesses utensílios. O painel cumpre estranha sentença: dos objetos se forma e aos objetos retorna transfigurado e ressignificado – agora, carregado de novas lembranças e novas cargas simbólicas. Diferentemente de outras obras públicas, sua relação com o público inicia-se antes mesmo da inauguração. No ateliê, pessoas permitem que suas histórias sejam integradas ao painel, na ânsia de saírem do anonimato ou ainda de participarem de algo que está além do seu cotidiano. Assim, são inúmeras pessoas que interagem com os desdobramentos do painel (exposições, instalações, subprodutos, filmes). O painel se multiplica em infinitas possibilidades, e cada uma delas atinge um renovado público.

Todas as ações em volta de “infecção da memória” remetem ao exemplo de Alexander Calder, famoso por seus móveis. Para Calder, “os aviões deveriam ser todos pintados de cores vivas, os metrô também, com a participação de crianças armadas de tintas e pincéis” (RIBEIRO, 1986, p. 16). Bonomi vai além: “vamos colorir os espigões de São Paulo [...]. Cidades imensas como São Paulo, Tóquio, Nova York são laboratórios em que praticamente todas as experiências são lícitas: por que não vivificar o visual paulistano? As pessoas se sentiriam

psiquicamente mais sadias" (RIBEIRO, 1986, p. 16). No corredor da Estação da Luz, outras pessoas esforçam-se em descobrir o que representa cada uma das imagens. Os passageiros mal se dão conta de que a leitura da obra pressupõe a quebra do sistema de autoria, o compartilhamento do fazer artístico e o levantamento dos aspectos estéticos que envolvem a criação e execução da obra. Como painel narrativo de identidade coletiva, aplicada diretamente na parede estrutural, a obra leva em conta a frequência da Estação da Luz. *Epopeia paulista* e a Estação da Luz se organizam e intervêm entre si, formando um conjunto dinâmico, que não cessa de acontecer e de modificar na medida do conglomerado de pessoas, da posição dos passantes, do ir e vir dos trens.

Hoje, grande parte da população que transita no corredor reside em regiões periféricas, trabalha ou desenvolve atividades na região central ou ainda está de passagem de uma região à outra. São esses passageiros os protagonistas da chamada função urbana. Das regiões longínquas às centrais, o trabalho de recuperação visual e social, com a participação de todos num ato de fora para dentro e vice-versa, pode conduzir à renovação da emoção no cotidiano e, principalmente, ao reconhecimento do espaço urbano como de todos.

A materialidade da obra de Maria Bonomi provoca a apreciação estética involuntária dos passageiros daquela estação pela dimensão da obra e pela temática. Hoje, o painel, instalado no corredor entre duas vias de transporte, continua sendo uma sinalização de passagem, uma vez que não se visualiza a obra integralmente – a não ser que se passe por toda a sua extensão. Em território de passagem, indica a permanência imanente do passageiro. Contudo, esse olhar fragmentado e cotidiano pode ser seletivo, mas tende a não ser reflexivo pela urgência da passagem, ou seja, o transeunte sempre está em ritmo acelerado. A monumentalidade do painel procura reverter esse quadro: estimula o olhar apreciativo, crítico e criador – em algum trecho pelo painel, o passageiro verá algo que prenderá sua atenção – tal como um "esgrimista visual".

UMA EXPERIÊNCIA CRIAÇÃO-EXECUÇÃO

Na poética de Bonomi, a memória-comemoração se faz presente nas gravuras e, sobretudo, nos murais destinados à arte pública. Como registro, o exemplo do painel *Epopeia paulista* revigora a tradição dos monumentos, atribuindo-lhe a função de instrumento de perpetuação e de recordação. Já o trânsito entre memória individual e coletiva, que interessa à história, é permanente no seu processo criativo. A artista partilha narrativas, provoca reflexão e, especialmente, sensibiliza para a vida, estabelecendo interações entre arte/vida e memória/vida. Ela acredita que a criação estética pode transformar a realidade social.

Nos seus murais (macrogravuras), os procedimentos de seriação, acumulação e repetição são levados às últimas consequências. Para a confecção de um painel, faz-se necessária uma

série infinita de desenhos, peças entalhadas (matrizes), estampas no concreto, entre outras ações. Esses elementos recombinados são a "memória auxiliar" desses painéis, como a documentação existente nas execuções dos painéis *Ascensão* e *Paisagem e memória*, no Maksoud Plaza Hotel. Já na confecção, o sulco da gravura surge como elemento basilar nessas produções. Ele organiza o pensamento plástico. Em especial, a criação de *Epopéia paulista* envolve diversos conceitos que surgem, com maior densidade, na arte brasileira contemporânea dos últimos 20 anos, tais como: a pesquisa incessante sobre determinados temas e técnicas (indicando até mesmo a repetição e a seriação desses), o deslocamento e interação do centro criador (apontado na ação conjunta de confecção da obra que abrange até mesmo elementos que não são comuns à poética da artista, ocasionando uma acumulação de elementos) e o relacionamento da obra com o público, particularmente no ateliê desenvolvido no MAC USP, em 2004.

Como monumento, *Epopéia paulista* evoca a narrativa da imigração – fato histórico que relembra a transformação de São Paulo em metrópole cosmopolita. A efeméride resgata o fato histórico que é reconstituído pela rememoração dos passageiros da Estação da Luz. O resgate das vivências dos passageiros, esvanecidas pelo tempo, processa-se pelo viés do esquecimento: os objetos perdidos ou esquecidos ao longo dos mais de 100 anos da Estação da Luz são recuperados e trazem à tona uma "arqueologia urbana" que relembra a vinda à cidade.

Ontem, a cidade recebeu diversos migrantes e imigrantes. Hoje, recebe grande massa de refugiados. No passado, eles deixam objetos, como ferramentas, instrumentos musicais e outras peças de origem curiosa, que rememoram antigas profissões, hábitos e modos de vida que na atualidade parecem tão distantes e, simultaneamente, tão familiares, uma vez que trazem as lembranças emotivas de antepassados (mães, pais, avós e amigos) que chegam a São Paulo para uma nova vida. O acúmulo desses objetos, somado ao uso da literatura de cordel, à plasticidade de Maria Bonomi e às cores (vermelho, branco e amarelo) conflui diferentes tempos (passado, presente e futuro). Retrata a luta da artista contra o apagamento das narrativas de uma gente que constrói São Paulo. Em movimento contrário, ao da acumulação cotidiana, esses elementos insistem na presença do passageiro. Essa personagem está no painel e, principalmente, no entorno da obra. É o passageiro o beneficiado em potencial – a obra não se faz sem sua presença e interação: ele é "a passagem e aquele que passa".

O processo de execução do painel *Epopéia paulista* é ponto-chave nas ligações entre arte e memória intrínsecas à obra de arte contemporânea. Maria Bonomi, no ateliê instalado no MAC USP, oferece-se à criação coletiva; o painel é visto como monumento urbano e obra de arte pública. No ateliê, artistas, docentes, alunos e pessoas interessadas interagem coletivamente – essas pessoas desenham, tocam, entalham, sentem, trazem suas histórias e as depositam no material que constitui o painel. Constroem, assim, um lugar de memórias partilhadas. Nessa experiência, o espaço museológico torna-se lugar da criação artística coletiva. O ateliê dá oportunidade para uma experiência transformadora da arte.

O dueto criação-execução, engenho e manejo juntam-se numa dialética que engendra dois fundamentos: força manual e caráter social. A realização do ateliê oferece densa contribuição a todas as partes envolvidas: para a artista que busca realização coletiva; para o museu que tenta superar sua função de "templo intocável" e procura ser o lócus da produção da arte e do conhecimento, e, para o público que vivencia e, até mesmo, integra o processo criativo de uma obra de arte. Assinalam-se as atividades ligadas à arte-educação que, organizadas no ateliê, permitem o acesso desse processo de confecção da obra a deficientes visuais, mentais, surdos e com outras necessidades especiais. O relevo das placas gravadas é levado às pontas dos dedos, permitindo a descoberta dos relatos vinculados à cidade.

Os desdobramentos do processo de execução do painel *Epopéia paulista* transformam-se em novos expoentes. O MAC USP realiza a exposição itinerante *Olhar impertinente*. A artista, por sua vez, organiza *Infeção da memória* em lugares, tais como Buenos Aires, Berlim, Amsterdã, Espaço Cultural da BM&F/São Paulo e outros. Cabe ao passageiro integrar essas histórias aos novos lugares. Isso implica a releitura desses relatos e, mais ainda, a reinvenção da paisagem urbana que, no caso de *Epopéia paulista*, é uma paisagem referencial e permanente, e, no caso de *Infeção da memória*, torna-se transitiva e perene. Nos dois casos, as obras necessitam da interação com o público para que possam ser restituídas como lugares da memória.

Em síntese, *Epopéia paulista* é uma homenagem à população anônima e à metrópole paulistana. A obra feita por artistas e voluntários num ateliê-residência no MAC USP é um desafio à transcendência do cotidiano das pessoas ditas comuns. É uma prova da potencialidade do indivíduo e do coletivo brasileiro, já que toda a obra se constrói por referenciais sociais e literários que estão na essência da cultura brasileira.

MARIA BONOMI: MUSEUM, ATELIER AND MEMORY

Abstract: Few experiences are as intense as the execution of a work of art in a studio. In the environment where creation is transformed by labor, negotiations, unforeseen events, recreations, new dialogues and memories arise. In the studio that gave rise to the panel *Epopéia paulista*, by Maria Bonomi, installed at Estação da Luz, all aspects present in collective work take place with great complexity and passion. In the exercise of the studio, the artist risks with known and unknown the success of her creative project. Simultaneously, the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, which houses the proposal, abandons, even if temporarily, its status as a space for contemplation to be the locus of creation. From this process, everyone emerges transformed: artist, museum, work and public.

Keywords: Maria Bonomi. Museum. Memory. Studio. Visual Arts.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papiрус, 1994. (Coleção Travessia do século).
- FIORATTI, G. 2005. Bonomi testa interatividade e efemeridade de obra. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, p. 35, 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200509.htm>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 29 set. 2022.
- OLIVEIRA, A. M. de. *Poética da memória: Maria Bonomi e epopeia paulista*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2008.tde-23042009-104853>. Acesso em: 29 set. 2022.
- RIBEIRO, L. G. Entrevista de Maria Bonomi. *Ícaro Brasil - Revista de bordo da Varig*, São Paulo, p. 10-26, 2 abr. 1986.
- SOUSA, M. de; OKITA, H. Epopeia paulista *na Estação da Luz*. São Paulo: Mandarim, 2005.
- SPINELLI, J. J. *Infecção da memória: Maria Bonomi na BM&F*. São Paulo: Espaço Cultural BM&F, 2005.

Recebido em dezembro de 2021

Aprovado em abril de 2022