

OUTONO + INVERNO // 2017

ARA

Yma
02

TEMPO E MEMÓRIA

ARA

Número 2 • Outono+Inverno, 2017

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
revistaarafau@usp.br
ISSN 25258354
FAU Cidade Universitária - Departamento de
História da Arquitetura e Estética do Projeto (AUH)
Rua do Lago, 876 – São Paulo – SP – Brasil +55 11 30914795
<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br>

Conselho Editorial

**PROFESSORES: JOSÉ T. C. DE LIRA; LUIZ ANTÔNIO R. BARROS;
MÁRCIA MERLO; MARIA CECÍLIA F. LOURENÇO (PRES.); REGINA L. S. MELLO**

Pareceristas

**ADRIENNE DE O. FIRMO; AMANDA S. RUGGIERO;
ANNA MARIA A. K. RAHME; ETHEL LEON; MÁRCIA S. GREGORI;
MARCOS RIZOLLI; MIRZA PELLICCIOTTA; PAULO EDUARDO BARBOSA;
RENATA V. DA MOTTA; RODRIGO CHRISTOFOLETTI**

Revisão de textos

**ADRIENNE DE O. FIRMO; ANNA MARIA A. K. RAHME;
ETHEL LEON; MARIA CECÍLIA F. LOURENÇO; REGINA L. S. MELLO**

Formatação de Artigos

MÁRCIA S. GREGORI

Análise de Imagens

BIANCA M. A. DETTINO

Manutenção do Site

AMANDA S. RUGGIERO;

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

Foto Original **FELIPE M. B. SOARES**

Montagem **MÁRCIA S. GREGORI**

Capa

THIAGO R. RIBEIRO

Atualização do Boletim

PAULO EDUARDO BARBOSA; ADRIENNE DE O. FIRMO



grupomuseupatrimônio



SUMÁRIO

5 EDITORIAL
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

11 APRESENTAÇÃO DO TEMA
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
ANNA MARIA A. K. RAHME

17 ENTRE RESTOS E RASTROS: A HISTÓRIA
ABERTA E SEUS RECOMEÇOS. NOTAS A PARTIR DE
BENJAMIN E DIDI-HUBERMAN
IACI D'ASSUNÇÃO SANTOS

39 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COMO UM PALIMPSESTO
CAROLINA VIGNA PRADO
PEDRO TAAM

61 QUEM GUARDA SEMPRE TEM ALGO PARA REVELAR
HELIO HERBST

85 EMPANADAS COM CAIPIRINHA, POR QUE NÃO
SUSANA VALANSI

107 DESDE OS TEMPOS DA BARONESA: O COMPLEXO
CULTURAL FUNARTE SP COMO UM LUGAR DE MEMÓRIA
MARIA ESTER LOPES MOREIRA
SHARINE MACHADO CABRAL MELO

133 O CONCEITO DE RUÍNA E O DILEMA DA CONSERVAÇÃO
EM ARTE CONTEMPORÂNEA
MÁRIO ANACLETO DE SOUSA JÚNIOR

159 METAMORFOSE DO ESPAÇO: AÇÃO EM PREEXISTÊNCIA E
QUESTIONAMENTO COMO PREMISSA DE PROJETO
NATHALIA VALENÇA DURAN



Editorial

A Revista ARA, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), nesta segunda edição, congrega volume denso de estudos, ligados à temática *Tempo e Memória*, julgados pelo Conselho Editorial, agora alargado, compartilhado com José Lira, Luiz Recamán, Regina Lara e Márcia Merlo. A seleção contou com análise apoiada em parecer de estudiosos e preparada pelos integrantes atuais do Grupo Museu/Patrimônio (GMP), Adrienne Firmo, Anna Maria Rahme, Amanda Ruggiero, Márcia Gregori, Regina Lara e Paulo Barbosa, com análise de imagens por Bianca M. A. Dettino, que antes integrou o Grupo.

Os textos vieram de profissionais, desde recém-formados aos de longa carreira, sendo selecionados pelo ineditismo, adequação ao tema, bibliografia, argumento e mérito, via analogia e comparação. Procurou-se acolher múltiplas investigações, tendo recebido conjunto ressaltável e proveniente de vários estados do país, o que surpreendeu, levando-se em conta o fato de que o

edital foi convocado pela primeira vez, por meio de Submissões e graças à divulgação de colegas, instituições, conselhos e unidades.

Diferentemente deste, o número inicial da Revista ARA expôs princípios, problemas e estudos sobre *Objeto*, com a peculiaridade de agregar todos os integrantes então atuantes no Conselho Editorial e/ou no GMP da FAU-USP, decisão ética embasada em simetria entre fazer e julgar. Assim, nesta época produtivista habitada por quantificadores, índices, códigos e credenciadores, a edição inaugural ensejou, aos estudiosos, conhecer *tempo*, *memória*, lugar de onde se fala e valores sustentados pelos membros, antes mesmo de ser examinado.

A palavra *ara* em tupi guarani aponta para *tempo*, aqui analisado pelos autores e autoras na relação com a *memória* e nos diferentes recortes da tríade passado, presente e futuro. Inúmeros artigos interpretaram o conceito a partir de problematizações, entre as quais: Quando se interfere em uma forma, na qual fragmentos ainda persistem, qual das temporalidades cairá no esquecimento e qual será alvo de ressignificação – seja em arqueologia, biologia, história, arte, arquitetura – ou ao se projetar para modificar espaço urbano? Há sempre uma edição do herdado, sendo atual se explicitar e inquirir sobre o porquê ressaltar, como encarar o deterioro e até que ponto se pode interferir? Enfim, trata-se de indagar, como evitar preconceito ou versão edulcorada do passado e agir de forma crítica?

O questionamento referido partiu de muitas colaborações, valendo-se também tanto do cotejamento com pensadores quanto em relação às manifestações contemporâneas. Ao analisar obras, antes e depois do moderno, os textos desvelaram a complexidade, desde interferências até o processo preservacionista em instituições diversas. Encontram-se neste debate fundamentadas em diálogo entre estudiosos e com lastro histórico de determinados conceitos, como se constata nos artigos de Iaci d'Assunção Santos, Susana Valansi, Helio Herbst e no de Apresentação desta edição, realizado em coautoria com Anna Maria Rahme.

A Revista ARA procura colaborar com o a extroversão de investigações interdisciplinares e atuais, de modo a incentivar estudos situados em espaços fronteiriços e em meio às áreas de conhecimento, assim dando as costas ao corporativismo equivocado, lamentavelmente ainda vigente em vários quadrantes. Visa dar voz aos que problematizam clichê, fórmula repetida *ad nauseam*, privilegiando-se reflexão sobre as distintas configurações assumidas pela conjugação entre *Tempo e Memória*. Abarca, nesta edição museologia, arqueologia, arte, música, arquitetura, urbanismo, restauro, semiótica, literatura, história e física.

O resultado conflui também no realce aos nomeados *lugares da memória*, conceito-título concebido por Pierre Nora; igualmente se debatem formas de *representação coletiva*, entre práticas e apropriações, como bem formulou Roger Chartier; outro autor revisitado foi Walter Benjamin, sublinhando-se questões acerca do *autor, narrador, historiador e reprodutibilidade*; ou ao se erigir variadas identidades em relação a si e aos outros no *multiculturalismo*, segundo Stuart Hall; adicione-se a *teoria da recepção*, no sentido proposto por Hans Robert Jauss sobre o alargamento do *horizonte de expectativas*; e o mote relativo ao espaço, dentre *fixos e fluxos*, a partir de Milton Santos. Entre as matérias, que permeiam esse universo, cito as investigações das duplas, Carolina Vigna Prado e Pedro Taam, Maria Ester Lopes Moreira e Sharine Machado Cabral Melo, a par das individuais de Nathalia Valença Duran, Susana Valansi e Helio Herbst.

Vivemos em época dita de *pós-verdade*, célere na fabricação de fatos, espetáculos, ídolos, informações, dados, contaminados por interesses dissimulados, alterando-se a relação *Tempo e Memória*. Se se inventa hoje dada história, que passa a ser viralizada na rede digital e não refutada, então, como o *tempo* futuro interpretará o que se disseminou na *memória* coletiva, destes *tempos*? Cabe alertar e apontar para cenário oposto, como se constata em todos os artigos, vale dizer, estes assentados em pesquisa sobre conhecimentos provenientes de situações díspares, de modo a combater a crise de ideias e refutar posições polarizadas entre extremos, tanto em vida e política quanto em universidades. O *tempo* célere da atualidade convive com alargamento

tecnológico, cabendo perguntar: o que legaremos às próximas gerações com o presente bombardeamento de informações, até as engendradas e falsas?

Pensadores atuais há muito têm alertado para a questão da relatividade interpretativa, necessidade de se delinear inúmeros recomeços, ou mito fundador, para se checar o consagrado e naturalizado como verdade postular. A maioria dos trabalhos desvela sentidos de forma polifônica e penetra em momentos para além do dito, construindo camadas de *Tempo e Memória*, por meio de linearidade ou não do *tempo*, buscando rotas difusas, deslizos, fricção e desconstrução de *memórias* naquilo que se consolidou como verdade. Observe-se como os artigos de Santos, Sousa Júnior, a dupla Prado e Taam, chamam a atenção para a crítica do relato em diferentes objetos investigativos.

Outra abordagem a ser ressaltada engloba *Tempo e Memória* por meio de narrativas fixadas em valores histórico, rememorativo, político e afetivo, junto ao tema política pública, morte de objetos, o ontem enterrado *versus* ressemantizado e o questionamento acerca do que constituirá as instituições preservacionistas no futuro sob a denominação de acervos; e diferenciação entre espaço e lugar, preocupação a permear muitos trabalhos, entre os quais menciono os de Sousa Júnior, Duran, Moreira e Melo.

A edição contou com textos, bibliografia, investigações selecionadas, Conselho Editorial, Pareceristas, Editoria de Arte, Analista de Imagens, Revisores e o habitual apoio da FAU-USP. Na prática, reitera-se como operosidade, mérito, trabalho em equipe e coragem para aceitar desafios produz resultados distintos a coligar Docência, Ensino, Cultura e Extensão. Convido a fruir este conjunto, compartilhar e nos enviar críticas e sugestões para ampliar temas e questões nos próximos números. Aguardo e agradeço a todos. Ao ensejo lançamos o tema do próxima edição - *(IN)VISÍVEL*.

**Ciça Lourenço,
Início do Outono, 2017.**



Tempo, tempo, CHAMA tempo

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Caetano Veloso Oração ao tempo*

A Revista ARA iniciou chamada de artigos, ensaios escritos ou fotográficos, resenhas e notícias, pautados ao tema Tempo/Memória, sendo este estudo antes elaborado para contextualizá-lo no site. Criada pelo Grupo Museu/Patrimônio/GMP, situa-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/FAU da Universidade de São Paulo/USP, sendo digital e semestral. A data de lançamento obedece às estações e esta abrange o período outono/inverno de 2017. O nome ARA em si abriga Tempo, no tronco tupi-guarani e igualmente se refere, desde a Antiguidade, a altar, lugar em que se depositam anseios.

O calendário guarani acompanha o deslocar visível do sol, seccionado em dois tempos(ARA), –ARA Pyau, a englobar primavera/verão e –ARA Ymã, outono/inverno. Assim o humano para transformar situações adversas e remotas observou, desenhou, criou, pensou e formulou noções voltadas a qualificar o tempo-vivido, o início ou a finitude. Tentava-se explicar oscilações em recursos encontrados para subsistir, provocar táticas e combater adversidades, de modo a resistir. Constituem estímulos para se guardar o que se aprendeu e garantir a comunidade eletiva, sendo fruto de lembranças e memória.

Tempo e Memória conduzem à ocupação do mundo pelo homem desde os primórdios, seja na condição de fundamento para o universo – o Cosmos – e pela sagração do solo, seja na Guarda e troca de saberes – os mitos – a criar entes e artefatos. Sobreviveram via inúmeras religiões, que os sucederam. Enquanto no mito e na religião ambos revivem por meio de ritual e em tempo-linear, do antes ao agora, já o tempo-origem se cristaliza pela repetição sobre como surgiram seres e entidades primordiais para dado segmento de envolvidos.

Sobre o princípio da vida e dos tempos, muito se escreveu, em especial a chamada Teogonia do poeta grego Hesíodo, que viveu no século 8º a.C. Versa sobre certo vazio primitivo, o Caos e o despontar de Geia, a Terra protetora com imensos seios, e Eros, a atração amorosa. Entre os descendentes diretos destes se encontra Urano, o Céu, a gerar Cronos, o Tempo, que, segundo profecia de Geia e Urano, seria destronado por um filho, daí devorar todos. Reia, sua mulher por meio de ardil faz sobreviver Zeus. Este se junta a Mnemosine, a memória, aparecendo as Musas, que seguem as várias formas de saberes artísticos e científicos.

Nesse intricado começo, bem e mal se revezam nos escritos, porém, inúmeros troncos linguísticos, como o tupi-guarani de que proviemos, prescindiram da escrita, admirando muito mais a oralidade e o relato entranhado na memória, individual e coletiva. As lendas e os mitos explicam situações, mas se alteram em cada etnia, embora na prática o tempo seja regido, contado, medido e calendarizado pelo ritmo da natureza, a orientar a

caça, corte e semeadura de plantas, movimento das águas, estrelas e garantia para a preservação da prole e da espécie.

Culturas milenares praticam ritos aos mortos e antepassados para suscitar a própria duração da espécie, num tempo-circular e ilimitado. A memória destitui o tempo-finito, responsável pela morte e, na medida em que repetem atitudes dos deuses, se apoderam da terra, que então adquire materialidade. Ontem como na atualidade a Memória domina a cena e hoje se dissemina em instituições, monumentos, edificações, aparelhos e na tecnologia. Ampliar ou perder memória se encontra entre os pesadelos e preocupações do presente.

Desde eras distantes, a Memória nutre-se de dados, imagens e esquecimentos, bem como, pela singularidade e pluralidade de aparições, logo, se estabelece como algo dinâmico, sempre em construção. Assim também, o Tempo e as variadas representações podem ou não estar vinculados ao espaço, embora hoje se apresente tempo/espaço como indissociáveis. Note-se a vertigem das comunicações no chamado tempo-real, em que assistimos, aqui e agora, aos temas contundentes como exílio, vida e morte por meio de tela, há pouco inimagináveis

A Revista ARA e o Grupo Museu/Patrimônio buscam ir além do clichê e entender esse par na chave de agentes preservadores de formas exponenciais retiradas da natureza e/ou do circuito comercial; também procuram ampliar a fruição de acervos, superando o simples deleite ante o raro, belo e singular. Aqui se buscam saberes, formulados pelo humano e distante de sonhá-los como fetiche e campo de reserva para uns em detrimento de outros.

Acolher e dialogar no plural pode desvelar amplitude em trocas e desejo de ampliar cercas destes tempos, para semear outras memórias. A Revista ARA inaugural ao tratar OBJETO tentou concretizar tal postura e se expor, com estudos de membros a incluir o Conselho Editorial, dentro das bases aqui propostas. Dessa interdependência e abrangência existente nos conceitos de tempo e memória, a Revista ARA espera obter diálogo e adesões que

ofereçam a possibilidade de debates, confrontos e trocas transdisciplinares com questões da atualidade.

Neste e nos próximos almejamos conhecer estudos e inquietações, manifestos na produção recente e inédita e assim unir diversidade, troca e áreas cognitivas, na esperança de se constituir uma plataforma aberta e distinta do que se encontra nestes tempos.

*Maria Cecília França Lourenço e
Anna Maria Abrão Khoury Rahme*



Entre restos e rastros: a história aberta e seus recomeços. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman

*Between remains and traces:
the open history and its beginnings. Notes from
Benjamin and Didi-Huberman*

Iaci d'Assunção Santos

*Doutoranda em História e Teoria da Arte, PPGAV- EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.
iaci.santos@gmail.com*

Resumo

Na “história aberta”, proposta por Walter Benjamin, o linear e o cronológico seriam uma possibilidade dentre várias. O presente em que se escreve/inscreve a história imobilizaria o passado e, simultaneamente, o impregnaria, a partir do agora, de novos significados. A montagem, ideia central para Benjamin, seria uma operação que poderia ser sempre aperfeiçoada e se ligaria a esta abertura. Georges Didi-Huberman segue os rastros deixados por Benjamin e explora as possibilidades de recomeço da história frente à esta abertura e nos coloca diante da imagem e de seus restos e malícias.

Palavras-Chave: História. Arte. Resto. Imagem. Recomeço.

Abstract

In the "open history" proposed by Walter Benjamin, the linear and chronological would be one possibility among several. The present in which the story is written / inscribed would immobilize the past and simultaneously would impregnate it with new meanings. The assemblage, a central idea for Benjamin, would be an operation that could always be perfected and it would be linked to that opening. Georges Didi-Huberman follows the traces left by Benjamin and explores the idea of various possibilities of beginnings of the history due to this opening and faces us to the image and its rests and singularities.

Keywords: History. Art. Rests. Imagem. Renewal.

O PRIMEIRO FIO OU APENAS PARA DIZER QUE NÃO IMPORTA POR QUAL PONTA SE COMEÇA

O que significa contar uma história ou a História? Com essa pergunta no ar Gagnebin (1987, 7) nos lança no universo de Walter Benjamin e nos coloca diante de sua maneira particular de narrar como ato político¹. Que assumindo uma posição desde o materialismo histórico questiona o tempo cronológico e linear subjacente à “história progressista” e propõe o “tempo de agora”. A história, vista como algo inacabado e que deve, portanto, ser recontada, surgiria da “experiência” do historiador com o passado² e seria “aberta”. Gagnebin (1987, 12) enfatiza que a abertura é em Benjamin uma dimensão fundamental e que em “O Narrador”, por exemplo, o leitor atento pode descobrir uma teoria antecipada da obra aberta. Abertura, que segundo

¹ Segundo Bolle (2014, 527) o texto “Sobre o conceito de história” de Benjamin representa algo como seu testamento político, em que a figura de identificação é a do materialista histórico.

² O presente, segundo, transformaria o passado, que assume uma forma nova (Gagnebin, 1987, 16).

ela, é movimento interno e infinito instalado na estrutura do texto da narrativa tradicional³. “Cada história é ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.” (Gagnebin, 1987, 13).

Essa história aberta, construída, tecida e tramada pelo historiador seria para Benjamin uma experiência. Experiência com o passado⁴. Experiência que se faz na relação, nesse entre que liga historiador e passado no presente em que este se põe a escrever (narrar) a história.

E o que narrar? Contar que história? A história dos vencidos, a história feita de “restos”. Afinal, como nos lembra Didi-Huberman (2011), para Benjamin o historiador seria algo como um catador de trapos, de restos (Didi-Huberman, 2011, 155-6).

Contudo, essa “abertura” proposta por Benjamin, que soprando novos ventos reivindicaria a tarefa de tomar a história a contrapelo, segundo Didi-Huberman (2011) pouco ou quase não teria sido trabalhada nos espaços institucionais da história (e da história da arte). Ainda que apenas tomando as coisas a contrapelo é que seja efetivamente possível revelar a “pele subjacente, a carne oculta das coisas” (Didi-Huberman, 2011, 137). E que no caso da história da arte como disciplina, cujos objetos de estudo são imagens, este movimento de contrapelo seja ainda mais acentuado (Didi-Huberman, 2011, 137).

Mas se por um lado a proposta de Benjamin para a história é potente (e ainda mais potente para a história da arte em particular), Didi-Huberman (2011, 139) assinala que a entrada deste nos debates da disciplina iniciou-se

³ Além deste movimento interno do texto, que faz com que a história se enrede nela mesma, há também, segundo Gagnebin (1987) um outro movimento que está mais além do texto e que diz respeito ao leitor e a interpretação.

⁴ “Trata-se para o historiador ‘materialista’ – ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado o germe de uma outra história, capaz de levar em conta os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face as esperanças frustradas – de fundar um outro conceito de tempo, ‘tempo de agora’ (‘jetztzeit’), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica. Em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma ‘experiência’ com o passado” (Gagnebin, 1987, 8).

pela própria negação da existência da disciplina. O que estaria longe de ser uma sentença definitiva de inexistência, mas sim o registro do desejo de que a disciplina “recomeçasse”⁵. No rol de questões a serem trabalhadas pela história da arte como disciplina (ou seja, os problemas que teriam de ser reformulados) estaria a extinção das falaciosas oposições entre conteúdo e forma, e, entre as análises técnicas e as sínteses históricas (Didi-Huberman, 2011, 139).

A ideia de recomeço que Didi-Huberman (2011) traz e soma pode mesmo ser vista como sua leitura particular (e crítica) sobre a proposta de Benjamin para a história (e a história da arte). Já que a ideia de que a história da arte estaria sempre a recomeçar é parte de sua própria abordagem para a disciplina⁶.

E se cada texto, cada relato, cada história segue puxando a próxima, então podemos dizer que é algo que se faz e refaz continuamente no tempo, em um certo deslizar, em um certo ir e vir. Ora, então não seria essa história um certo rastro? Rastro dela mesma, rastro da história na qual ainda vai se transformar, rastro do que foi nesse tempo que chamamos passado a partir do presente. Rastro para o qual lançamos o olhar nesse tempo de agora.

⁵ Já Bolle (2014, 529) afirma que para Benjamin era um fato comprovado que tanto a história da arte como a da literatura não existiriam como disciplinas independentes, apenas como “um fator da história geral”.

⁶ Em a “A imagem sobrevivente” Didi-Huberman (2013) trabalha a ideia de recomeço da história, em que não caberia início ou fim: “Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – recomeça vez após outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga [...] essa morte teria sido ‘salva’, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de renascitã que, grosso modo, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição. A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama ‘história da arte’. Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do renascimento ‘humanista’, mas o da restauração ‘neoclássica’, Winckelmann inventou a história da arte. Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas” (Didi-Huberman, 2013, 13).

Feitas estas considerações, propomos aqui colocar em exame o texto de Benjamin (1987) “Sobre o conceito da história”, de 1940, e, a abordagem de Didi-Huberman (2011) quanto à história da arte e suas possibilidades de recomeço no texto “La imagen-malicia: historia del arte y rompecabezas del tiempo”. O viés de nosso caminho crítico para ler e comentar estes dois textos é o comparativo, em que admite-se que um ilumina o outro, num movimento em que um abre o outro e traz aspectos que consideramos importantes para o debate em que se vê a história (e a história da arte) como disciplina. O que buscamos é em parte seguir as linhas de força que os dois textos nos colocam, explorando a potencialidade de suas aberturas.

As duas falas são tomadas aqui como narrativas, como formas de dizer história, de fazer história. As duas são vistas por nós como “jogadas” que desafiam epistemologicamente a disciplina, em que tanto Benjamin quanto Didi-Huberman assumem os riscos de colocar em questão dogmas e postulados. Se por um lado Benjamin exercita seu método de montagem com suas teses sobre a história e com o modo pelo qual qual faz com que elas cheguem até o leitor (e desafia também com o que elas dizem); por outro, Didi-Huberman explora o caminho do desmonte ao tecer sua fala com os mecanismos que estruturam o pensamento de Benjamin. Para “(re)construir” o pensamento de Benjamin ele opta por desconstruí-lo, esmiuçando dobras e interstícios de sua proposta. E ao fazer isso, termina por se apropriar de sua abordagem, tornando-a um pouco sua, imprimindo sua marca e deixando seu rastro.

Puxamos este fio inicial e destacamos que qualquer que fosse a ponta que escolhêssemos para iniciar o nosso próprio “jogo” com os dois autores - e suas falas - chegaríamos a um caminho e a uma montagem dentre muitas possíveis. Escolhemos esta, que passa por jogar amarelinha com Benjamin, mirando sua forma particular de catar os trapos sobre os quais ele mesmo se deita e sonha e coloca novas questões a serem decifradas; e, que depois desliza por entre as portas e frestas que se abrem por meio da fala de Didi-Huberman a partir de

Benjamin. Entrando por uma porta, saindo por outra, o que propomos é ainda colocar a nossa própria fala como movimento (ou em movimento).

PULANDO AMARELINHA OU BENJAMIN E A HISTÓRIA ABERTA

A estrutura da experiência benjaminiana⁷, tal qual nos mostra Weber (2014), nos coloca diante da necessidade de transformação intrínseca ao processo pelo qual ela se institui. Processo inacabado (ou poderíamos dizer aberto?) que deve ser sempre reelaborado, e no qual é decisiva a memória⁸. Processo marcado por uma certa ideia de movimento. A experiência é ainda, em seu sentido estrito, atividade que desconstrói (Weber, 2014, 519).

E se o passado é algo com o qual o historiador se relaciona, com o qual trava uma experiência; então, a história só pode mesmo ser vista como aberta, como algo que não se fecha, que não se delimita, que pode sempre (potencialmente, ao menos) se refazer, se construindo e desconstruindo, indefinidamente.

Em suas teses sobre a história, trama que Benjamin nos oferece em forma de aforismos, o autor costura diversas considerações sobre o que é a história por meio de fragmentos de texto que criam uma abordagem própria da disciplina. O modo de costurar estes fragmentos não deixa de ser uma montagem, ideia central para Benjamin, que se configura como operação perfectível, pois pode

⁷ [...] experiencia es un concepto articulador, en el cual articulación ha de entenderse en el doble sentido, como vinculación y como expresión. La experiencia es una dimensión de la praxis humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo se vuelve articulable como relación con uno mismo y vice versa. Esta articulación, a través de la cual los individuos obtienen una imagen histórico-social de sí, es siempre precaria y debe ser reelaborada cada vez. Su éxito está ligado a diversas condiciones socio históricas y socio psicológicas, sobre todo de las relaciones del trabajo, de la comunicación y del recuerdo. Pues para Benjamin lo decisivo, para la estructura filosófica de la experiencia, es, ante todo, la de la 'memoria', para la cual, a su vez, resulta determinante la del trabajo. El recuerdo, que construye la experiencia en el sentido eminente, presenta una homología estructural con el trabajo autodeterminado (Weber, 2014, 489).

⁸ Que tem o papel de transformar o vivido em experiência, que só existe quando apropriada cognitivamente (Weber, 2014, 491).

ser sempre aperfeiçoada. Mas que além disso permite de maneira singular uma “explosão” de sentidos possíveis. Trata-se de um Benjamin que opera e se apresenta como um catador de trapos, que joga com a memória atento aos seus ritmos e movimentos e saltos como a criança que joga amarelinha⁹.

Escrito em 1940, já com a Segunda Guerra Mundial avançando e a perseguição aos judeus recrudescendo paulatinamente, é o último texto de um Benjamin que se suicidaria no mesmo ano¹⁰. Trata-se de uma escrita marcada pela ideia de perigo: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (tese seis). Mas é ainda, além disso, uma abordagem e uma construção que traz a ideia da imagem do passado como algo “veloz” e de cada imagem do presente como algo “irrecuperável” (tese cinco). É bem verdade que a própria metáfora do relâmpago que Benjamin aciona remete à fugacidade que a ele se associa e também à ameaça que ele representa.

Vencedores e vencidos, dominadores e dominados também figuram entre as imagens textuais que Benjamin (des)constrói ao longo de todo texto. No embate por meio do qual se faz a história haveria uma certa relação de poder e a prevalência do discurso dos vencedores sobre os derrotados e, ainda, um certo conjunto de restos (de despojos, que seriam os bens culturais) a ser exibido de forma triunfal. E a tarefa do materialista histórico seria, portanto, a de escovar a contrapelo a história, de modo que pudesse desviar desse processo bárbaro de transmissão da cultura (tese sete) e fazer

⁹ “[...] si aceptamos mirar mejor su modo de narrar descubrimos un aspecto literalmente festivo en esta escritura e en este pensamiento. El que rompe el Rosario, el que hace ‘estallar el continuo de la historia’ se muestra sostenido, de un extreme al otro de su obra, por la energía infantil de alguien que, sin embargo, hace de la historia, por ende del pasado, el objeto y el elemento de todo su trabajo. A aquello que Peter Szondi llamó muy bien la ‘esperanza en el pasado’ en Benjamin, podría dársele también el carácter de un juego – perturbador – con la memoria. Un juego. Es decir una serie rítmica de movimientos, de saltos, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza de niño que juega la rayuela” (Didi-Huberman, 2011, 152).

¹⁰ Apesar do texto datar de 1940, há que se destacar, como nos mostra Bolle (2014, 527), que a pergunta de como haveria de escrever história ocupou Benjamin durante toda a sua produção.

uma outra história, aquela que escapa ao discurso da vitória (e dos vitoriosos) que segue se fazendo valer como verdade no terreno da disputa em que se trava esta luta.

Aqui podemos perceber uma primeira aproximação com o que nos traz Didi-Huberman (2011), afinal, tanto Aby Warburg como Walter Benjamin e Carl Einstein são criadores de obras poderosamente inovadoras que Didi-Huberman segue e que apenas recentemente ganharam mais espaço (Oviedo, 2011). Com seu método anacrônico podemos dizer que escova a contrapelo a história da arte e traz para o debate da disciplina personagens cujas contribuições ocuparam durante muito tempo uma posição não hegemônica. Neste ponto vale um comentário em particular, sobre a noção de disputa que aqui pode ser percebida. Disputa por uma visão legítima de mundo ou pela posição hegemônica no campo da história da arte, se formos usar os termos de Bourdieu (2007). No caso de Didi-Huberman e de sua abordagem a contrapelo, cumpre destacar que surge de sua inquietação diante da história da arte da qual se vê herdeiro, que o fez operar uma volta a textos que considera fundadores da disciplina, para desvelar outras faces, ocultas e simultaneamente seminais desta¹¹. O que não deixa de ser uma busca entre restos e rastros para falar de possíveis recomeços.

Se seguirmos pelas linhas que as teses da história de Benjamin apontam no campo dos possíveis que elas instituem, deparamo-nos também com o assombro do autor frente ao avanço do fascismo (tese oito) e a imagem assustadora, catastrófica e tempestuosa que ele constrói do progresso (tese nove). Aliás, a catástrofe é um dos recursos metafóricos por ele utilizado para dizer da própria temporalidade pela qual se vê atravessado.

¹¹ Em entrevista concedida no ano de 2014 à revista portuguesa Íplson, Didi-Huberman questionado quanto a ser visto como um historiador da arte que teria traído a disciplina por conta dos seus métodos de trabalho, que escapam à historiografia tradicional afirmou: “Eu entendi que devia reler o que me parecia fundador da história da arte e regressei ao que foi escrito, na Alemanha e na Áustria, entre o final do século XIX e 1933, isto é, Alois Riegl, Schlosser, Wolfflin e, evidentemente, Aby Warburg. Eu não traí, mas fui reler o que, isso sim, tinha sido traído” (Didi-Huberman, 2014, 13).

Temporalidade essa marcada pelo contexto da luta de classes, em que se destaca como sujeito histórico uma classe operária à qual caberia o papel de salvar as gerações futuras. “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consome a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados” (tese doze). E para Benjamin, narrar a história é também discursar sobre este embate, mas é ainda mais do que isso, é refletir sobre a história como uma construção, repleta de “agoras”, que têm a capacidade de explodir o seu *continuum*, e, em que figura o materialista histórico com a tarefa de fazer do passado uma “experiência única” (tese dezesseis).

Arrematando o texto em alinhavo veloz, o pensador nos coloca diante dessa história em que o presente se imobiliza. Propõe e realiza algo mais do que desfiar o “rosário”, pois não lança seu olhar apenas para as contas e sim para o arranjo (montagem) possível entre elas, a partir delas e desde elas. “O historiador consciente [...] renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (Apêndice 1). Trata-se de uma espécie de confronto com o método, exercício que Benjamin faz preenchendo o texto de forma potente e imagética, nos lançando entre raios e trovões, vencedores e vencidos, heterogeneidades que dialogam e simultaneamente denunciam os vazios e homogeneidades do historicismo que coloca em questão.

ENTRANDO POR UMA PORTA, SAINDO POR OUTRA OU DIDI-HUBERMAN E A POSSIBILIDADE DO RECOMEÇO

Em “Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes” Didi-Huberman (2011) *abre* uma série de caminhos possíveis ao construir seu

próprio discurso para a história da arte e nos coloca diante da partilha que faz com Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg de um “solo comum”¹². A própria noção da imagem como “portadora de uma memória, que abrange uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam e interpenetram”¹³ já é indicativa deste “solo comum” que Didi-Huberman (2011) compartilha com Benjamin¹⁴. Perceber e refletir sobre a relação que a história guarda com o tempo por meio da imagem, objeto de estudo da história da arte, faz parte do movimento que Didi-Huberman realiza, como já dissemos, a contrapelo.

Em “La imagen-malicia: historia del arte y rompecabezas del tiempo”, diálogo explícito que trava com Benjamin, ao falar da imagem explora a ideia da montagem desconstruindo e se apropriando de suas possibilidades de abertura.

Didi-Huberman introduce la imagen-malicia, la imagen que es la malicia en la historia. La malicia del tiempo en la historia aparece, se muestra y vertiginosamente se dispersa, sus manifestaciones se disuelven, o mejor: se desmontan, del mismo modo que se desmontan o desarmen las piezas de un reloj, según el ejemplo de Didi-Huberman. Sin embargo, previo al desmontaje existe el montaje, y uno y otro son términos asumidos por Benjamin para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica emplea para efectuarse (Oviedo, 2011, 21).

Essa imagem-malícia, que tem um caráter perturbador da história, que se faz e refaz, montando e desmontando no exercício em que Didi-Huberman (2011)

¹² “Ellos pusieron la imagen en el centro de práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y construyeron una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo [...] Ambas dibujan un suelo común que Didi-Huberman comparte mediante una lectura crítica acerca de los tres pensadores alemanes (Oviedo, 2011, 15).

¹³ “[...] *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Pese a ser tan escuetos, los ocho términos “abren” (un verbo inseparable de los recorridos teóricos huberminianos) una multiplicidad de problemas y debates inherentes a la historia del arte, a las relaciones y tironeos de esa historia del arte con los modelos temporales de la historia *tout court*, a la noción epistemológicamente decisiva de anacronismo y sus nexos con la superveniencia, el síntoma y la imagen, si se admite que esta última, siendo portadora de una memoria, da cabida a un montaje de tiempos heterogêneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran” (Oviedo, 2011, 11, grifo nosso).

¹⁴ Esse “inflexível perturbador do tempo histórico” (Oviedo, 2011, 16).

simultaneamente mimetiza e transforma o método benjaminiano, desvela heterogeneidades e abre a possibilidade de novas temporalidades para a história da arte. E no horizonte de sua proposta está o recomeço. Recomeço que se liga pra Didi-Huberman à reformulação dos postulados da disciplina.

Para Didi-Huberman (2011) o apelo de Benjamin de uma história a contrapelo sugere a adoção de um modelo de historicidade específica:

Cuando habla de ‘conexiones atemporales’ (zeitlos), no es para caer en un esencialismo del arte – que contradice, por otra parte, toda su obra crítica y filosófica -, sino para recurrir a una temporalidad más fundamental, que permanece aún en el misterio, susceptible de descubrir o construir. [...] De un extremo al otro, la obra de Benjamin concierne – reinterroga y reinventa – a la historia del arte (Didi-Huberman, 2011, 141).

Ou seja, trata-se da busca de algo que podemos dizer estaria na fresta, no entre, na abertura que se instala surda e inaudita – que permanece em mistério? – e que permite renovar o olhar que se lança para a história, para a arte. Relações simples de causa e efeito deixariam escapar as sutilezas que se fazem nestes interstícios e não bastariam, portanto, para o movimento que nos propõe Benjamin (e com o qual Didi-Huberman parece concordar). Esta história da arte que desde Vasari vem, segundo Didi-Huberman, sendo marcada pela ideia de progresso e declínio, ou ainda, grandeza e decadência, não daria conta da “historicidade específica” que Benjamin vê nas obras de arte.

De maneira contundente, Didi-Huberman (2011) assinala que apesar da “tomada” a contrapelo e de chegar a afirmar a inexistência da história da arte, Benjamin, entra em contato com o discurso acadêmico que dela se faz por meio dos trabalhos de Riegl, Wofflin e Warburg. Dentre os quais, a aproximação que mais lhe interessa é a feita com este último. Já que os dois possuem uma ligação epistemológica profunda e percebem a imagem mais do

que como acontecimento histórico, como algo que possui e produz uma temporalidade de dupla face¹⁵.

O efeito desta temporalidade dupla, segundo Didi-Huberman, seria produtor de uma significação sintomática (que se liga ao resto, ao não observado, ao minúsculo e também à sua complexidade intrínseca) e de uma historicidade anacrônica (que se liga à própria análise do objeto histórico como um sintoma e ao jogo da temporalidade em todos os sentidos da cronologia). E “[...] cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (Didi-Huberman, 2011, 145).

Trata-se de olhar para a história da arte que se configuraria como uma “história de profecias” a serem decifradas e que se realizariam em cada época conforme o campo de possibilidades no qual elas se veem enredadas (e enredam). E cada novo sintoma reconduziria à origem. E como “não haveria nada mais sujeito à transformação na obra de arte do que o sombrio espaço do porvir onde ela fermenta” Didi-Huberman (2011, 146) afirma que “a história da arte está sempre a recomençar”. É jogo (montagem) em que as partes podem assumir posições diferentes cada vez que se lança o olhar de novo para elas e que se reconfigura (recomeça) na experiência (única) que o historiador vai travar com o passado. Em que os fragmentos podem se reposicionar e puxar outros fios, outros sintomas, outras narrativas, outras histórias. Trama inacabada, incompleta, aberta – para usar os termos de Benjamin – em que se põe e repõe a cada instante novos possíveis. Feita de

¹⁵ Colocam a imagem no centro da “vida histórica” e consideram que “la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee – o más bien produce – una temporalidad de doble faz” (Didi-Huberman, 2011, 143). Ora, e não seria esse o exercício do historiador consciente – que “capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” – de que nos falava Benjamin no “Apêndice 1” de suas teses sobre a história?

um certo movimento infinito, como na narrativa de Sherazade, em que cada história puxa outra história indefinidamente.

E se a potência do jogo está nesta possibilidade de transformação que se faz movimento constante e se o porvir que cerca a obra de arte (e não apenas cerca, mas a produz e por ela é também produzido) é o que mais pode se transformar, então, temos de concordar com Didi-Huberman quando este diz que tomar a história da arte a contrapelo é algo que exprime de maneira acentuada o método proposto por Benjamin. E ampliar e abrir a história a novos modelos de temporalidade seria um modo de fazer justiça aos anacronismos da memória. Já que tomar a história a contrapelo, olhando para os detalhes¹⁶, para o que está ali subjacente, e refletir sobre o campo dos possíveis a que se ligam estes detalhes seria uma forma de deixar falar as múltiplas temporalidades pelas quais as imagens são atravessadas e que extrapolam o linear e o cronológico.

Esse jogo com a memória, que marca a abordagem de Benjamin e “rompe” o rosário, como destaca Didi-Huberman (2011), com seu caráter perturbador, teria colocado o saber histórico em movimento:

Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los recomienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer suya “revolución copernicana” en la que la historia (como objeto de la disciplina) no era más un punto fijo, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el sujeto antes que el amo (Didi-Huberman, 2011, 152).

Note-se que neste jogo não apenas as “contas” do rosário podem mudar de posição, como também aquele que as desfia, que pode passar de “senhor” a sujeito. O que se ligaria à forma como o passado chegaria até ele, nesse presente sucessivo e remanescente. O modelo dialético proposto por Benjamin renunciaria toda história orientada, “no hay una ‘línea de progreso’

¹⁶ “Dios vive en el detalle”, já dizia Warburg, como bem nos lembra Didi-Huberman (2011, 144).

sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (Didi-Huberman, 2011, 154). Já que Benjamin considera que os fatos do passado são coisas dialéticas, em movimento¹⁷. E aí, mais do que o fato histórico em si, o que importa é o movimento que o “recorda”, movimento da memória, que o traz para o presente do historiador. Desta forma, não haveria história sem teoria da memória e Benjamin recorre às formulações de Freud, Bergson, Proust e dos surrealistas para fundamentar sua abordagem¹⁸.

O inconsciente do tempo¹⁹, de onde viria parte das dificuldades essenciais da história, chegaria para o historiador²⁰ por meio de seus rastros (vestígios, restos da história, contra-motivos ou contra-ritmos, “quedas ou irrupções” etc.) e seu trabalho. Assim, caberia ao historiador estar atento aos detalhes, observar a relação entre as coisas, rejeitar algumas hierarquias seculares e se converter em “trapero”²¹ da memória das coisas²² para acessar este inconsciente. Trata-se de uma dupla arqueologia²³, material e psíquica, que revolveria o trabalho do historiador.

E por que trabalhar com os restos? Didi-Huberman (2011) afirma que para Benjamin: “el despojo ofrece no solamente el soporte sintomático de ignorancia – verdad de un tiempo reprimido de la historia -, sino también el lugar mismo y la textura del ‘contenido de las cosas’, del ‘trabajo de las cosas’”

¹⁷ Sob a perspectiva positivista o tempo seria um tempo sem movimento, o que dá a ideia de como esta é conflitante à proposta benjaminiana.

¹⁸ Didi-Huberman (2011) afirma que esta opção, de convocar os “novos pensamentos da memória”, ia contra todo o historicismo de seu tempo. Ora, não seria esta uma forma de Benjamin colocar em prática o movimento a contrapelo que propõe?

¹⁹ Para Benjamin não há história possível sem uma teoria do inconsciente do tempo e as sobrevivências exigiriam do historiador algo como uma interpretação dos sonhos (Didi-Huberman, 2011, 147). Além disso, deve-se destacar que uma das novidades da história benjaminiana é o fato de fazer do inconsciente um objeto (Didi-Huberman, 2011, 176).

²⁰ Que deve ser simultaneamente receptor, sonhador e intérprete.

²¹ Catador de trapos, de restos.

²² (Didi-Huberman, 2011, 155-6).

²³ O que aliás é coerente com a ideia de que a imagem é um fato histórico que possui e produz uma temporalidade de dupla face.

(Didi-Huberman, 2011, 159). Assim, trata-se da possibilidade de olhar através da parte (fragmento) para o todo²⁴. E mais ainda, de considerar que o todo é também resto e parte. A dialética proposta por Benjamin operaria escavando o passado e desvelando as coisas, instalando a possibilidade do “resto” que emerge carregado de memória - memória que está nos vestígios que “atualizam” a escavação e no próprio rastro de quem escava²⁵. E esse ato de escavar produziria ainda outros sulcos e rastros, marcando e transformando a própria memória? Nos parece que sim, já que o método de Benjamin é jogo que trabalha não apenas com um campo dos possíveis que se faz e refaz de maneira indefinida e aberta a cada jogada, como também coloca em questão a transformação das “peças” conforme elas são acionadas e assume a memória como um processo.

Os trapos - que o historiador revolve, conta e decifra, mas também sobre eles dorme, sonha e desperta diante de novas decodificações – são para Benjamin meio material e também psíquico. E a articulação dialética que faz a história “se constituye en el pliegue del sueño y del despertar” (Didi-Huberman, 2011, 165) é que produz o que Benjamin chama de “imagem”. Imagem que se localiza no centro do processo histórico e na qual o ser se desagrega e mostra do que é feito. “Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardara el Futuro (tensión, deseo)”

²⁴ Seria algo como exprimir a coesão pela fragmentação, como nos sugere Anne Cauquelin (2008) ao falar dos incorporais dos estoicos que utiliza para dizer da arte contemporânea? Para Cauquelin (2008) a relação de mútua dependência que existe entre os quatro incorporais (o lugar, o tempo, o vazio e o exprimível) não permite seu isolamento – mesmo que na exposição – e requer uma operação que vá além do encadeamento que se desdobra “do simples ao composto”. Assim, propõe uma abordagem que começaria por uma ponta, não importando qual, e afirma: “é o preço a pagar pelo todo-uno: teremos de exprimir a coesão pela fragmentação, a ordem perfeita e harmoniosa por uma desordem de movimentos esparsos, a simplicidade original do conjunto pela repetição dos temas presentes em cada parte (Cauquelin, 2008, 28).

²⁵ “La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanto, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual” (Didi-Huberman, 2011, 163).

(Didi-Huberman, 2011, 1790). Ou seja, na imagem os tempos se chocam e se separam, o que explica a posição que ocupa no centro do processo histórico e leva Benjamin a afirmar que “la historia se disgrega em imagenes y no en historias” (Didi-Huberman, 2011, 171). A imagem é, então, a malícia da história; é o que a perturba; é o que a desmonta, desarmando suas peças, seus mecanismos, como se faz com um relógio²⁶.

Neste ponto, Didi-Huberman (2011) coloca um aspecto fundamental para que se compreenda a proposta de montagem de Benjamin ao nos lembrar que ela é antes de tudo procedimento e que pressupõe a desmontagem. Montar, desmontar e remontar. Operação que nos coloca diante das partes constituintes de um determinado todo. E para Didi-Huberman (2011) o que Benjamin faz ao refundar a história em um movimento de contrapelo é apostar em um conhecimento por montagem. Algo que nas suas “Passagens” se torna explícito, já que ele não tinha nada a dizer e sim a mostrar (Didi-Huberman, 2011, 175). Catar trapos e inventariar desejos, buscar as partes que teriam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar o conjunto de tempos heterogêneos que a atravessam²⁷, essa seria a tarefa do historiador.

ARREMATANDO SEM PESPONTO

Por entre restos e rastros e neste movimento a contrapelo, Benjamin, além de construir um saber autêntico, como afirma Didi-Huberman (2011), reflete sobre a própria modernidade. Esta modernidade que ele vislumbra por entre

²⁶ “[...] la imagen desmonta la historia en otro sentido. La imagen desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo” (Didi-Huberman, 2011, 173).

²⁷ E a combinação paradoxal da montagem da historicidade/desmontagem da história com o anacronismo é o que faria da imagem a imagem-malícia, que nos diz de um certo mal-estar na representação.

as “Passagens” que se abrem na Paris do século XIX que (des)constrói e observa com seu olhar caleidoscópico²⁸.

Aqui nos propusemos a “pular amarelinha com Benjamin” para entender seu conceito de história e experimentar por entre as linhas de sua fala a técnica da montagem e a estética dos fragmentos que usa como recurso textual e de método. Somos lançados por entre muitas imagens metafóricas, que agregam um sentido amplo e ao mesmo tempo dão um tom dinâmico ao conjunto do texto. A história aberta que Benjamin nos traz com suas teses seria aquela em que cabe a (des)montagem. Como no caleidoscópio cujo material é a imagem que se desmonta de maneira errática, o historiador “catador de trapos” trabalha e “cria” essa história a partir de seus restos. E se a beleza, a magia do caleidoscópio está na imperfeição aberta e errática da poeira dos restos, como afirma Didi-Huberman, o mesmo valeria para a história.

Entramos por essa porta e saímos por outra (ainda que o pensamento de Benjamin esteja nela bem vivo). A segunda porta (ou talvez apenas outra porta) é a que nos oferece Didi-Huberman com sua própria narrativa para a história da arte e as ideias de Benjamin. Trata-se, ao nosso ver, de uma jogada do mestre francês que assume a abertura proposta por Benjamin como uma possibilidade de refletir criticamente sobre a disciplina, deixando nela seu rastro e nomeando a imagem de “imagem-malícia”. Didi-Huberman se apropria da fala de Benjamin, sem esconder do leitor que o faz imprimindo sua marca, que desmonta a proposta do mestre alemão de maneira particular e a entremeia às questões para as quais busca possibilidades de resposta no longo curso de suas indagações (dentre elas a questão da imagem sobrevivente que lhe chega, principalmente, por meio de suas leituras de Warburg). E ao desmontar e remontar a proposta Benjaminiana, buscando conhecê-la por

²⁸ No modelo óptico que se liga ao caleidoscópio, Benjamin, teria aprendido uma lição profunda, segundo Didi-Huberman (2011). Já que: “en las configuraciones visuales siempre ‘entrecortadas’ del caleidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica” (Didi-Huberman, 2011, 189).

dentro, Didi-Huberman se coloca diante da possibilidade do recomeço, que explora de forma exponencial.

E se tanto Benjamin como Didi-Huberman propõem tramas abertas, inacabadas, onde as possibilidades de leitura são caminhos entre os vários possíveis e existentes, propomos um certo arremate sem pesponto (ou seja sem passar duas vezes pelo mesmo ponto) para as leituras que fazemos destes dois textos, separados no tempo por mais de meio século²⁹. Aqui, nestas linhas e na jogada que fazemos, os dois textos se chocam e se separam (como os tempos na imagem). E não deixam de ter o nosso rastro, a nossa marca. Que está aí impressa na forma como costuramos nossas próprias impressões, como travamos diálogo com os autores e como desmontamos e remontamos suas ideias para dizer da possibilidade dessa história que recomeça, aqui e ali, entre rastros e restos. Experiência única que travamos com o passado e presente da história da arte e que oferecemos neste gesto, que também se faz jogada.

²⁹ “Sobre o conceito de história” data de 1940 e “Ante el Tiempo” foi publicado originalmente em 2000.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I, 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi. "Historia". In *Conceptos de Walter Benjamin*, Erdmut Wizisla, Michael Opitz, 527-553. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. "Os incorporais dos estoicos". In: *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, 19-52. São Paulo: Martins, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- . "La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo". In *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 137-237. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . "Sentir o tempo e ver a história nas imagens". *Público*, Lisboa (11 de abril de 2014): Íplson, 12-14. Entrevista. <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-12>. (acessado Janeiro, 2015).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I, Walter Benjamin, 7-19. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- OVIEDO, Antonio. "Nota preliminar". In *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Georges Didi-Huberman, 11-28. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- WEBER, Thomas. "Experiencia". In *Conceptos de Walter Benjamin*, Erdmut Wizisla, Michael Opitz, 479-525. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.



A construção da memória como um palimpsesto

*The construction of memory
as a palimpsest*

Carolina Vigna Prado

*Mestre e doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura,
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. vignaprado@gmail.com*

Pedro Taam

*Bacharel em Física pela UFRJ e mestrando em Comunicação e Semiótica,
Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil. pedro.taam@gmail.com*

Resumo

O presente artigo tem dois autores: Carolina Vigna, que vem das artes visuais e da literatura e Pedro Taam, que vem da música, da física médica e da semiótica. Propomos aqui que a memória se constrói em camadas, à maneira de um palimpsesto, e sustentamos a nossa hipótese com exemplos das artes visuais, da literatura e da música. Concluimos que a construção da memória em camadas pressupõe um conceito de tempo não-linear, em que passado-presente-futuro se sucedem, mas um modelo imbricado, em que os três são, em todos os pontos, emaranhados e indissociáveis.

Palavras-Chave: tempo, arte, não-linearidade, memória, palimpsesto

Abstract

The present article has two authors: Carolina Vigna, with a background in visual arts and literature, and Pedro Taam, with a background in classical music, medical physics and semiotics. We propose here that memory is constructed in layers in a palimpsest fashion, and we sustain our hypothesis with examples from visual arts, literature and music. We conclude that the construction of memory in layers presupposes a non-linear concept of time, a concept in which past, present and future succeed each other, but in an imbricated model, one in which past, present and future are, in all points, entangled and indissociable.

Keywords: time, art, non-linearity, memory, palimpsest

MEMÓRIA: REPETIÇÕES E DIFERENÇAS

“A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.”

Italo Calvino (1990,23)

A natureza da memória é da mesma ordem que a natureza do tempo. Que natureza é essa é uma questão que a física, a biologia, as ciências da linguagem, a filosofia e as artes vêm tentando responder desde antes de serem consideradas disciplinas separadas. Parece-nos natural, portanto, que os autores deste trabalho tenham decidido escrevê-lo em parceria: é que, juntos, combinamos trajetórias em música, física médica e semiótica com trajetórias em artes visuais e literatura. Longe de repetirmos o que trazemos em nossas bagagens, nosso esforço é integrar esses conhecimentos, colocá-los lado a lado e, humildemente, observar o que esse conjunto heterogêneo nos diz.

A repetição daquilo que é igual é, necessariamente, estática. Todo o fundamento do cinema de animação é de que pequenas diferenças na repetição da imagem geram a sensação de movimento. Seria impossível distinguir uma série de imagens idênticas de uma só imagem estática. Portanto, a repetição com pequenas variações (diferenças) exerce um papel não de signo, mas de significado na obra.

As ilusões são movidas pelo “princípio do et cetera”; ao ver os elementos de uma série, supomos de bom grado ter visto todos. (Bernardo, 2002, 145)

A persistência da visão¹, aquilo que nos faz ver fotogramas e entender movimento, é também a responsável por enganar o cérebro a perceber a repetição como padrão. A repetição exata é, portanto, indesejável. Mas, boa notícia: é também impossível, em qualquer escala.

Embora o universo seja, todo ele, constituído de partículas, por assim dizer, repetidas – todos os elétrons são iguais, todos os prótons são iguais –, essas partículas se organizam em conjuntos cada vez maiores: moléculas inorgânicas, moléculas orgânicas. Há, então, uma quebra. É na gênese biológica do organismo que a primeira diferença do universo se efetua: há proteínas idênticas, mas não há organismos idênticos.

Quando fazemos o salto do orgânico para a linguagem, e aqui utilizamos a palavra linguagem num conceito muito amplo, três coisas devem ser observadas, e que são cumulativas, vão se encavalando. Primeiro, a linguagem “herda” características do mundo físico e do mundo biológico, que a antecedem, seja isso perceptível à primeira vista ou não. Segundo, a linguagem ganha uma espécie de vida própria, desobedecendo sistematicamente a qualquer tentativa de enquadramento e poda. Terceiro, a linguagem se

¹Persistência da visão, também conhecida como persistência retiniana ou retenção retiniana, é a capacidade que o olho humano tem em reter a imagem que se forma na retina por aproximadamente 1/24 de segundo após a interrupção do estímulo visual. Em 1826, o médico e filólogo inglês Peter Mark Roget (1779-1869) publicou um estudo sobre a persistência da visão e é considerado o primeiro estudioso no assunto.

transforma, quer dizer, tem características de algo que é vivo, mas se transforma e evolui muito mais rápido do que esses organismos.

Não que a transformação e evolução sejam prerrogativas da linguagem ou estejam mais pronunciadas na linguagem. É que a escala de tempo em que isso acontece nos é mais perceptível. As eras geológicas, tão bem inscritas nas rochas e em todo lugar, sob a forma camadas sobrepostas (em palimpsesto?) que contam a história do planeta, passam tão devagar que é necessário um geólogo para lê-las. A evolução dos organismos vivos só pode ser observada por um biólogo ou zoólogo extremamente cuidadoso, em vista de sua pesquisa de campo e altíssima especialização. Diferenças na evolução da linguagem, no entanto, podem ser notadas por qualquer um, no tempo de vida médio de qualquer ser humano: a forma como a música evolui e diferentes tendências se sucedem; a forma como o vocabulário muda, e os mais velhos às vezes fazem uso de expressões que aos mais novos causam estranheza e risos; a forma de se vestir, tão influenciada que é, ao mesmo tempo, entre as necessidades sazonais do capitalismo estetizante e as morais obsoletas das quais ainda não nos desfizeram, mas que por isso mesmo não cansam de mudar, justamente para continuarem estáticas.

Essas três coisas – a linguagem, a biologia e o mundo físico – têm muito em comum. Mas aqui, o que nos interessa é a memória. Ou, mais especificamente, a forma com que o passado não é passado, mas antes enterrado. A forma com que, a exemplo do que acontece em cidades com milênios de história, como Roma, tudo é construído sobre as próprias ruínas e o soterramento de seu próprio passado, que não deixa de existir, mas, pelo contrário, permanece à espreita de uma nova oportunidade de emergir. Se aqui fizemos uma introdução que passa pelo físico e pelo biológico, é tão somente para ressaltar como influenciam a linguagem, que é nosso objeto de interesse no presente artigo. Mais especificamente, o modo de utilização da linguagem do qual tratamos é a arte, a respeito do qual Didi-Huberman diz que:

“Está claro que o que falta às posições estéticas (...) é um modelo temporal capaz de dar conta (...) dos

acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história. "Todo problema", escrevia Bataille, "em um certo sentido, é um problema de emprego do tempo". Falar de coisas "mortas" ou de problemas "caducos" (...), falar até mesmo de "renascimentos" (...), é falar em uma ordem de fatos consecutivos que ignora a indestrutibilidade, a transformabilidade e o anacronismo dos acontecimentos da memória. Significa ter o "emprego do tempo" o menos apto para compreender as sobrevivências, os declínios ou as ressurgências próprias ao domínio das artes visuais. Mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no "retorno do mesmo". Também nos modelos da história-esquecimento ou da história-repetição, tão implícitos nos discursos sobre a arte moderna, pode-se encontrar uma prática continuada do mais idealista dos modelos em história da arte (...): "O Renascimento esquece a Idade Média no momento em que ele repete a Antiguidade." Dizer hoje que é preciso esquecer o modernismo para que se possa repetir a origem extática ou sagrada da arte é utilizar exatamente a mesma linguagem." (Didi-Huberman, 2015, 273)

Definidos esses pontos chaves, passaremos à análise de algumas obras, em diversas linguagens, que, além de exemplificar o que aqui foi dito, nos permitirão uma análise sobre o conceito de tempo, e como o tempo se relaciona com a memória.

CAMADAS DE MOVIMENTO: WILLIAM KENTRIDGE

Palimpsestos

A biografia de Kentridge, assim como qualquer artista, é incluída em sua obra. Ele é judeu de origem lituana, branco, sul-africano e, filho de advogados famosos por defender vítimas do apartheid. Essa estranha combinação lhe permite uma visão muito particular de mundo. A injustiça social e o sofrimento humano são temas frequentes em seus trabalhos.

Kentridge cria em palimpsestos.

"Palimpsesto" é qualquer superfície em que o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível. A palavra, de origem grega, significa "aquilo que se raspa

para escrever de novo”. Exemplos antigos remetem a placas de argila com cera utilizadas em escolas, pergaminhos, papiros etc.

Ou seja, Kentridge deixa o registro do traço anterior, tanto na animação quanto nas obras estáticas.

O texto curatorial da exposição ocorrida em 2013 no Instituto Moreira Salles diz:

“O processo artístico de William Kentridge se orienta pela noção de ‘fortuna’, que o artista situa entre o acaso estatístico e o controle racional. Em outras palavras, podemos entender “fortuna” como uma espécie de casualidade direcionada, uma engenharia da sorte, em que há tanto possibilidade quanto predeterminação. *Fortuna* faz alusão a um estado de devir em que a obra de arte está eternamente em construção. Sugere também a celebração de uma excentricidade não avessa ao engajamento político. A obra de Kentridge se refere ao recente processo sul-africano de reconciliação e à herança do apartheid, mas seu alcance estende-se a temas universais como a transitoriedade e a memória. Profundamente marcado pela paisagem e pela história social de sua terra natal, todo o exercício artístico de Kentridge entrelaça o político e o poético, drama coletivo e individual, sem dispensar o humor e a ironia.” (Tone, 2017 [2013])

O devir, em termos plásticos, é percebido não apenas pela narrativa e antecipação, como por sua oposição, por sua negação, ou seja, o devir é percebido plasticamente pelo resíduo do anterior².

² Aqui, originalmente havíamos inserido uma captura de quadros da animação *Automatic Writing* (I), de William Kentridge. Por motivos de copyright, omitimos a imagem e deixamos apenas o link do youtube nas referências. Como o mesmo problema se repetiu por diversas vezes ao longo do texto, optamos por substituir as imagens por um numeral romano em maiúsculas, sempre em ordem crescente, que constará das referências bibliográficas, logo antes do “acesso em”. Assim, por exemplo, a animação a que nos referimos nesta nota foi designada como (I), e nas referências consta: KENTRIDGE, William. *Automatic Writing*. (I) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk>>. Acesso 20 JAN 2017.

CAMADAS DE TINTA: ANSELM KIEFER

Tintas

Falar em camadas e construção em camadas em tinta chega a ser redundante. Toda técnica de pintura utiliza a sobreposição.

Quando falamos, aqui, de camadas de tinta, nos referimos às camadas de significado na pintura e não à questão plástica simplesmente.

Ainda assim, é uma característica da pintura contemporânea a utilização de outros materiais além de tintas (veículo e pigmento). Nesse contexto, a sobreposição matéria e plástica adquire também sentido e significado.

A memória do nazismo

Os trabalhos de Anselm Kiefer em pintura utilizam materiais como palha, cinza, argila, chumbo e selador para madeira, enquanto seus livros de artista frequentemente utilizam também a fotografia e a fotomontagem. Temas relacionados ao nazismo são particularmente vistos em seu trabalho.

“Se nas paisagens de Kiefer o horizonte e o longínquo parecem estar de novo à mão e as linhas de fuga, reassentadas, um sacrifício do espaço perspectivo é, porém, exigido. O que melhor podemos apreender são palhas, cinzas, tintas ou grãos de areia aderidos à superfície do quadro. A paisagem romântica – sua luminosidade centrada dirigida contra os olhos e que escurece regiões de uma pintura – ainda tremula nos quadros. Porém, já não é mais o que foi. A obra de Kiefer possui um valor inestimável apenas por tal retomada, em tudo inesperada, de um espaço perspectivo como que acendendo-se desde o passado em direção ao presente, em direção a um outro espaço, contemporâneo, onde a lei é colar, manusear e operar com as coisas e não mais figurar uma visão. Entretanto, uma visão da paisagem está como que implica transpassá-lo. Destruir ainda uma vez mais o já destruído e já acontecido para quem sabe assim regenerá-lo move a poética de Kiefer. Destroços, reminiscências, sobras, agregam-se em suas obras. Não estão à deriva, entretanto. Ou, se de certo modo estão, confluem para um território comum e para um sentimento, além da soberania do presente, de que houve o tempo, de que o tempo passado, o tempo que foi, em alguma medida ainda é. Um tempo longo, imenso e quase

eterno, no qual cada vida pode situar-se e compreender-se, sem jamais ultrapassar.” (Tassinari, 1998, 11)

O tempo de que fala Tassinari refere-se não apenas ao tempo histórico e às citações ao nazismo e ao holocausto, mas também ao tempo da memória. “À maneira de um historiador, Kiefer trabalha a memória de todos. Como artista, lembra os passos que constituíram sua trajetória.” (Idem, 17). Esses passos, por não ofuscarem os anteriores, são também palimpsestos e mostram em sua composição o resíduo do anterior. Ou seja, a composição também acontece por sua negação: a decomposição, o resíduo.

“O tempo transcorrido é comunicado pelas obras de Kiefer por meio de operações com resíduos. Nas paisagens, a própria perspectiva é um resíduo, muitas vezes uma fotografia, e sobre a qual são adicionadas as mais diferentes coisas.” (Tassinari, 1998, 11)

Por motivos óbvios, há em sua obra, um peso grande, o peso da história humana manchada pelo sangue, o peso do holocausto.

“Justamente em circunstâncias de desventura extrema, de derrota aparentemente definitiva de qualquer restituição histórica possível, a produção pictórica tem dado vida à causa da história de uma humanidade cujo nome tem sido apagado da língua dos homens com a justificativa de que assim podia se superar uma essência que estava destinada a um passado irrecuperável. Com Anselm Kiefer, a pintura do pós-guerra, recupera as bases de qualquer possível renovação de nossa humanidade. Trata-se da razão que faz frutificar os outros modos da palavra, sendo por ela, desmascarados, sem piedade, os erros e os percursos erráticos. O milagre e o mistério deste gesto de doação que procede do lado das vítimas se encaminham a todos os homens e chega a proclamar, inclusive, em uma hipérbole inaudita, a responsabilidade de cada um, de si próprio, atraindo, sem dúvida, a atenção de qualquer homem reflexivo sobre o sentido que semelhante sabedoria tem atribuído à dor, ao infortúnio e ao sofrimento.” (Santiago-Ramos, 2009, 19)

Adorno, em 1949, afirmou que “*Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas*” (Adorno, 2009, 61). Kiefer encara o desafio e enfrenta a dor. Bárbaro é não falar sobre o assunto.

A obra *Shulamite* (II), tem inspiração poética no poema *Death Fugue*³, de 1945, de Paul Celan, escrito em um campo de concentração nazista. O poema contrasta o cabelo “de ouro” de Margareta com o cabelo “de cinza” da judia Shulamite. Kiefer pintou um espaço cavernoso e escurecido, misturando a arquitetura de memorial com a menção aos fornos dos campos de concentração. Ele retoma o poema *Death Fugue* na obra *Margarete* (1981) (III).

Os livros de artista de Kiefer não são menos políticos ou mais leves. Com frequência, Kiefer recorre à fotografia em seus livros.

Occupations

Em seu livro *Occupations*, 1969, Kiefer organizou uma série de autorretratos em que aparece fazendo o gesto “Seig Heil”, típico da saudação a Hitler. Há um claro diálogo com a obra de Caspar David Friedrich, virando as costas para o fruidor. A obra de Friedrich foi mal interpretada pelos nazistas como tendo um aspecto nacionalista e ele acabou ficando associado com o nazismo, mesmo tendo falecido em 1840. Kiefer faz, então, um comentário irônico sobre a pretensão nazista de “ocupar” a cultura europeia.

Kiefer refez a pose da saudação nazista de Hitler diversas vezes. Uma série retrata Kiefer em pé (IV), usando botas dentro de uma banheira parcialmente cheia e com a legenda “*attempt to walk on water in my bathtub in the studio*”⁴. Kiefer produziu também uma série de aquarelas sobre papel, com a mesma temática. Outra série de fotografias é dele em drag, usando um vestido de crochê ou outras vestimentas femininas. Nem todas as séries de fotografias entraram no livro *Occupations*.

³ Vide Anexo I

⁴ Tentativa de andar sobre a água na minha banheira do ateliê, em tradução livre.

Apesar de aproximar-nos de Kiefer, ofende-nos que o “ser mulher” seja tratado como algo que diminui. Ou seja, ofende-nos que, ao se vestir de mulher, a personagem é automaticamente ridicularizada.

Nossa aproximação com Kiefer se dá pela catástrofe. Kiefer entende que a única maneira de falar do nazismo é por meio da filosofia. Complementamos: a única maneira de falar da dor é em camadas.

CAMADAS DE PALAVRAS: ELVIRA VIGNA

O último romance de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (Companhia das Letras, 2016) constrói a narrativa com camadas de histórias.

A narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra claramente que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu.

Esse pensamento pode parecer óbvio à primeira instância, entretanto a ilusão da possibilidade de recomeçar do zero é comum em nossa sociedade.

A obra de Elvira Vigna se aproxima da pintura tanto por sua construção em camadas – em palimpsestos – quanto pelo pensamento do observador.

Kiefer e Kentridge também falam, com outras ferramentas, dessa impossibilidade.

A memória, assim como a música, só existe no tempo. É necessário o tempo para que a memória se torne o que é e deixe de ser fato presente.

CAMADAS DE SONS: DMITRI SHOSTAKOVICH

A memória exerce, na fruição musical, um papel fundamental. Nesse ponto, a música se aproxima da literatura. Porque, assim como na literatura, há certa dimensão de tempo linear embutida na obra, com a diferença que, no caso da música, o fruidor não tem nenhuma escolha sobre isso. Não pode *ouvir* mais rápido ou devagar, não pode pausar a obra para continuar escutando depois. Bem, é claro que pode, mas esse *pode* não é (ou *não era*, a princípio) constitutivo da música enquanto linguagem e só foi possibilitado pela popularização de aparelhos de reprodução de gravações, iPods, CDs, vinis, fitas K7 etc. Hoje, o ouvinte *pode* fazer o que quiser, desde pausar a *Terceira Sinfonia* de Mahler (o que é compreensível, já que esta sinfonia dura quase duas horas) até fazer remixes *techno* de Mozart.

Mesmo a possibilidade – relativamente nova, na história da música – de pausar e voltar a reproduzir, de ouvir música quando e como se queira e não somente na presença do intérprete, mesmo isso não diminui o papel desempenhado pela memória na fruição. É que o tempo linear, indissociavelmente emaranhado nas ondas sonoras e na sua propagação pelo espaço, não faz música sozinho. É necessário que o fruidor *retenha* algo em sua memória, e a fruição musical acontece no espaço íntimo em que aquilo que se ouve *aqui e agora* interage com o que foi retido na memória e que formou uma camada subjacente, mais delicada, que age e reage sobre o que acontece no presente. Mais ainda. A música cria expectativas: constrói tensões e cria uma necessidade de urgência de suas resoluções. Essas resoluções, enquanto não acontecem, existem apenas como possibilidade futura, indefinida e vaga, mas as expectativas que criam são reais e atuais.

Por essa pequena exposição, percebemos que a fruição musical acontece em três planos simultâneos: *o que se ouve agora*, que constrói, de uma só vez, a *memória musical*, aquilo que fica retido e que não só é comparado, a todo instante, com o que se ouve, como também constrói *a expectativa do que virá*, uma possibilidade futura que, ao mesmo tempo munida da memória musical e

do que se ouve agora, gera um complexo de sensações do tipo resolução/frustração, sempre em equilíbrio instável, e cuja imprevisibilidade é o próprio caráter estético. Uma obra que *sempre* satisfaça às expectativas criadas é absolutamente entediante; uma obra que *nunca* satisfaça a essas expectativas é desconfortável no limite do que não faz sentido.

Isso tudo está dito de saída, é pura generalidade. Antes de qualquer consideração sobre estilo e período, essas dimensões imbricadas de tempo estão intrinsecamente amalgamadas na constituição de linguagem da música. Mais ainda, essas camadas existem em continuidade e os limites entre elas são borrados.

Se quisermos ser mais específicos, podemos falar de outra constituição em camadas da música: a polifonia. Sem pretensões de revisão histórica, a polifonia esteve presente, com maior ou menor intensidade, em tudo aquilo que convencionamos chamar de *música erudita ocidental*, pelo menos nos últimos trezentos anos.

Para terminar esta breve seção, não poderíamos deixar de mencionar um dos expoentes da música erudita e da polifonia no século XX: Dmitri Shostakovich.

Nascido no ocaso da Rússia imperial e tendo alcançado fama e reconhecimento internacionais na União Soviética, tanto a biografia quanto a obra de Shostakovich são imersas em diversas camadas de controvérsia. De fato, Shostakovich parece ter uma imensa dificuldade de formar consensos a seu respeito: sua relação com o estado soviético, embora já examinada por diversos teóricos dos mais renomados, ainda é considerada controversa; o teor político (ou não) de suas obras ainda é considerado controverso; por fim, a própria qualidade de sua obra, reconhecida por musicólogos, intérpretes e ouvintes pelo mundo todo, ainda é debatida em alguns círculos.

Não seria surpresa para nós, então, que a própria música de Shostakovich tenha algo em si que seja capaz de alimentar essas controvérsias. Evitando nos aprofundarmos numa discussão semiótica, é bem estabelecido que a

linguagem musical se caracteriza por sua vagueza, indefinição, por seu alto poder de sugestão e baixo poder de representação (vide Santaella, 2001). Mas, como isso vale para *toda* a linguagem musical (e eu não estou vendo ninguém ressuscitar controvérsias a respeito de Mozart, vocês estão?), não dá conta de explicar o caso Shostakovich.

Tome-se, por exemplo, uma obra importante de Shostakovich, como a sua *Quinta Sinfonia*. Não só a música acontece em camadas, mas a própria história da música acontece em camadas, então escrever uma *Quinta Sinfonia* depois de Beethoven é, necessariamente, encarar o velho descabelado de frente, olhar em seus olhos e dizer o que se tem para dizer.

E o que Shostakovich diz é ambíguo. Porque, numa análise bastante superficial, os temas mais marcantes do primeiro movimento são o que inicia a sinfonia e o segundo tema⁵, mais lírico. O tema que inicia a sinfonia ecoa, num certo sentido, as perguntas e respostas do segundo movimento do *Quarto Concerto para Piano* de Beethoven. Mas, na sinfonia de Shostakovich, não se trata de perguntas e respostas: são perguntas e ecos, perguntas e perguntas, perguntas e repetições de perguntas. Em outro registro, em outra altura. E o que isso implica? Só podemos especular, é claro. Alguns dirão que se trata de um salto grande demais e criticarão a arbitrariedade da declaração, mas é plausível dizer que, para certo fruidor, essas perguntas ecoadas são antes uma analogia do período stalinista. O grande ditador fala, o povo repete. Não responde, repete. O segundo tema aparece duas vezes. Na exposição, em modo menor e, na reexposição, em modo maior. Mas é na reexposição que percebemos que se trata de uma citação literal da melodia cantada nos versos *L'amour, l'amour* da *Habanera* da ópera *Carmen*, de Bizet.

Se imaginarmos que existe uma oposição entre esses dois temas, pressuposta pela forma-sonata, o que é aquilo que se opõe ao amor, se não o medo? Não

⁵ Não dizemos “segundo tema” no sentido de ordenação, e sim no sentido formal de análise musical, o tema B da forma-sonata.

por acaso, o período histórico em que a *Quinta Sinfonia* foi produzida e estreada na União Soviética se chama “O grande terror”.

Retomando nosso argumento das camadas, percebemos a riqueza da linguagem musical: o som condensa, em si, três camadas do tempo: existe no presente, constrói um passado e olha para um futuro, mas as expectativas desse futuro moldam a percepção do presente, modulada pelo passado. A memória, logicamente, está no passado. A estrutura formal da música erudita sobrepõe e justapõe outras camadas: temas, formas, que interferem entre si de forma semelhante. A história da música é outra camada: o compositor escreve para o futuro, sem esquecer o passado. Se não olha para o futuro, é natimorto. Se não conhece o passado, é insignificante, no sentido de que não consegue significar nada, porque ignora a memória individual e coletiva, abre mão da modulação desempenhada por ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passado, presente e futuro se encavalam e se imbricam de forma muito mais complexa do que um modelo linear seria capaz de nos fazer supor. O passado, como aquilo que se põe por baixo do presente, envia-lhe ondas de choque, ondas sísmicas, que não cansam de abalar o presente. Isso porque continua a viver sob nós, sob a superfície. O presente não é senão a fina camada que se interpõe entre isso e aquilo que virá a ser daqui a um segundo, aquilo que se distende sob a contínua tensão entre o passado que quer se repetir e o imprevisível que quer emergir, o puro acaso. É sob a ação dessas forças que o artista produz: absorve o presente, digere-o e dá à luz a obra de arte – o presente, nesse sentido, é o passado, porque só é percebido e absorvido aquilo que já existe. A obra de arte, na dimensão de possibilidade que encerra em si, contém parte do futuro. O papel de qualquer um que olhe para uma obra de arte é, portanto, o de curatorialmente decidir “qual dos ontens será o amanhã”, parafraseando Elvira Vigna em *Por escrito*.

Entre os ontens e os amanhãs há mais do que a linha tênue do presente, há o tempo. Por sua natureza elusiva, o tempo é um dos conceitos mais trabalhados e mais belos da filosofia. Não traremos, portanto, um único conceito de tempo no presente artigo, mas utilizaremos uma definição *em processo*. Tudo o que foi dito até agora e que concerne à memória pede uma noção do tempo que seja, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica, de forma estreitamente misturada e impossível de ser desemaranhada. Aqui, à maneira da célebre frase de Alexander Scriabin, “harmonia é melodia concentrada; melodia é harmonia rarefeita”, trataremos a sincronia como uma dissolução de diacronias que se sucedem, e a diacronia como uma sincronia concentrada e chapada sobre um ponto. É, de certa forma, análoga ao pensamento *em linha* e *em superfície* do qual fala Flusser: o pensamento em linha é próprio da história e da cronologia; o pensamento em superfície é próprio das imagens. Para ele, a diferença entre linha e superfície é que, respectivamente, “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou” (Flusser, 2007, 105). O cinema exemplifica perfeitamente esse casamento da linha com a superfície, porque no cinema há certa cronologia, um pensamento em linha, e essa linha se constitui em uma sucessão de imagens que, apesar de cronologicamente ordenadas, mantêm sua não linearidade. Se o cinema é a projeção de uma sucessão de imagens em determinada ordem, ou seja, superfícies que funcionam como pontos articulados de uma linha, não se deve esperar que a coerência que compõe essa coesão seja unicamente cronológica ou histórica, que a sucessão das imagens obedeça unicamente aos critérios do pensamento em linha. O que de fato liga os pontos da linha, e faz com que essa linha exista sem qualquer descontinuidade, não necessariamente é uma analogia entre as relações temporais da linha com aquilo que as imagens contêm – é a própria memória que emerge.

Tal abordagem do tempo não é meramente circular: é uma faixa de Möbius, cujo corte é a memória. A memória não é percebida se passamos apenas uma vez sobre a faixa – a memória impõe que a ela retornemos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. 5. ed. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CELAN, Paul. *Death Fugue*. Trad. Jerome Rothenberg. Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/death-fugue>>. Acesso 20 JAN 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Mundo Codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KENTRIDGE, William. *Automatic Writing*. (I) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk>>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Margarete*, 1981. (Saatchi collection). (III) Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Occupations*, 1969, *Interfunktionen* magazine (1975) (IV) Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-15-05_detail.asp?picnum=7>. Acesso 20 JAN 2017.
- KIEFER, Anselm. *Shulamite*, 1983. (Doris and Donald Fisher Collection). (II) Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/anselm-kiefer-shulamite>>. Acesso 20 JAN 2017.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2001.
- SANTIAGO-RAMOS, Lilian. *Pequena história do mal: Anselm Kiefer e Walter Benjamin*. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-22022010-113333/pt-br.php>> Acesso 20 JAN 2017.

TASSINARI, Alberto. O rumor do tempo. IN: KIEFER, Anselm; MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO - MAM. *Anselm Kiefer*. São Paulo: MAM, 1998.

TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna* (2013). Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/william-kentridge_fortuna>. Acesso 20 JAN 2017.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

ANEXO I

Death Fugue

Paul Celan (1920 – 1970)

Black milk of morning we drink you at dusktime
we drink you at noontime and dawntime we drink you at night
we drink and drink
we scoop out a grave in the sky where it's roomy to lie
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes
who writes when it's nightfall nach Deutschland your golden hair Margareta
he writes it and walks from the house and the stars all start flashing he
whistles his
 dogs to draw near
whistles his Jews to appear starts us scooping a grave out of sand
he commands us to play for the dance

Black milk of morning we drink you at night
we drink you at dawntime and noontime we drink you at dusktime
we drink and drink
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes
who writes when it's nightfall nach Deutschland your golden hair Margareta
your ashen hair Shulamite we scoop out a grave in the sky where it's roomy to
lie
He calls jab it deep in the soil you lot there you other men sing and play
he tugs at the sword in his belt he swings it his eyes are blue

jab your spades deeper you men you other men you others play up again for
the dance

Black milk of morning we drink you at night
we drink you at noontime and dawntime we drink you at dusktime
we drink and drink
there's a man in this house your golden hair Margareta
your ashen hair Shulamite he cultivates snakes

He calls play that death thing more sweetly Death is a gang-boss aus
Deutschland

he calls scrape that fiddle more darkly then hover like smoke in the air
then scoop out a grave in the clouds where it's roomy to lie

Black milk of morning we drink you at night
we drink you at noontime Death is a gang-boss aus Deutschland
we drink you at dusktime and dawntime we drink and drink
Death is a gang-boss aus Deutschland his eye is blue
he shoots you with leaden bullets his aim is true
there's a man in this house your golden hair Margareta
he sets his dogs on our trail he gives us a grave in the sky
he cultivates snakes and he dreams Death is a gang-boss aus Deutschland

your golden hair Margareta
your ashen hair Shulamite.



Quem guarda sempre tem algo para revelar

*Who keeps always has something
to reveal*

Helio Herbst

*Professor Adjunto IV, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Brasil
helioherbst@hotmail.com*

Resumo

Em setembro de 1951, a imprensa brasileira noticiou a inauguração da I Bienal de São Paulo. Diversos periódicos enalteciam a magnitude do evento e sua importância para a difusão de conhecimentos. Outros, em contrapartida, questionaram a validade da iniciativa, a seleção e a premiação dos trabalhos. Algumas publicações, sensíveis aos embates então existentes entre figuração e abstração, veicularam sátiras indicativas da incompreensão dos conteúdos expostos na seção de artes. Certa dificuldade de entendimento também permeou a leitura dos projetos apresentados na Exposição Internacional de Arquitetura, especialmente em jornais e revistas de grande circulação. Levando-se em conta a fortuna crítica sobre as mostras e, mais particularmente, a documentação amalhada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, o presente artigo pretende enunciar a recorrente dificuldade de aceitação ante o desconhecido. Para tanto, apresenta uma breve contextualização das Bienais, seus resultados e polêmicas, ressaltando-se, para além da *recepção* das obras, no sentido proposto por Hans Robert Jauss, os interesses dos agentes responsáveis pela construção de uma *representação* oficial dos fatos, tal como propõe Roger Chartier.

Palavras-Chave: Arte, Arquitetura Moderna, Bienal de São Paulo, Recepção, Representação

Abstract

In September 1951, the Brazilian press reported the opening of the First São Paulo Biennial. Several newspapers extolled the magnitude of the event and its importance for the diffusion of knowledge. Others, on the other hand, questioned the validity of the initiative, the selection and the award of the works. Some publications, sensitive to the existing conflicts between figuration and abstraction, presented satires indicating of the incomprehension of the contents exposed in the arts section. A certain difficulty of understanding also permeated the reading of the projects shown at the International Architecture Exhibition, especially in newspapers and magazines of large circulation. Taking into account the critical fortune on the exhibits and, more particularly, the documentation gathered in the Wanda Svevo Historical Archive of the São Paulo Biennial Foundation, this article intends to state the difficulty of acceptance of the unknown. In order to do so, it presents a brief contextualization of the Biennials, their results and controversies, highlighting, besides the *reception* of the works, in the sense proposed by Hans Robert Jauss, the interests of the agents responsible for the construction of an official *representation* of the facts, such as proposes Roger Chartier.

Keywords: Arts, Modern Architecture, São Paulo Biennial, Reception, Representation

A SELEÇÃO DO PROBLEMA

*“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em um cofre não se guarda coisa alguma.
Em um cofre, perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é,
iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por
ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela”.*

Antonio Cícero (1997, 337)

A existência deste artigo se deve a uma [triste] constatação, certamente vivenciada por diversos pesquisadores da área de humanidades: dificilmente se encontra o que se precisa, mas quase sempre se descobre algo além do que se quer nos centros de documentação brasileiros. Seria isso uma decorrência das inadequadas condições de funcionamento dessas instituições? Seria uma contingência da própria atividade de pesquisa, iniciada a partir de suposições que invariavelmente se transmutam ao longo do processo de investigação?

Sem pretender responder a tais indagações, o presente estudo problematiza um conjunto de artigos encontrado nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo. Inicialmente, esse material não demonstrou ser adequado ao tema da investigação, centrado nas soluções museográficas¹ das primeiras Exposições Internacionais de Arquitetura - EIA².

Ledo engano. As sátiras alusivas a diversos trabalhos expostos nas mostras, coletadas quase por acaso, em substituição aos documentos então pretendidos, tinham muito a dizer. A não localização das pranchas originais e a inexistência de uma ampla documentação fotográfica da seção de arquitetura impuseram um novo direcionamento à pesquisa. Diante do impasse, as charges poderiam sinalizar a *recepção*, no sentido proposto por Hans Robert Jauss, das obras por variados fruidores, de tal modo a indicar aceitação, rejeição ou mera indiferença ante o exposto³.

Tal sugestão de encaminhamento pode ser indiretamente creditada ao trabalho de Wanda Svevo (1921-1962), secretária-geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável, naquele momento, pela organização das mostras. A polivalente funcionária não apenas sistematizou documentos, mas sobretudo amechou um precioso acervo de artigos sobre as primeiras Bienais no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea.

¹A palavra museografia, em português, engloba a definição dos conteúdos da exposição e o conjunto de relações funcionais entre o ambiente da exposição e os demais espaços do museu. Na França, por alguns anos, a palavra *expographie* assumiu a mesma definição. O termo também indica a busca pela apresentação cenográfica de objetos, de modo a constituir uma narrativa capaz de sugerir uma determinada compreensão das mensagens, levando-se em conta os interesses curatoriais, o perfil e a exigência do público. Para mais informações, sugere-se a consulta de: André Desvallées e François Mairesse, 2013.

²Antecessora da Bienal Internacional de Arquitetura - BIA, a EIA foi realizada entre 1951 e 1971. Desde 1973, a BIA constitui um evento autônomo, organizado em parceria entre a Fundação Bienal de São Paulo e o Instituto de Arquitetos do Brasil. Suas duas últimas edições, em 2011 e 2013, não contaram com o suporte da FBSP. Em 2015, a mostra não foi aberta, sendo noticiado o seu adiamento para 2016, o que não se efetivou.

³O filólogo Hans Robert Jauss (1994) propõe uma metodologia de análise dos objetos artísticos, que considera sua assimilação dependente do sistema de referências que se dispõe sobre o gênero, a forma e a temática das obras em estudo. A fruição de um objeto torna-se assim, potencialmente, um acontecimento capaz de ampliar o *horizonte de expectativas* de qualquer observador, na medida em que tal experiência pode fornecer parâmetros para a avaliação futura de obras similares.

Svevo parecia intuir que sua ação poderia descortinar possibilidades de entendimento do ambiente cultural daquele momento. Por esse motivo, não omitiu de sua hemeroteca artigos francamente contrários à realização das Bienais, provenientes de setores radicais de esquerda e de grupos conservadores de direita. Em recortes cuidadosamente colados sobre folhas de cadernos, assemelhados a álbuns de fotografias, encontram-se preservados pretensões, anseios e juízos de valor de diferentes segmentos sociais.

A consulta desses cadernos permitiu evidenciar a difícil interlocução da crítica com os trabalhos de caráter abstrato e, não raro, com os projetos apresentados nas EIA. O exame dos documentos coletados, alçados à condição de fontes primárias, denotou que, para além das manifestações de aprovação, ironia ou escárnio, também foram construídas *representações*, na acepção de Roger Chartier, sinalizadoras de interesses divergentes⁴.

Partindo-se de tal constatação, este ensaio pretende problematizar a contribuição das Bienais para a constituição de uma narrativa identificada com a afirmação de um novo tempo de conquistas para a nação e, mais particularmente, para a cidade de São Paulo, sob o emblema da renovação e do progresso. Ainda que se saiba que, no reverso de tal discurso, os objetivos das mostras tenham sido questionados.

O presente artigo se estrutura em dois grandes blocos. O primeiro apresenta uma breve contextualização do panorama artístico brasileiro, enfatizando os embates pela fundação do MAM/SP e o lançamento da primeira Bienal. O segundo bloco expõe de maneira mais contundente os resultados da consulta aos arquivos da Fundação Bienal, problematizando as dificuldades de interlocução da mostra de arquitetura e da seção de artes com o público leigo e especializado.

⁴ Segundo Chartier (1990), a construção das narrativas hegemônicas deve considerar a articulação das *práticas* de indivíduos e grupos que procuram impor uma determinada interpretação dos fatos e fenômenos em termos de sua *representação*, isto é, com base em interesses e delimitações no mundo social.

Antes, porém, de tratar das questões acima enumeradas, cabe aqui reconhecer os esforços da secretária-geral da Bienal em prol da preservação da memória do moderno brasileiro, corroborando com as homenagens prestadas pelo MAM/SP por ocasião de seu falecimento, em viagem oficial da VII Bienal. A mais importante delas, talvez, tenha sido a renomeação do Arquivo Histórico de Arte Contemporânea para Arquivo Histórico Wanda Svevo.

VALE TAMBÉM LEMBRAR

Em 20 de outubro de 1951, as portas da I Bienal do MAM/SP foram abertas para um expressivo contingente de artistas e intelectuais. A inauguração contou com a presença do vice-presidente da República, João Café Filho, do governador do Estado, Lucas Nogueira Garcez, do prefeito da capital, Armando de Arruda Pereira, além de ministros e representantes diplomáticos. Uma parcela do público acompanhou as solenidades no interior do pavilhão construído no antigo Belvedere do Trianon. Parte da multidão permaneceu sob a fina garoa que caía sobre a Avenida Paulista.

PARA NÃO SE ESQUECER

A escritura de fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi lavrada em 15 de julho de 1948. A composição de seus quadros diretivos revela articulação de Ciccillo Matarazzo com personalidades do meio artístico paulistano, a exemplo de Antonio Candido de Mello Souza e Sérgio Milliet. Também assinaram o documento os arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Gregori Warchavchik, Jacob Ruchti, João Batista Vilanova Artigas, Luís Saia, Miguel Forte e Rino Levi⁵.

⁵ Também fizeram parte do Conselho de Administração do MAM/SP Aldo Magnelli, Clóvis Graciano, Francisco Almeida Salles, Maria Penteado Camargo e Oswald de Andrade Filho, entre

A realização de eventos artísticos para convidados na Metalúrgica Matarazzo, no bairro do Brás, antecedeu a abertura da primeira sede do MAM/SP no edifício-sede dos Diários Associados. O espaço, cedido por Assis Chateaubriand, situava-se a poucos passos do recém-instituído Museu de Arte de São Paulo-Masp. O inusitado gesto de cordialidade, entretanto, merece ser visto como uma hábil manobra para manter em evidência ambas as entidades, estimulando uma acirrada disputa entre Chateaubriand e Matarazzo.

Em 8 de março de 1949, o MAM/SP abriu suas portas com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada pelo crítico belga Léon Degand. Com uma questionável sugestão de encadeamento cronológico, a mostra não pretendia apenas provocar o público e a crítica. Visava também conquistar espaços na agenda cultural paulistana, desempatando a disputa entre os nascentes museus.

Composta de um painel abrangente de vertentes, ao menos oficialmente a mostra não intencionava delinear a produção artística surgida após as vanguardas do início do século XX. Entre os brasileiros, apenas Cícero Dias, Samson Flexor e Waldemar Cordeiro apresentaram obras. Dos estrangeiros, a mostra acolheu trabalhos de Franz Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Fernand Léger, Francis Picabia e Victor Vasarely entre outros.

Ausências à parte, as discussões em torno da arte abstrata encontravam-se na ordem do dia. Os debates iam muito além de preferências por estilos ou nacionalidades. No plano estético, discutia-se a construção de significados para a arte de caráter não figurativo. No plano político, o comprometimento social da arte abstrata era colocado na berlinda, sob alegação de ser uma expressão alienada da realidade, isenta de conteúdos e a serviço do imperialismo norte-americano.

outros. A direção artística coube a Lourival Gomes Machado. In: 4º Registro de Títulos e Documentos (n. A 23.816). Acervo Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Candido Portinari, não incluído na seleção de artistas, acreditava na incorporação e superação do abstracionismo, citando como exemplo a obra de Pablo Picasso e André Lhote. Em entrevista a Flávio Motta e Ibiapaba Martins, como se observa em *Operários da Modernidade* (Lourenço, 1995, 268), o artista advertiu para o caráter alienante da arte abstrata, com os seguintes argumentos:

“[...] vocês vejam aqui no Brasil quais são os maiores interessados no abstracionismo: justamente aqueles que preferem que o artista fique brincando com uns barbantes em vez de olhar o mundo que o cerca”. Candido Portinari

Mário Pedrosa, por ocasião do lançamento da I Bienal do MAM/SP, discorreu sobre a dificuldade de assimilação da arte abstrata pelo público não iniciado, ao pronunciar (Amaral, 1981, 40):

“Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis. Eis porque as pinturas derivadas de Matisse, Picasso ou Laurens tornam-se mais acessíveis quando comparadas aos trabalhos despojados de qualquer alusão realista ou naturalista. [...] Diante de um quadro abstrato eles estão reduzidos à árida solidão do próprio ego”. Mário Pedrosa

Talvez seja possível afirmar, a partir do exposto, que a aceitação da arte abstrata no Brasil não se encerrou com a inauguração do MAM/SP, nem tampouco com a abertura da primeira Bienal, transformando-se em querela nas edições seguintes. Nelas, a adoção de prêmios aquisitivos, em grande parte conquistados por obras abstratas, ampliou os ecos da polêmica e acirrou ainda mais os ânimos do público e da crítica.

No entender de seus organizadores, a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* rendeu os frutos desejados. Mesmo sem alcançar expressiva visitação, pelo testemunho de Wolfgang Pfeiffer⁶, a mostra teve espaço na mídia impressa. Além disso, contribuiu para a formação de vínculos na

⁶Segundo o testemunho em *As bienais no acervo do MAC 1951-1985*, o crítico Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a mostra inaugural do MAM/SP foi valiosa para abrir caminhos, sem, entretanto, ter alcance e eco do público em geral.

comunidade artística, que fervilhou em discussões no pequeno bar do MAM/SP, projetado por Vilanova Artigas.

O LANÇAMENTO DA I BIENAL DO MAM/SP

Segundo Ciccillo Mattarazzo, a idealização da primeira Bienal remonta ao período de fundação do MAM/SP. O lançamento da mostra, entretanto, aconteceu apenas em 30 de novembro de 1950, quando foram apresentados o Regulamento e as Normas Gerais da I Bienal. O evento também incluía o Festival Internacional de Cinema e a Exposição Internacional de Arquitetura (*Diário de S. Paulo*, 01 dez. 1950).

Antes mesmo de sua concretização, a I Bienal despertava apreensão de alguns setores do meio artístico brasileiro. O clima de expectativa gerado pela grandiosidade pretendida incorporava a defesa de atitudes ideológicas e políticas, tendo como ponto central a ligação do MAM/SP com agências de cooperação norte-americanas empenhadas em sedimentar laços com o Brasil e com outros países latino-americanos.

Inaugurado o certame, setores conservadores ligados à Associação Paulista de Belas Artes aprofundaram o teor dos ataques, sendo a mostra responsabilizada por incutir valores altamente prejudiciais “à formação artística de nossa mocidade”. (*Jornal de Notícias*, 09 nov. 1951) Em outro extremo, o arquiteto Artigas, outrora membro da Comissão Artística e autor do projeto de adaptação da primeira sede do MAM/SP, identificou o evento como o canto da sereia que tentava formar “uma classe compradora da arte abstrata entre os tubarões que associam seus nomes aos prêmios” (Amarante, 1989, 390).

O diretor do Masp, Pietro Maria Bardi, certamente preocupado com o desprestígio de sua instituição, mostrou-se prudente ao não desqualificar as Bienais naquele instante. Mostrando-se cortês, transportou obras remetidas pelo Royal Institute of British Architects para a mostra de arquitetura (Aragão,

29 set. 1951, carta).⁷ Anos depois, sem assumir qualquer posição ideológica, avaliou as primeiras Bienais como “o carro adiante dos bois” (Bardi, 1982, 55).

Os periódicos de grande circulação, mais favoráveis do que contrários à ideia, creditaram manifestações de apoio para sensibilizar a opinião popular e fortalecer a participação governamental. Diariamente eram celebradas pequenas conquistas, bem como noticiadas adesões de diferentes nações. Em artigo não isento de ufanismo, Lygia Fagundes Telles sentenciou: “Basta de sermos considerados apenas macumbeiros ou espertos jogadores de futebol. Agora seremos apresentados como artistas” (1951, *A Manhã*).

Na impossibilidade de abrigar a exposição no exíguo espaço do MAM/SP, Ciccillo obteve da prefeitura permissão para ocupação provisória das dependências do Belvedere do Trianon, na Avenida Paulista. O projeto arquitetônico, elaborado pelos arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Luís Saia, previa a construção de um pavilhão de linhas sóbrias e retilíneas, capaz de anular vestígios da indesejável expressão eclética do mirante e do salão de baile instalado em seu subsolo.

Apesar dos esforços para a construção de um pavilhão digno à ocasião, a falta de esmero nos acabamentos interferiu na apreciação das obras e prejudicou a leitura da expressão arquitetônica do edifício. Os relatos de época indicam que o Pavilhão do Trianon tornou-se alvo de chacotas, entre as quais se inscrevem as alcunhas de “caixotão”, por populares, e “Muro de Sartre”, por intelectuais, em decorrência da longa empena cega voltada para a Avenida Paulista (Amarante, 1987, 12).

Para além dos comentários relacionados à aparência do Pavilhão, o *barracón* de Ciccillo (1977, depoimento) exalava um perfume peculiar. O fato não passou incólume, encorajando novas sátiras. A mais mordaz partiu de Lina Bo Bardi, publicada na revista *Habitat*. A pequena nota comparou o odor do

⁷J. J. Moniz de Aragão, que enviou a carta, era então embaixador do Brasil no Reino Unido.

Pavilhão do Trianon ao fétido cheiro dos porões do Teatro Municipal de São Paulo, em conteúdo não isento de sarcasmo.

ARQUITETURA NA I BIENAL

Organizada com regulamento próprio, em parceria entre o MAM/SP e o Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB, a EIA visava exibir um grande painel da produção internacional, sob a égide da modernidade.

Talvez seja possível afirmar que a organização de uma mostra de arquitetura nas Bienais contribuiu para ampliar a significação das pranchas de apresentação dos projetos, que seriam expostas em pé de igualdade com os trabalhos da seção de artes. Deve-se aqui frisar que tal atitude, ao lado de diversas outras iniciativas, colocava em xeque o modelo artístico acadêmico amplamente aceito no período, no qual apenas a pintura e a escultura eram consideradas expressões de primeira grandeza.

Destituídas da aura de objetos únicos e irreprodutíveis, as pranchas expostas atendiam aos preceitos formulados por Gaspard Monge, apresentando o objeto fracionado em partes. Apesar de tecnicamente apropriado, este modelo representacional nunca favoreceu a expressão artística de seus autores. Mas, por outro lado, seria incorreto afirmar que as representações gráficas, sobretudo as projeções ortográficas, eram incapazes de sensibilizar os observadores. Buscou-se, com maior ou menor sucesso, motivar a atenção do público para as transformações defendidas pela arquitetura moderna.

Tomando-se como base as pretensões dos promotores das Bienais, para quem as mostras deveriam espelhar o ritmo do crescimento brasileiro e sedimentar o ingresso da cidade de São Paulo entre as principais metrópoles do planeta, não surpreende constatar, no que concerne às EIA, que tenham sido adotados critérios simples para a exibição dos projetos.

Isto se traduziu na primazia de suportes bidimensionais. Tal escolha, menos afeita à interação com o público leigo se comparada com as possibilidades de interlocução oferecidas pela utilização de protótipos em escala natural, fundamentou-se na garantia de uma maior participação de arquitetos, que com mais facilidade poderiam remeter suas pranchas em simples envelopes.

Tal recurso mostrou-se particularmente evidente na I EIA, na qual foi determinado um formato padronizado de 24 x 30 cm para a exibição das pranchas. A inclusão de maquetes, no entanto, condicionava-se à aceitação do júri. A polêmica decisão não tardou a encontrar opositores, a exemplo de Lina Bo Bardi, que deflagrou na revista *Habitat*, sob o pseudônimo Alencastro, críticas contundentes à mostra, alegando que nela os projetos arquitetônicos eram expostos com “fotografias do tamanho de um cartão-postal” (1951, 79).

A adoção de critérios certamente tinha como pressuposto padronizar a exibição dos projetos. Também se pode dizer que seus organizadores preocuparam-se em firmar o certame no meio local e no calendário internacional, ainda que tenham sido negligenciadas premissas básicas para a apreciação dos trabalhos, a exemplo do tamanho e do número de pranchas que cada autor poderia remeter para apreciação do Júri de Seleção.

O equívoco talvez possa ser vinculado à crença de que a assimilação de conceitos poderia estar associada à quantidade de projetos expostos, compensando-se a falta de referências do público não familiarizado com o sistema representacional e com as questões estéticas expressas pelos projetos. Em outras palavras, os organizadores da I Bienal apostaram na ampliação do sistema de referências com base na saturação de informações, o que não constitui uma estratégia didaticamente eficaz.

Na chave de leitura proporcionada pela teoria estético-recepcional formulada por Hans Robert Jauss (1994), é possível constatar que os organizadores das Bienais pretendiam alterar a *recepção* da arte moderna, tornando compreensíveis seus significados para o maior número de interlocutores e

ampliando o limitado alcance das exposições de arte e arquitetura realizadas até aquele instante.

O curioso, em relação às EIA, é que os critérios de apresentação dos trabalhos tenham sido estabelecidos sem qualquer outra referência nacional ou internacional equivalente, considerando ser o certame paulistano anterior em quase três décadas à seção de arquitetura da Bienal de Veneza, instituída como núcleo independente do setor de artes visuais apenas em sua 39ª edição, em 1980.

Talvez se possa afirmar que as exposições de arquitetura realizadas no Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA e as mostras de projetos organizadas pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM tenham sido as referências mais aproximadas às questões locais. Ainda que tal hipótese seja verdadeira, os problemas enfrentados pelas instituições acima mencionadas divergiam daqueles vividos pelas Bienais paulistanas, por não englobarem, no bojo de suas proposições, trabalhos de artes visuais integrados a projetos arquitetônicos.

A aproximação do MAM/SP com as entidades supramencionadas pode ser facilmente aferida na vasta documentação depositada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Entre os assuntos das correspondências, foram localizadas sugestões de temas para concursos, bem como a indicação de nomes para as premiações de maior destaque. Some-se ainda a requisição de material de divulgação, tendo como base os prêmios concedidos na seção de artes e na mostra de arquitetura.

Visando atender à solicitação de críticos, entidades de classe e revistas especializadas, a Bienal remeteu desenhos arquitetônicos e fotografias dos projetos premiados. Levando-se em conta a inclusão dessas obras nos manuais e periódicos especializados, pode-se dizer que a utilização das reproduções fotográficas suplantou a dos desenhos técnicos, conforme demonstram pesquisas realizadas por este autor (Herbst, 2011).

Talvez seja pertinente afirmar que a fotografia poderia mais facilmente evocar as sensações emanadas pelos projetos arquitetônicos, na medida em que seu entendimento independe do conhecimento de códigos representacionais específicos. Conforme sublinha a ensaísta Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia* (1986), a fotografia mostra-se convincente – e sedutora – na medida em que exprime uma sensibilidade emotiva implicitamente mágica.

Segundo a autora, as reproduções fotográficas constituem fontes documentais sobre as quais são frequentemente construídas simulações não necessariamente comprometidas com os objetos que representam. Tal afirmação justifica-se na medida em que a elaboração de qualquer registro fotográfico pressupõe a seleção de particularidades nem sempre reveladoras da essência dos objetos, inscrevendo-se no frágil limite entre a mera comprovação documental e a proposição de novos significados.

Observando-se a questão com base nessa premissa, a fotografia parece não constituir suporte capaz de atestar o valor das obras selecionadas e premiadas nas Bienais paulistanas. Mas certamente contribuiu para construir uma *representação*, no sentido proposto por Roger Chartier, identificada com o ideário de exaltação pretendido pelos promotores da mostra.

ABSTRAÇÃO NAS PRIMEIRAS BIENAS

Conforme menção anterior, a abertura da I Bienal polarizou a atenção dos diários de grande circulação, sendo dedicado amplo espaço de cobertura ao evento. Não raro, a abordagem dos periódicos associou os conteúdos expostos aos valores desenvolvimentistas em voga no período, simbolicamente abrigados em um pavilhão de linhas sóbrias e tecnologia construtiva arrojada.

A criação de um ambiente de discussão mais favorável à aceitação da arte abstrata contou com iniciativas de diversos segmentos. Uma das mais emblemáticas partiu do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, que organizou um debate na sede do IAB, em 26 de novembro de 1951. O temário do

encontro previa identificar elos entre figuração e abstração, bem como estabelecer distinções entre arte abstrata e arte figurativa “com assunto” (Amaral, 1987, 255-9).

Durante o evento, as discussões tornaram-se mais acaloradas quando Waldemar Cordeiro interrompeu o discurso de Flávio de Carvalho propondo o debate acerca do advento e da significação das Bienais. Diante do impasse, não tardou para que fossem formados dois blocos, um a favor e outro contrário à manutenção do temário original. A reunião rapidamente transformou-se em arena de guerra, com direito a socos, pontapés e cadeiradas.

A imprensa rapidamente reportou os fatos, de tal modo a ressaltar seus aspectos mais grotescos. Ibiapaba Martins, contumaz detrator da arte abstrata, foi prudente ao transcrever depoimentos dos participantes para não explicitar suas preferências. Waldemar Cordeiro (Amaral, 1987, 257) tomou para si uma indagação feita a Flávio de Carvalho sobre a influência das Bienais para o ambiente artístico e, em nova interrupção, deu sua opinião sobre o assunto:

“Penso que os resultados mais importantes trazidos pela Bienal são os seguintes: 1º) o estabelecimento de uma falsa hierarquia de valores; 2º) o estabelecimento de um mercado forçado para as obras dos pintores estrangeiros; 3º) a ameaça de uma organização autoritária e patronal para dirigir os destinos da arte do país”. Waldemar Cordeiro

Muitas das preocupações de Cordeiro se efetivaram ao longo dos anos, especialmente no que diz respeito ao esfacelamento das entidades de classe, em oposição ao ganho de poder conquistado pelas nascentes instituições artísticas, quase sempre lideradas por não artistas, conforme sublinha Maria Cecília França Lourenço (1995).

O anúncio dos prêmios da I Bienal confirmou a predileção pela arte abstrata, sendo observadas contradições de diversas naturezas. Danilo di Prete, contemplado com o primeiro prêmio na categoria Pintura, era amigo íntimo de Ciccillo. Marcello Grassmann e Aldemir Martins, premiados em Gravura e Desenho, estiveram envolvidos na montagem do Pavilhão do Trianon.

Victor Brecheret e Osvaldo Goeldi, primeiro prêmio das categorias Escultura e Gravura, participaram da mostra como convidados. Tarsila do Amaral não se encaixava no perfil de “jovens talentos”, nem tampouco a obra submetida ao júri era recente. Mas, ainda assim, a tela *EFCB*, elaborada na década de 1920, foi premiada.

Temendo-se uma nova onda de ataques, o júri agradeceu, em nota oficial, a participação dos mestres estrangeiros e brasileiros, dizendo esperar que nas edições seguintes as Bienais continuassem a homenagear os pioneiros da arte moderna. Sobre a distribuição dos prêmios, a ata oficial salientou apenas querer consagrar os “esforços novos e sinceros”.

Declarados os eleitos, a mídia passou a celebrar nomes e tendências, elegendo focos de atenção. Não raro, os periódicos também veicularam duras críticas, que em verdade reeditavam temas rotineiros, em torno da incompreensão do público com a arte abstrata. Muitos deles, de forma irônica, atribuíam ao público a incapacidade de compreensão e, aos críticos de arte, a capacidade de dificultar o entendimento das obras.

O público descrito pelos periódicos era formado pelas multidões curiosas que acorriam aos salões das Bienais em busca de novidades. Leigos e desinformados buscavam entender o significado dos trabalhos. Diante do desconhecido debochavam de si e do que viam.



Figura 1: Hideo Onaga. “Recorde de frequência na Bienal: 8 mil pessoas no primeiro domingo”. *Folha da Noite*, São Paulo, 8 out. 1959⁸. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 2: Ramiro. “Júri”. *Notícias de hoje*, São Paulo, 21 ago. 1953⁹. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Os críticos, transformados em personagens de cartuns, eram confundidos com os trabalhos expostos, assumindo feições distorcidas e planos fraturados, tal como seriam representados em uma obra de inspiração cubista. Em outras ocasiões, replicavam juízos que não possuíam, a fim de ganhar lastro e notoriedade. Carlos Estevão utilizou tal expediente na sátira *Na bienal de arte moderna*. Nela, o crítico “Eliú Braga” passeia pelas obras premiadas nas primeiras edições das Bienais e zomba de todas. Mas, ao tomar conhecimento das opiniões do “Barão Birratontz”, autoridade em arte moderna na Europa, muda o seu discurso, por subserviência, colonialismo ou mera conveniência.

⁸ “Que é isso? Arte, sua burrinha.”

⁹ “GIJO: E que significa esse aqui? ZÉ MARMITEIRO: Você é bobo, menino? Não vê que esse é o prefeito Jânio Quadros assistindo à exposição?!”



Figura 3: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹⁰. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



Figura 4: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹¹. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁰ “Ao passear pelos salões da Bienal de Quirikomba, ele era sincero e se esbaldava diante daquelas coisas grotescas. Riu de chorar com a ‘Unidade Bipartida’ – Ah! Ah! Essa é de morte! Isso é um paralama de Chevrolet trombado! Ah! Ah! Ferro velho virou arte!”

¹¹ “Muito prazer, Barão, o seu nome é universal. Qual a sua opinião sobre esta... – Impression magníficas. Brrrazil é celeirras de gênios... Eurlpás é pintas diante da arte genial destas pintorres e escultorras.”



Figura 5: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹². Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Desde a primeira edição da mostra, a crítica demonstrava cautela ao ponderar sobre a difícil aceitação das obras e sobre os embates entre figuração e abstração. Na avaliação do crítico Luís Martins, muito além de combater ou defender o certame, o mais importante seria constatar que o espetáculo, embora fútil, poderia garantir meios para difundir e comercializar a arte moderna, bem como consolidar um lugar de destaque para o evento no panorama artístico internacional.

“Na tarde úmida e feia, a inauguração da I Bienal foi um sensacional acontecimento. Alguém me perguntou: ‘Que é que você acha do interesse do público paulistano pela arte moderna?’ E eu, espremido entre pessoas que queriam entrar e não podiam, respondi com desalento: ‘Excessivo’. Quantos milhares de pessoas estiveram sábado no antigo Trianon? Difícil precisar. [...] A um amigo, um indivíduo dizia que sessenta por cento daquela gente toda fora lá por simples curiosidade e esnobismo. E,

¹² “Pouco depois, a ‘paquit-corona’ de Eliú começava a pipocar uma vibrante crônica sobre a Bienal. ‘A arte acampou no Brasil. Nesse mesmo Brasil que é celeiro da arte universal. A magnificência das obras-primas expostas nos levam a creer que vivemos uma época excepcional no campo da arte, segundo a opinião indiscutível do Barão Birratontz von Klemuss [...]’”

sabiamente, o outro respondia: 'E que tem isso?'. Precisamos nos convencer de que o esnobe é um elemento útil da sociedade. Não me interessa saber se ele vem aqui para achar graça do que não entende; o importante é que venha, é que faça onda. Como em geral o esnobe é rico (menos eu, que sou um esnobe amador), pode fazer mais pela arte moderna do que eu ou você – comprando. Você me dirá que ele compra sem gostar, apenas por uma questão de moda, para ter oportunidade de embasbacar os amigos, e é certo. Mas comprando, estimula o artista, estabelece um mercado garantido, cria condições de medrar e florescer a arte. Muita gente, dessa que está aí, vai sair do Trianon convencida que é elegante e de bom tom ter em suas paredes trabalhos de arte que, no fundo, não gosta; mas que deve fazer o sacrifício de possuir e exhibir. E, nas amplas salas cobertas de quadros, os esnobes passeavam com assombro, com enorme curiosidade e uma sutil e disfarçada ironia. Sorriam uns para os outros e murmuravam sem convicção: 'Formidável!'. E sem querer acertavam, porque a Bienal é mesmo formidável. Todos nós sabíamos que ela ia ser assim, mas depois de pronta e arrumada, a realidade ultrapassou todas as nossas expectativas. Por sua causa, 1951 ficará sendo, no terreno da arte, um ano tão importante quanto 1922. E isso, a meu ver, não é pouco". (Martins, 23 out. 1951, *O Estado de S. Paulo*).

Publicado três dias depois da abertura da I Bienal, o artigo constitui exemplo de fundamental importância ao aqui exposto, na medida em que pretende validar uma opinião sem necessariamente apresentar uma argumentação plausível. Se a arte moderna deveria ser conhecida e admirada, por que não apostar em outras *práticas* – educativas, por exemplo – para fundamentar o juízo do público?

O relato de Martins apresenta-se, assim, como síntese e eco das EIA. Nas reflexões impressas nas revistas de arquitetura, delineava-se uma narrativa referendada nos modelos aceitos pelos membros do júri de seleção e, mais enfaticamente, nas obras contempladas pelo júri de premiação. Os demais projetos ficaram registrados nos anais dos certames, mas certamente colocados à margem dos discursos tornados hegemônicos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALENCASTRO. Carta aberta. *Habitat*, n. 4, São Paulo, 1951
- AMARAL, Aracy Abreu (org.). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARAGÃO, de J. J. Moniz de, *Carta à Diretoria Artística MAM/SP*. London, 29 de setembro de 1951 (inédito). Fonte: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Masp, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DIÁRIO DE S. PAULO. Lançada ontem a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo, 01 dez. 1950. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da historiografia (1951-1959)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à crítica literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JORNAL DE NOTÍCIAS. Protestam os artistas plásticos contra a cessão do Trianon à I Bienal de Arte. São Paulo, 09 nov. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MARTINS, Luís. A inauguração da bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

MATARAZZO, Ciccillo. Depoimento à Rádio e Televisão Cultura, em 1977. Acervo Museu da Imagem do Som, São Paulo

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *As bienais no acervo do MAC 1951-1985*. São Paulo: MAC/USP, 1987, (catálogo).

TELLES, Lygia Fagundes. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A Manhã, São Paulo, 15 jul. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



Empanadas com caipirinha, por que não¹

Empanadas with caipirinha, why not

Susana Valansi

*Arquiteta e urbanista FADUUBA, Doutora em Integração de América Latina
PROLAMUSP e Professora visitante estrangeira da Universidade Federal da Integração
Latino-americana UNILA. susana.valansi@unila.edu.br*

¹Texto original escrito como trabalho final para CBD 5822 PROLAM-USP, Universidade de São Paulo, TEIXEIRA COELHO NETO: A CULTURA FLUTUANTE. DINÂMICA CULTURAL NO NOVO SÉCULO - julho de 2003. Revisado e atualizado, dezembro de 2016.

Resumo

Reflexões sobre o conceito de cultura e seus condicionantes, tais como exílios, territórios e fronteiras. Relato autobiográfico sobre diversas situações vividas decorrentes da migração provocada pela última ditadura militar na Argentina. Indagações sobre os processos de integração regional. Uma olhada para trás, um exercício de memória.

Palavras-Chave: cultura, exílio, fronteira, integração regional, memória

Abstract

Thoughts about the concept of culture and its conditions such as exiles, territories and frontiers. Self-report on several situations experienced by the migration caused by the last dictatorship in Argentina. Doubts about the processes of regional integration. A look backward, an exercise of memory.

Keywords: culture, exile, frontier, regional integration, memory

Para uns, o tempo passa voando, para outros não termina de passar. Qual é a medida do tempo? Tratamos o tempo como algo material: o possuímos, o gastamos, o poupamos, o desperdiçamos, segundo Edward Hall (1990,7). Diz o Milton Santos que *“O tempo se dá pelos homens. O tempo concreto dos homens é a temporalização prática, (...) interpretação particular do Tempo por cada grupo, cada classe social, cada indivíduo”* (2007, 79). E também que *“o tempo como sucessão é abstrato e o tempo como simultaneidade é o tempo concreto, já que o tempo é a vida de todos”* (1997, 127). Treze anos não são tantos, mas o abismo que existe entre a realidade de hoje e a daquele momento é enorme; pouco tempo para tantas transformações na vida de todos. No primeiro semestre de 2003, Brasil e Argentina estreavam novos governantes. Nas suas agendas, um dos pontos principais era a refundação do MERCOSUL, aquele acordo de livre-comércio iniciado com a assinatura do Tratado de Asunción em 1991, que tinha entrado em crise por não ser tão livre, e que nessa nova conjuntura estava sendo repensado de uma maneira mais integral, tanto que havia encontros de “Mercocidades”, bienais de arte entre outras atividades, numa intenção

planejada de encontro de culturas. Desse processo resultou a incorporação de mais países ao bloco suprarregional, como a incorporação da Venezuela e também uma virada mais política que comercial com relação à integração mediante a formação da UNASUL². A criação da Universidade da Integração Latinoamericana, Unila³, na Tríplice Fronteira com Argentina e Paraguai representou a contribuição brasileira ao processo de integração regional dando ênfase à necessidade de uma resposta com relação à formação acadêmica; um projeto político pedagógico do governo brasileiro cujo objetivo principal, segundo seu documento de fundação é o *“fortalecimento das relações culturais e a valorização da cultura e da memória latino-americana, (...) visando contribuir para a integração regional”* (Unila, 2009).

Hoje, parece que esses dois países estão fazendo uma virada radical olhando para outros nortes, cambiando “futuro por passado”, segundo o ato falho cometido pela governadora eleita da Província de Buenos Aires no momento de conhecer o resultado das eleições na Argentina⁴. E o Brasil troca democracia por golpe - mais futuro por passado -, numa manobra parlamentar semelhante à realizada anteriormente com outros governos populares na Região, como no caso de Fernando Lugo, no Paraguai em 2012. Também sofreram ataques os governos populares de Rafael Correa do Equador e de Evo Morales na Bolívia. E para completar o quadro de retrocesso, América Latina perde a uma de suas figuras mais emblemáticas, morre Fidel Castro, líder da Revolução Cubana.

²Segundo informação, que consta na página oficial do bloco supranacional, a Unión de Naciones Suramericanas foi criada em 2008 como uma forma de impulso à integração regional em energia, educação, saúde, meio-ambiente, infraestrutura, seguridade e democracia. Seus doze países membros são a República Argentina, o Estado Plurinacional de Bolívia, a República Federativa do Brasil, a República de Colômbia, a República de Chile, a República do Equador, a República Cooperativa de Guiana, a República do Paraguai, a República do Peru, a República de Suriname, a República Oriental do Uruguai e a República Bolivariana de Venezuela. Disponível em <http://www.unasursg.org>

³Em 2007, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva envia um projeto de lei ao Congresso Nacional, que viria a criar a Unila, em 2010. Lei No.12189/2010.

⁴No segundo turno das eleições de 2015, Maria Eugenia Vidal foi eleita Governadora da Província de Buenos Aires. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NhF0nSoBTiY>

Tempo e memória, costumam andar lado a lado. O tempo, sem memória, é como se ele não tivesse acontecido. Sem memória o risco de repetir os mesmos erros é muito grande. A memória é a leitura coletiva do tempo de todos.

Nada é por acaso, nada é gratuito, desconexo, sempre que se começa a escrever acaba-se fazendo uma análise da própria história de vida. Diante de uma proposta de trabalhar com o conceito de cultura surgiram momentos e vivências sobre os quais é necessária uma reflexão cuidadosa. Sobre exílios deve-se escrever, a reflexão que exige cada palavra no texto vai além da forma e ajuda a recompor os pedaços que este ocasionou. E não importa que se tenham passados poucos ou muitos anos dessa experiência, a fratura sempre reaparece, com uma fisgadinha no peito. Memória é essa olhada para trás, essa volta ao passado que está presente no aqui e agora. De novo tempo e memória.

Sou uma dos tantos que, na América Latina tomada por ditaduras militares, experimentaram o exílio na década de 1970 e que uma vez mudadas as condições políticas no país de origem, optou por ficar no lugar de acolhida, escolheu a migração. Se tomarmos o termo exílio com rigor, eu não fui exilada já que não houve nenhum decreto me banindo do meu território natal. Mas também não houve nenhuma sentença de morte para os 30.000 desaparecidos daquele regime militar - entre os quais conto com uma dezena muito próxima -, nem para os 500 bebês que tiveram sequestradas suas identidades, número estimado, dos quais recuperamos uma centena, que até agora são 120, para sermos precisos 121, segundo informações das *Abuelas de Plaza de Mayo*⁵, e que desde 1997 trabalham incansavelmente para recuperarem seus netos, graças ao “índice de *abuelidad*”, um estudo genético que garantia um 99,99% de eficiência na determinação de parentesco. Devo destacar que cada neto recuperado é uma vida conquistada, uma história que não se perdeu no limbo, uma identidade que se recompõe e que soma à construção do tempo de todos, à memória.

⁵ Disponível em: <http://www.abuelas.org.ar/video-galeria/conferencia-restitucion-nieto-276>

Perante esse quadro, melhor do que ficar esperando para ver o que podia acontecer, a alternativa foi sair antes que fosse tarde demais. Grávida pela primeira vez, não podia arriscar um futuro como esse para o meu filho, nem para minha mãe. Pode-se dizer então que eu fui uma expatriada, que optei por morar noutro país por motivos pessoais ou sociais. Tratou-se de uma opção pela vida.

Voltar para casa nesses anos, nem pensar; alguns que o fizeram não estão mais para contar o que aconteceu, sabemos que eles foram recebidos e sistematicamente eliminados, com os dados fornecidos pela Operação Condor a todos os governos genocidas da Região que participavam dela. Solicitar refúgio nas Nações Unidas, também não era uma alternativa; isso de ter que ir para Suécia ou algo parecido e suportar longos períodos de frio e escuridão me apavoravam; estava grávida e não me imaginava longe da mãe para acompanhar a gestação com seus conselhos. O inverno suave de São Paulo começava a aquecer meus medos, aquietava aos poucos a minha alma, apesar das bombinhas das festas juninas e dos escapamentos dos fuscas que traziam lembranças de outros estouros, disparos e bombas.

O idioma era parecido, mas era estranho, com um monte de sons diferentes que até hoje são difíceis de ouvir e pronunciar. Eu sabia desde a época do colégio que “minha terra tem palmeiras...”. Resulta engraçado agora tomar consciência que a primeira coisa aprendida em português tenha sido a Canção do Exílio de Gonçalves Dias. Tinha estudado *no Instituto Nacional Superior del Profesorado en Lenguas Vivas*, rara instituição do ensino médio público argentino na qual, na época, podia-se ter o privilégio de estudar português no último ano do colegial como disciplina optativa. E já tinha cantado, também na mesma época adolescente, que morava num país tropical, mesmo sem compreender o significado da letra toda (“tenho um fusca e um vilão”?) e vibrado com os gritos de “olha lá, olha lá, olha lá” do relator de futebol na Copa de '70 sem sequer imaginar por que ele gritava assim feito um louco, o que ele estava dizendo; o resto viria com o tempo, aprende-se o “jeitinho”, o “jeitinho de falar devagarinho essas histórias de

você”. Ouvindo a Elis Regina cantar “Minha Namorada” de Vinicius de Moraes foi quando entendi o significado dessa palavra, já em São Paulo, depois aprendi a utilizá-lo como saída e solução: o jeitinho brasileiro.

No exílio, tudo é precário, tudo é fugaz. A casa do exilado é ele mesmo. Assim como teve que sair às pressas de seu lugar natal, pode ter que deixar esse novo lugar de acolhida a qualquer momento. Não tem garantias de permanência, não tem nada que o segure, está de passagem. Edward Said, nas suas reflexões sobre o exílio diz que “*O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias*” (2003, 58). Você tem muito mundo para rodar ainda, me dizia um antropólogo exilado brasileiro, recentemente repatriado naquela época, que tinha feito o percurso Brasil-Chile-Argentina-França-Polônia-Estados Unidos. Sem dúvida ele tinha rodado bastante mundo antes de voltar, confirmando a precariedade e provisoriedade da permanência nos lugares para o exilado. Mas eu precisava ficar, precisava armar o ninho para minha cria que nasceria poucos meses depois da chegada. Precisava me apropriar de um território, uns poucos metros quadrados eram suficientes, um lugar que fosse meu, onde eu pudesse recriar minhas marcas. No rádio por aqueles dias escutava-se Mercedes Sosa cantando com Milton Nascimento *Volver a los 17*, da Violeta Parra, e aos poucos iam chegando meus livros, meus discos (artefatos do século XX, que serviam para ler e ouvir música), algumas das minhas roupas, meus pedaços de vida. A proximidade, os 2500 km entre São Paulo e Buenos Aires ajudavam nessa recomposição e cada um que viajava trazia alguma coisa para contribuir: *yerba* para o mate (que não é definitivamente a mesma coisa que chimarrão), *dulce de leche* (o melhor do mundo), até um envelope com terra da *Plaza San Martín*, a minha praça da infância e adolescência, e folhas amarelas das árvores das ruas no outono. Porque o outono no sul do continente é cinza, as ruas e calçadas nas cidades ficam cobertas das folhas amarelas e castanhas que caem das árvores cujos galhos ficam carecas e frágeis; uma paisagem característica dos climas subtropicais.

Mas por que a decisão de ficar, de não voltar, sete anos depois, quando isso foi possível? As razões foram muitas, entre elas a pergunta de qual seria o lugar ao qual voltar. O exílio “*é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar*”, segundo Said; há um corte com todo o que é o passado, os vínculos, as referências, os lugares, as histórias. O lugar do qual eu tinha saído não existia mais. É verdade que a tristeza essencial que ele provoca jamais será superada, que as “*realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre*” (2003, 46). Uma vez experimentada a fratura e se deparar com o que foi quebrado, o melhor a fazer é aprender a conviver com essa falta e encarar um trabalho sério de reconstrução. Quem sabe se foi pelo respeito ao esforço realizado de adoção de uma nova realidade, pelas raízes que se foram espalhando e dando frutos em outros territórios, quem sabe por novas identificações, novos desafios, quem sabe também por vencer a comodidade da casa da mãe e da necessidade de crescer. Porque aquela tristeza profunda estava deixando de ser a tal, estava dando espaço para uma nova dignidade. “*Time is like space – only the here and now is quite real (Navajo)*” (Hall, 1990, 12). Somente o aqui e o agora é o real. Porque, apesar das perdas familiares, o lugar de acolhida demonstrava a cada dia que éramos bem recebidos, que éramos queridos, aceitos e integrados, obviando a tradicional rejeição aos meus compatriotas, muitas vezes merecida, principalmente em se tratando de futebol. Coisas de *hermanos*, sem dúvida.

Mas todas essas razões precisam ser um pouco mais desenvolvidas e são as que dão sentido ao título deste texto. Empanadas com caipirinha não são um novo conceito da *nouvelle cuisine* latino-americana, são uma forma de pensar meus encontros e fronteiras. Não se trata de sarar feridas já que elas estão razoavelmente cicatrizadas, as fraturas deixaram suas marcas, mas da para conviver com elas. As questões são outras, se trata de uma forma de trabalhar e aprofundar alguns conceitos fundamentais para o processo de integração regional, no qual estamos comprometidos e que pode e está sofrendo revezes. O tempo fala, segundo Hall (1990, 1). Ele

“...não somente jogará luz na forma em que o tempo se mistura com tantos outros aspectos da sociedade como dará as pautas para ter acesso aos segredos da linguagem eloquente da cultura que se expressa e fala de tantas maneiras diversas”.⁶ (Hall, 1990, 19, trad. livre da autora)

E o processo de integração é, acima de tudo, um processo cultural que implica tempo, compromisso e memória.

Contradições do exilado. A escolha ou não deste ou daquele lugar, desta ou da outra identidade, quem somos nós ou quem são eles. Said diz que

“...ver ‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas”. (Said, 2003, 59)

a consciência da origem e a do lugar de acolhida. Faz um tempo que superei o problema da escolha de um ou outro lugar, não tenho como escolher, para mim são os dois lugares. Dimensões simultâneas que se somam e visão multiplicada.

Esse compromisso antes mencionado com a integração regional, no meu caso particular, é um pouco parcial. É óbvio que apoio e tento contribuir para a integração de toda a América Latina e o Caribe, mas preocupa-me, principalmente, a integração Brasil-Argentina, por motivos já explicitados, e que para mim é uma questão vital; a maneira de completar a recomposição dos meus próprios pedaços.

“No sólo vivimos gracias a la cultura. También vivimos en aras de la cultura. Los sentimientos, la convivencia, la memoria, la afinidad, el lugar, la comunidad, la plenitud emocional, el disfrute intelectual, y la sensación de que todo tiene un sentido, todo ello nos resulta algo mucho más cercano que las declaraciones de derechos humanos o los tratados comerciales”. (Eagleton, 2001, 225)

Saindo da problemática individual, vejo como necessário levantar três eixos de análise do conceito cultura: a relação entre cultura e território, a questão

⁶ No original: *It will not only shed light on the way time is meshed with many other aspects of society but will provide a key to unlock some of the secrets of the eloquent language of culture which speaks in so many different ways.*

da identidade cultural e a da hibridação cultural, sem pretensões exaustivas, com a intenção de trazer um pouco de clareza às ideias.

A CARA DA TERRA: CULTURA E TERRITÓRIO

É comum que as pessoas que ficam próximas por muito tempo acabem assemelhando-se. Adotem formas comuns de se vestir, se alimentem de maneiras parecidas, enfim tenham hábitos semelhantes. Da mesma maneira que o contato com os outros modifica meu comportamento, o contato com determinado meio natural, determinado tipo de solo, clima, topografia, configura rasgos próprios nos grupos humanos e por sua vez, essas pessoas deixarão suas marcas características na paisagem. Podemos dizer que esse grupo que se constituiu a partir de um território tem uma cultura e que essa cultura é um elemento constitutivo desse grupo, estabelecendo uma relação dialética entre o artificial e o natural, entre o produzir e ser produzido. O meio ambiente determina e condiciona a cultura que por sua vez modifica e condiciona o primeiro. “Os seres humanos não são meros produtos de seus entornos”, diz Eagleton, “e esses entornos também não são pura argila que possa ser moldada da forma que quiserem. A cultura transfigura a natureza” (2001, 16, trad. livre da autora) e a transforma em paisagem, mas essa transformação obedece a limites estritos impostos por ela. Também, segundo Eagleton, só se pode considerar que um grupo forma uma cultura quando, além de pertencer a um mesmo lugar ou a uma mesma geração, compartilham hábitos linguísticos, tradições populares, imagens coletivas, ou seja, quando soma à realidade material uma experiência vital, tensão entre a produção e o produto. Maffesoli fala de uma ligação “*entre o prazer estético (a emoção comum) e a harmonia física e social*”, e mais adiante relaciona essa emoção comum a uma inscrição espacial que se trataria de “*uma verdadeira memória coletiva*”, pois acrescenta que o “*espaço é tempo que se cristaliza*” e que os grupos sociais desenham suas formas sobre o território e

“encontram suas lembranças coletivas no quadro espacial assim definido” (1996, 274).

Todo território é delimitado por fronteiras. Montenegro, citando Bourdieu diz que as fronteiras são “vestígios de atos de autoridade que consistem em ações de circunscrever os territórios, impor definições de consenso sobre a unidade ou identidade do espaço” (2010, 16. trad. livre da autora). As culturas se desenvolvem dentro dessas fronteiras. As fronteiras são lugares de contato, de troca, de intercâmbio. As fronteiras também são lugares de interseção. Garcia Canclini diz que “poucas culturas podem agora estar descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (2001, 22, trad. livre da autora). Está se perdendo a *“relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais”* (1997, 309), dados os processos de desterritorialização, reterritorialização, agrupamentos regionais que vem acontecendo desde os últimos anos do século passado, com a globalização. Esse processo experimenta alguns avanços e muitos retrocessos, principalmente neste último ano, com os novos governantes eleitos e outros não tanto, nos países envolvidos.

Continua dizendo que

“...hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”. (Canclini, 1997, 348)

Assim, a minha cultura ganha no contato com a outra, quando abro as fronteiras que a contém, as deixo permeáveis. As fronteiras, esses lugares de interseção, não são mais rígidas, são porosas; porosidade que se acentua principalmente nos tempos de crise, onde se busca como sobreviver mais dignamente.

Ainda, sobre cultura e território, Said destaca que assim como as fronteiras são barreiras *“que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para*

além da razão ou da necessidade”, numa alusão às guerras produto de intolerância cultural e conclui que “O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”. (2003, 58)

O meu território de análise para a presente discussão sobre cultura é bastante particular e limitado. Não se trata de compreender a realidade da “totalidade” do território brasileiro, nem a “totalidade” do território argentino e sim a particular e parcial cultura que se desenvolve nas cidades ribeirinhas dos rios Tietê e Paraná, chegando ao *Rio de la Plata*⁷. Há variações no clima, mas estas não são muito acentuadas. Há variações topográficas, planícies absolutas e barrancos, alguns morros para falar de algumas das referências materiais de conformação da cultura, o meio físico. Existe um meio natural comum, um “rio urbano”. Coincidentemente, um desses rios determina a fronteira política entre os países; a cultura nesse trecho é muito particular: é cultura de fronteira fluida, líquida. De novo Maffesoli fala desses lugares de encontro, de fronteira fluida como

“...lugares onde é possível reconhecer-se a si próprio, ao se identificar com os outros, lugares onde, sem se preocupar com o domínio do futuro, ordena-se seu presente, lugares, enfim, onde se elabora essa forma de liberdade intersticial, em ligação direta com o que é próximo e concreto”. (Maffesoli, 1996, 274)

SOYQUIENSOY: IDENTIDADE CULTURAL

Lendo um romance de Marcela Serrano encontro esta frase: *“El paisaje de la infancia es una forma de identidad. Es, en definitiva, una pertenencia a la que cualquier peregrino desea regresar”*. Quem sabe esta citação não devia estar no item anterior. Ela demonstra que as questões relativas à cultura não podem ser estanques, isoladas. Existe uma íntima relação entre cultura, território e identidade; por isso é necessário entender o conceito de

⁷Essa delimitação do território foi a do recorte estudado durante a pesquisa de doutorado e continua a ser estudado no Observatório Latinoamericano de Intervenções Urbanas, como integrante do Grupo de Estudos de Políticas e Intervenções Urbanas Latinoamericanas-GEPIULA.

identidade cultural, onde reside a identidade, qual é o seu caráter, se natural ou construído, se estático ou dinâmico.

Diz Edward Said, no seu ensaio sobre *Identidade, autoridade e liberdade*, que

“...uma das grandes lições do espírito crítico é que a vida humana e a história são seculares, ou seja, são construídas e reproduzidas por homens e mulheres. O problema da insinuação de uma identidade cultural, nacional ou étnica é que ela não leva suficientemente em conta que essas identidades são construções, em vez de presentes de Deus ou artefatos naturais”. (Said, 2003, 200)

Impossível não notar a ironia desta citação. Em outro trabalho, *O choque de definições*, em que desenvolve uma crítica ao ensaio de Huntington, *Choque de civilizações*, ele não só reafirma o anterior como acrescenta que “no campo dos estudos culturais e retóricos, ...a própria ideia de identidade envolve fantasia, manipulação, invenção, construção” (Said, 2003, 329), e que sua natureza é dinâmica e duvidosa.

Dando continuidade a essa ideia, o lugar da construção da identidade é o Estado. É a educação oferecida a que configura a identidade cultural e nacional. A escola é o lugar onde se afirma a identidade cultural e nacional. Os autores consultados confirmam que as questões sobre identidade são uma construção moderna, da segunda metade do século XIX, no processo de formação dos Estados Nacionais como justificativas para seus abusos, seja na anexação de territórios na Ásia e na África, seja na aniquilação de povos nativos na América, criando a sua própria teoria da missão cultural ou civilizatória. Civilização ou barbárie era o lema liberal da época que justificava qualquer atrocidade cometida às outras culturas.

O modernismo cultural deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional, segundo Garcia Canclini. Ele agrega que para os tradicionalistas, “a identidade cultural se apóia em um patrimônio, constituído através de dois movimentos: a ocupação do território e a formação de coleções”. E continua dizendo que “ter uma identidade seria,

antes de mais nada, ter um país, uma cidade, um bairro”, reforçando a noção de cultura e território, “uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável”, dando um caráter imutável e estático para a cultura. Reforçando que “nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos”. Completa a ideia dizendo que

“...aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem tem, portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes”. (Canclini, 1997, 190)

As festas cívicas e religiosas, comemorações patrióticas, os heróis nacionais são alguns dos elementos que se definem como patrimônio e identidade nacional. Dessa maneira, pode-se falar de uma identidade “argentina” ou uma identidade “brasileira”, como abstrações. No ato fundador dos dois países, suas elites fizeram questão de deixar claro quem eram os heróis de cada um deles, o papel do Mitre e do Duque de Caxias na Guerra do Paraguai, o “virumdum”⁸ e o “oidmortales”⁹, fazendo de conta que, tanto um como o outro país eram homogêneos, sem diversidades étnicas internas, sem particularidades locais. A abstração facilita a definição da identidade, mas também estereotipa certos rasgos e priva a cultura de uma de suas características fundamentais que é seu caráter móvel e mutante, e também, ao mesmo tempo a desvincula de sua história de formação. A identidade de uma sociedade é uma construção histórica que resulta da maneira como uma sociedade, ela mesma, se imagina e se constrói. Ou seja, que a identidade é uma construção que se da ao longo do tempo, num processo de longa duração.

A identidade é um rasgo de distinção de um determinado grupo, que pode fazê-lo para afirmar sua coesão interna ou para proteger-se dos outros, dos estranhos. García Canclini diz que, no mundo fluidamente interconectado,

⁸ Referência primeiro verso do hino do Brasil: “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas...”

⁹ Referência ao primeiro verso do hino nacional argentino: “¡Oíd, mortales!, el grito sagrado: ...”

estudar os processos culturais serve para conhecer formas de se situar no meio da heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações, mais que levar-nos a afirmar identidades autossuficientes.

HIBRIDAÇÃO CULTURAL

Ao referir-se à América Latina, Garcia Canclini diz que *“por ser a pátria do pastiche e do bricolage, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós-modernos há séculos de um modo singular”* (1997, 24). Ele lembra que a hibridação nas culturas latino-americanas presentes ainda hoje vem das raízes indígenas, algumas com mais e outras com menos peso, confrontadas e misturadas às matrizes espanholas e portuguesas, acrescentadas pelos aportes da imigração europeia do fim do século XIX e início do XX.

Las culturas híbridas en lostiempos globalizados é o título da introdução para a edição em espanhol de 2001, em que começa dizendo que foram os estudos sobre hibridação os que modificaram a maneira de falar de temas como identidade, cultura, diferença, multiculturalismo. Aproveita essa nova edição para responder a várias críticas recebidas sobre seu trabalho e atualiza sua definição, colocando a ênfase nas “estruturas e práticas discretas”, resultado elas mesmas de hibridações também e não de fontes puras (2001, 14). Cita a fórmula proposta por Brian Stross segundo a qual, na história, passa-se de ciclos de formas mais homogêneas a outros mais heterogêneos e assim por diante sem que nenhuma forma seja totalmente homogênea nem pura, para descrever o trânsito do discreto ao híbrido, e às novas formas discretas. Esses são os chamados “ciclos de hibridação”. Às vezes, isto ocorre de maneira planejada, mas depende fundamentalmente da criatividade individual e coletiva nos processos migratórios, turísticos, de intercâmbio econômico e de informações. A criação de blocos regionais como o MERCOSUL e o UNASUL seriam uns desses momentos planejados de hibridação. A experiência vivida pela Universidade Federal da Integração

Latino-americana-UNILA seria outro desses momentos planejados de hibridação, se bem que o seu objetivo é mais ambicioso, já que

“...tem por missão contribuir para a integração solidária e a construção de sociedades na América Latina e Caribe mais justas, com equidade econômica e social, por meio do conhecimento compartilhado e da geração, transmissão, difusão e aplicação de conhecimentos produzidos pelo ensino, a pesquisa e a extensão, de forma indissociada, integrados na formação de cidadãos para o exercício acadêmico e profissional e empenhados na busca de soluções democráticas aos problemas latino-americanos”. (Unila, 2009, TÍTULO II, Art.4º)

segundo consta no seu Estatuto. Encontros como o de Fito Paez e Herbert Viana, dois músicos populares e reconhecidos em cada um de seus países, são exemplos de envolvimento individuais no processo de hibridação, assim como o antes citado de Mercedes Sosa e Milton Nascimento. A apropriação de algumas palavras da gíria brasileira pelos jovens argentinos como “pirar”, entre outras, demonstra a participação de grupos.

Edward Said nos faz lembrar que nenhuma cultura existe isoladamente, que *“devemos ver quais são as outras tradições, as outras comunidades nacionais, as outras culturas que também são comunicadas quando se estuda a cultura própria”*. E segue dizendo que *“ao longo da história, cada sociedade teve seu Outro”*, mas que desde o século XIX, todas as culturas, todas as sociedades estão *“entremisturadas”*. Completando, como vimos anteriormente ao tratar de identidade que *“nenhum país é composto por nativos homogêneos; cada um tem seus imigrantes, seus Outros internos, e todas as sociedades, tal como o mundo em que vivemos, são híbridas”* (2003, 199). Vivemos num mundo feito de numerosas identidades em interação, não sempre de maneira harmoniosa, e é essa interação ou processos de hibridação que fazem relativas as noções de identidade.

De novo, segundo Canclini, o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões que a diferença cria e vai além, quando propõe a hibridação como o caminho do multiculturalismo ao interculturalismo, ou seja, que as várias culturas deixem de preocupar-se

com questões de afirmação de grupo, identidade e comecem a trabalhar nas inter-relações entre elas, a fluidez das mesmas, reconhecendo as diversidades e afirmando as solidariedades. A seguir, a citação na língua original do autor:

“...el pensamiento y las prácticas mestizas son recursos para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias. La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la ‘multiculturalidad’ evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en ‘interculturalidad’”. (Canclini, 2001, 20).

Cita a Said quando considera os exílios e as migrações como condições propícias para as mesclas e a fecundação entre as culturas, assim como os territórios de fronteiras e as grandes metrópoles (2001, 29). As grandes cidades, muito mais que os lugares de fronteira são palco propício para esses encontros e misturas: o encontro do erudito e do popular, do nacional e do estrangeiro, do folclórico e do moderno, do local e do global.

OUTRA VIAGEM

Depois de muitos anos, tenho a oportunidade de voltar ao lugar onde tudo começou, volto à porta de entrada. Graças a um convite de participação em banca de concurso de seleção docente, viro professora visitante na UNILA antes citada. Estou “na fronteira” outra vez, na Tríplice Fronteira. Tenho a oportunidade de experimentar o movimento espiral dos processos, passando pelos mesmos lugares, mas com novas perspectivas. Na primeira passagem não existia a ponte, refiro-me à Ponte Tancredo Neves que une os dois países; agora existe o projeto de uma nova para complementar a Ponte da Amizade que une Brasil ao Paraguai. Tempo e memória. Diz Milton Santos que *“enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, a ação comunicativa”*. Rara oportunidade de verificar a validade desses conceitos, de redescobrir lugares e cheiros, de estabelecer novas conexões com a bagagem coletiva da memória. E continua dizendo

que contrariamente ao que se acredita atualmente “quanto menos inserido o indivíduo (pobre, minoritário, migrante...), mais facilmente o choque da novidade o atinge”. Completa seu pensamento afirmando que “O homem de fora (neste caso, a mulher de fora) é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação” (1997, 264). Não considero a minha consciência congelada, mas tenho claro que carrego certo excesso de bagagem de memória que vem de outros tempos e lugares.

“A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado”. (Santos, 1997, 264)

Uma vez elaborada a dor do corte provocado pelo exílio, adquire-se uma liberdade bastante particular e consegue-se dar valor aos ganhos conseguidos com a experiência. Hoje me sinto mais rica que vários dos meus próximos. Consigo ver dois lados ao mesmo tempo, sem ter por isso problemas psicológicos. Faço constantemente o trânsito entre minha cultura original e minha cultura de adoção. Vou e volto entre uma e outra, sem medo de me perder no trânsito, sem “dramas” de identidade. Meu cosmopolitismo é limitado: não pertencço a um lugar, pertencço a dois. Não é verdadeiro que sou uma cidadã do mundo. Na fronteira continuo sendo uma portenha-paulistana, ou para ser mais precisa, sou uma portenha-pinheirense, ao que pode somar-se boquense-corinthiana, amante de caipirinha com pouco açúcar - ou sem nenhum, dependendo da fruta - e do vinho tinto, que odeia tomar café da manhã em padarias, para horror da grande maioria dos brasileiros. Essa é a minha identidade, por enquanto.

A reflexão que Maffesoli nos propõe sobre o paradoxo do “*enraizamento dinâmico*”, ou seja, de “*pertencer inteiramente a um lugar dado, mas nunca de maneira definitiva*”, eu a vivo cotidianamente. E se a coisa aperta aqui, basta pegar o carro e atravessar a ponte que já se respira outro ar, se vive um pouco da outra cultura, outro “sítio”. “*O sítio é vivido com os outros*”.

(1996, 271). Não tem prazer maior, estando aqui na fronteira, do que programar um churrasco com os colegas e sair para comprar as carnes e o vinho em *Puerto Iguazú*; e quando se tem saudade de vida de espaço público dar um passeio pela Costanera da mesma cidade.

Como disse antes, agora superei o problema da escolha. Não se trata deste ou daquele lugar, é este e aquele. Inclusão, não exclusão. A experiência do exílio e depois da migração obrigou-me a usar outro idioma, sentir outros cheiros e sabores, acostumar-me com outras rotinas e outros códigos, respeitar as diferenças, ir a outro mundo e voltar ao original, sentir-me “nós” e sentir-me “eles”, dependendo do dia e da lua. Citando novamente a Maffesoli, “*Sou de um mundo que partilho com outros. Mundo emocional, mundo afetual que dá todo o seu sentido e toda sua força à expressão ética da estética*” (1996, 274). Aprendi que as estações do ano em São Paulo e também aqui na fronteira não se diferenciam tanto pelo frio ou calor que faça e sim pelas cores das florações nas árvores: junho com ipê roxo, setembro com ipê amarelo, outubro chão coberto de amarelo pelas flores de tipuana e sibipiruna, dezembro vermelho flamboyant. Aprendi a amar São Paulo nos feriados prolongados e pular as sete ondinhas na meia noite do ano novo, vestida de branco. Aprendi que “comida” é arroz com feijão, o resto é mistura ou frescura.

Alguns aprenderam antes e mais facilmente a transitar por outras culturas. Eu, portenha e branca tive que perder tudo, ser desterrada para apreender que o mundo é diverso, que existe “o outro”. Esse aprendizado ajudou-me a entender que a própria Argentina é diversa, porque só depois dessa experiência tive claro que Buenos Aires não era “o País”. Que nem tudo era branco, ocidental, alfabetizado. Essa experiência me fecundou, para usar uma expressão do Canclini. Empanadas com caipirinha, então, por que não. Mas eu prefiro comê-las com um bom copo de vinho tinto argentino, se ainda me permitem.

Susana Valansi, *brargentina ou argenleira desde 10 de maio de 1977, desejando que voltem a soprar os ventos favoráveis à integração*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANCLINI, Néstor G. *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999. 2ª reimp. 2001.
- _____. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. Nueva edición. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997
- EAGLETON, Terry. *La Idea de Cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001. Título original: *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell, 2000.
- HALL, Edward T. *The Silent Language*. New York: Anchor Book, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MONTENEGRO, Silvia y Verónica Giménez Béliveau. *La Triple Frontera: globalización y construcción social del espacio*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- SAID, Edward. *Reflexões Sobre o Exílio e outros Ensaio*s. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997, 2ª ed.
- _____. *Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Edusp, 2007, 5 ed. 1 reimpr.
- SERRANO, Marcela. *Nuestra Señora de la Soledad*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2002.
- UNILA. *A UNILA em construção: um projeto universitário para América Latina*. Foz do Iguaçu: IMEA, 2009



Desde os tempos da baronesa: o Complexo Cultural Funarte SP como um lugar de memória

***Since the days of Baroness: Funarte SP
Cultural Complex as a place of memory***

Maria Ester Lopes Moreira

*Mestre em História Social da Cultura (PUC-RIO), Representante Regional da Funarte
São Paulo. mariaester80@gmail.com.*

Sharine Machado Cabral Melo

*Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Administradora Cultural na Funarte
São Paulo. sharinemelo@gmail.com.*

Resumo

O artigo trata dos espaços ocupados atualmente pelo Complexo Cultural Funarte SP, pela Representação Regional do Ministério da Cultura e pela Fundação Biblioteca Nacional, localizados no bairro de Campos Elíseos, em São Paulo. As edificações podem ser vistas como um lugar de memória por revelarem uma parte da história da cidade e do país, principalmente no que se refere ao desenvolvimento de políticas públicas para as áreas de educação e cultura.

Palavras-Chave: Lugares de memória; Funarte; Ministério da Cultura; Políticas Culturais; Educação.

Abstract

This article focuses on the buildings currently occupied by Funarte SP Cultural Complex, Regional Representation of the Ministry of Culture and National Library Foundation, located in the neighbourhood of Campos Elíseos, in São Paulo. These buildings can be understood as a place of memory since they reveal a part of the history of the city and also of the country, especially as regards the development of public policies for education and culture.

Keywords: Places of memory; Funarte; Brazilian Ministry of Culture; Cultural Politics, Education.

OS LUGARES DE MEMÓRIA

“Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade de vida”.

(Deleuze, 2010, 44)

Segundo uma conhecida lenda chinesa, um artista passou a viver dentro do quadro que acabara de pintar. Walter Benjamin (2008) remete a essa narrativa para discorrer sobre a insuficiência de uma crítica comum em sua época, que dizia que a arte, para os conhecedores, seria motivo de devoção e, para as massas, de distração. O autor propõe uma leitura mais atenta: quem “se recolhe” e “mergulha” em uma obra de arte é capaz de “dissolver-se” nela; a “massa distraída”, por sua vez, faz com que a “arte mergulhe em si”, “envolvendo-a no ritmo de suas vagas” e “absorvendo-a em seu fluxo”. O principal exemplo é a arquitetura. A recepção dos edifícios é coletiva e dispersa e ocorre de duas maneiras: pela percepção e pelo uso, por meios ópticos e tácticos. A primeira forma é visual. É aquela dos turistas que

contemplam construções célebres. A segunda é tátil e acontece gradualmente, mais pelo hábito do que pela atenção. Afinal, é o hábito que nos permite realizar tarefas corriqueiras mesmo quando estamos distraídos.

Essas ideias fazem parte do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito por Benjamin nos anos 1930, quando os meios de comunicação começavam a tomar uma grande dimensão na sociedade capitalista. Muito se passou desde então. As indústrias culturais cresceram vertiginosamente e novo olhar foi lançado sobre as artes e a cultura, seja do ponto de vista econômico ou social, seja do viés estético. Multiplicaram-se os discursos sobre a diversidade e também sobre o valor financeiro que pode ser extraído do ato de criar. Mas o que se pode dizer sobre as edificações que hoje abrigam a produção artística e cultural, imersas nas cidades por onde circulamos distraidamente, muitas vezes sem nos darmos conta de sua importância social e histórica?

Em meio à explosão criativa, que teve seu auge nos anos 2000¹, o assunto veio à tona diversas vezes. Em São Paulo, a conquista de editais para a produção de obras de arte fez com que vários grupos de teatro, por exemplo, obtivessem recursos suficientes para ter uma sede própria. Por outro lado, a especulação imobiliária tornou muitos projetos inviáveis e deixou artistas com sérias dificuldades para manter seus espaços. Paralelamente, cresceu o interesse pela preservação do patrimônio material e a restauração de lugares históricos. Como o anjo pintado por Paul Klee, que, na interpretação de Benjamin (2008), olha para o passado enquanto é impelido para o futuro pelas forças imperiosas do progresso, olhamos para nossos espaços culturais, receosos de perdê-los, ao mesmo tempo em que avançamos, mergulhados, como não poderíamos deixar de estar, em nosso próprio tempo.

O historiador Pierre Nora (1993) elaborou uma categoria conceitual que ajuda a pensar essa situação: lugares de memória. O autor partiu da

¹ Em 1994, o Primeiro Ministro da Austrália, Paul Keating, batizou seu país de Nação Criativa. Desse modo, a economia passava a ter como base a criatividade. O conceito, adotado em 1997

distinção entre memória e história. Segundo ele, a primeira “é a vida”, que está em permanente evolução e, por isso, é “ligada à dialética da lembrança e do esquecimento”. É um “fenômeno sempre atual”, um “elo vivido no eterno presente”. Já a última é “a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”:

“Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica”. (Nora, 1993, 9)

Para Nora (*ibidem*), a escrita linear da história, como uma sucessão de eventos, e a busca pela “verdade” dos fatos são fenômenos relativamente recentes, que tiveram seu auge no século XIX, em função das ideias de progresso e do desenvolvimento do modo de produção capitalista. Nessa perspectiva, há a tendência de reconstituir mitos e interpretações como se já não nos identificássemos completamente com eles. Se as sociedades de fato vivessem seus mitos no dia a dia, se habitassem suas memórias, não haveria a necessidade de consagrar-lhes lugares. O ato e o sentido seriam identificados, uma vez que cada gesto “seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez”. É somente quando se entra na dimensão da história que surge a necessidade de criar e de manter museus, arquivos, bibliotecas e cemitérios, de escrever dicionários e enciclopédias, de preservar os patrimônios materiais e imateriais, de celebrar datas comemorativas, como os aniversários.

Ainda de acordo com Nora (*ibidem*), muito do que hoje é chamado de memória já foi transformado em história, de modo que, em grande parte das vezes, o ato de preservá-la seja visto como um dever. Com isso, multiplicam-se memórias particulares, de grupos sociais, de famílias e indivíduos. Mas não é possível reconstruir os eventos exatamente como foram vividos. Como afirma Benjamin, voltar-se para o passado “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Afinal, a

história é construída a partir de um tempo que não é “homogêneo e vazio”, mas “saturado de ‘agoras’”.

Além disso, Paul Veyne (2014) nos lembra de que se interessar pelo passado não é um privilégio da sociedade moderna e ocidental. Os povos que se identificam plenamente com seus mitos talvez jamais tenham existido. Por outro lado, não cessamos de criar nossos próprios mitos, como os do progresso ou da revolução. O interesse pela história pode ser despertado por questões nacionalistas, filosóficas, religiosas e sociais, ou por pura curiosidade. O que importa é sua dimensão cultural, antropológica. Os seres humanos são, em parte, livres e, em parte, sujeitos ao acaso e às condições de sua própria época. Por isso, escrever a história não é, necessariamente, encontrar explicações, à maneira de um cientista, com relações deterministas de causa e efeito, mas narrar “uma série de acontecimentos” e envolvê-los em uma trama, traçada livremente, de acordo com a escolha de cada pesquisador.

Jacques Le Goff (2013), por sua vez, sugere que, embora o objeto de trabalho dos historiadores sejam as verdades que prevaleceram em cada época, as narrativas nem sempre são baseadas na realidade factual. Elas podem ser puramente imaginárias, compondo-se de impressões particulares, de pontos de vista diversos, de memórias fragmentadas, que acabam por modificar o passado a partir do presente. Se, como afirmam Deleuze e Guattari (2000), o mundo é uma multiplicidade e cada vida é singular, como reduzir todas as possibilidades, as percepções e os afetos do dia a dia – esse “tempo saturado de agoras” – à trama histórica bidimensional? Os autores sugerem uma bela metáfora, o “rizoma”, um tipo de raiz que não possui um eixo único, mas cresce em todos os sentidos, conectando elementos heterogêneos, assim como acontece com a criação artística (imagem 1).



Imagem 1. Sâmara M. C. Melo. As linguagens artísticas e o conceito de rizoma.

Tendo em mente essa breve discussão teórica, nossa atenção será voltada, neste artigo, para as construções que hoje abrigam o Complexo Cultural Funarte São Paulo, a Representação Regional do Ministério da Cultura (MinC) e um escritório da Biblioteca Nacional². As três instituições dividem um terreno de aproximadamente 5.000 m², situado entre a Alameda Nothmann, a Rua General Júlio Marcondes Salgado e a Rua Apa, no bairro de Campos Elíseos, distrito de Santa Cecília, em São Paulo, capital. A Representação do MinC ocupa uma edificação com características arquitetônicas de uma escola do início do século XX (imagem 2): uma construção monumental, com grande visibilidade no ambiente urbano, salas bem definidas, janelas amplas e um pátio central.

² As autoras são funcionárias da Representação Regional da Funarte SP e estão desenvolvendo uma pesquisa sobre a história da instituição. Por isso, o texto foi escrito em coautoria.



Imagem 2. Representação Regional do MinC, 2016.

Já o Complexo Cultural Funarte SP (imagem 3) ocupa os sete galpões de uma edificação que remete a uma fábrica ou oficina, uma vez que sua arquitetura segue o padrão das vilas industriais europeias do século XIX. A construção original foi demolida em uma reforma realizada entre 2004 e 2007, mas a fachada foi mantida.



Imagem 3. Complexo Cultural Funarte SP, 2016.

Os escritórios da Funarte São Paulo e da Fundação Biblioteca Nacional, por sua vez, estão instalados em salas construídas, provavelmente, na década de 1960. Além das instituições atuais, já passaram pelo local o Departamento de Águas e Esgotos da Cidade de São Paulo, a Escola de Aprendizes Artífices (atual Instituto Federal de São Paulo), o Ministério de Educação e Cultura e o Ministério dos Esportes.

O espaço pode ser tomado como um lugar de memória por seus valores históricos, políticos e também afetivos. As construções abrigam órgãos do governo federal e, por isso, têm visibilidade, principalmente entre artistas e outros profissionais da cultura; o local é público, com grande circulação de

pessoas; e as edificações são históricas, o que atrai estudantes e pesquisadores de diversas áreas. Em entrevistas realizadas com servidores, artistas e gestores que, em algum momento, passaram pelo lugar, e nos documentos consultados durante a pesquisa (de notícias de jornal e correspondências particulares a relatórios oficiais) foram encontrados vestígios da história da cidade e do país, dos movimentos de urbanização, da economia de cada época, do desenvolvimento dos campos de educação e cultura e dos processos políticos, do início da República até os dias atuais.

Múltiplas narrativas incidem sobre esse espaço, muitas delas com base em dados factuais. Mas, como lugar de memória, sua história é formada também por lendas, lembranças pessoais e coletivas, por imaginação. As pessoas distraídas e dispersas que transitam pelo centro de São Paulo, o público que assiste a um espetáculo, os artistas e funcionários que convivem diariamente no local podem encontrar pequenos fragmentos de outras épocas e uma rede de acontecimentos com tramas diversas.

Mas a discussão não se restringe ao caráter histórico. Ela é urgente em um período de fragilidade política e econômica. O orçamento para a área cultural, nas esferas municipal, estadual e federal, vem sofrendo cortes. Em maio de 2016, o MinC foi extinto e, em pouco tempo, recriado. No dia 13 de novembro do mesmo ano, foi aprovada uma Proposta de Emenda Constitucional (PEC) que limita os gastos públicos por 10 anos, com possibilidade de prorrogação por igual período. Independentemente de posições políticas, em situações de recessão econômica pode prevalecer um pensamento de austeridade que tende a dar menos importância a áreas sociais ou culturais. Nesse contexto, rememorar o passado nos ajuda a compreender as forças que compõem o presente e a lutar para que arte, educação e cultura continuem a se expandir, livremente, em nosso país.

IMAGINÁRIOS DO BRASIL IMPERIAL NO CENTRO DE SÃO PAULO

O terreno em estudo foi herdado da Baronesa de Limeira (Francisca de Paula Sousa Queirós) por sua neta, Sebastiana de Souza Queiróz, que o vendeu à Fazenda do Estado de São Paulo em 1906. Muitas narrativas propagaram-se a partir desse fato. Foi também em 1906 que a Primeira Missão Militar Francesa chegou ao Brasil, contratada pela Força Pública do Estado de São Paulo com o objetivo de reformular a corporação. A República havia sido proclamada em 1889, e diversas transformações estavam em curso no Brasil. Com o fim do Império, desenvolveu-se a chamada “política do café com leite”, um acordo firmado entre as oligarquias estaduais e o governo federal para que os presidentes da república fossem escolhidos entre os políticos de São Paulo e de Minas Gerais, alternadamente. Com o desconforto que esse acordo causou entre os outros estados, sentiu-se a necessidade de profissionalizar a força pública de São Paulo, caso fosse preciso proteger o território. Há registros das atividades desenvolvidas pela Missão Militar Francesa na Academia do Barro Branco e na Serra da Cantareira, onde eram realizados os exercícios físicos e o treinamento com cavalos e armas de fogo.

Conta-se que os galpões que hoje abrigam os espaços culturais da Funarte, na Alameda Nothmann, foram usados como uma cavalaria por essa missão. Contudo, até o momento, não foram encontrados registros históricos que comprovem esse fato – e é possível que ele nunca tenha realmente acontecido. Mas a narrativa, repetida por pelo menos 40 anos, foi fundamental para compor a imagem do lugar. Ela repercutiu em documentos oficiais, teses acadêmicas e veículos de comunicação. Quando o escritório da representação regional do Ministério de Educação e Cultura foi instalado no local, em 1977, foi publicada a seguinte notícia:

“O Ministério da Educação já tem sede própria em São Paulo. Por ato assinado ontem pelo governador em exercício, Manoel Gonçalves Ferreira Filho, o Estado transferiu para o órgão federal um edifício que

anteriormente era ocupado pela Escola Técnica Federal de São Paulo. O prédio, que data de 1902, foi construído pela Missão Militar Francesa (...)" (Estado..., 1977)

Real ou imaginária, essa narrativa diz muito sobre o lugar e a época a que remete. Entre o final do século XIX e o início do século XX, São Paulo era um município agrícola, que começava a ser urbanizado e industrializado. O distrito de Santa Cecília ficava perto da Estação da Luz e do centro administrativo da cidade, o que garantia uma boa estrutura de transportes, com bondes e ruas pavimentadas. Em 1878, o suíço Fernando Gleite e o Alemão Victor Nothmann começaram o loteamento da região, que também seria uma das primeiras a receber estruturas de saneamento básico. A população era formada principalmente por políticos, donos de terra e empresários ligados à produção cafeeira.

Ao longo do século XX – por motivos diversos, como o aumento da população urbana, os movimentos migratórios e a construção de novas vias de acesso –, a região passou por um gradativo processo de decadência. Atualmente, opulentos casarões históricos convivem com a população em situação de rua e com o tráfico de drogas, cenário que se mistura ao dia a dia da classe média residente no bairro. O comércio popular também é forte na região, ao lado de restaurantes, bares e equipamentos culturais, como o Teatro São Pedro e o Castelinho, recentemente reformado. Esse ambiente multifacetado (Jacobs, 2014) expõe todas as ambivalências entre o desenvolvimento urbano e um passado supostamente mais rico, porque remete a um imaginário de transição (e de progresso) entre o Brasil Imperial e a Primeira República. Baronesas e barões do café (títulos de nobreza que resistiam a uma época de rápidos avanços industriais), cavalaria e missões militares ajudam a compor esse imaginário que mistura realidade e ficção. Mas, em meio a essas histórias, que certamente enriquecem a cultura do lugar, há documentos com informações mais precisas que ajudam a reconstruir as séries de acontecimentos e a situá-las melhor no tempo e no espaço.

A ESCOLA DE APRENDIZES ARTÍFICES: EDUCAÇÃO NA REPÚBLICA VELHA

Apesar do imaginário em torno da Missão Militar Francesa, artigos de jornal da década de 1920 e correspondências particulares indicam que o casarão situado na esquina da Rua Apa com a Rua General Júlio Marcondes Salgado foi projetado e construído, por volta de 1920, pelo escritório do engenheiro Samuel das Neves, para abrigar uma Escola de Aprendizes Artífices:

“Efetuou-se ontem, às 16 horas, na avenida S. João [atual Rua General Júlio Marcondes Salgado], a cerimônia de lançamento da pedra fundamental do edifício em que deverá ser instalada, definitivamente, a Escola de Aprendizes Artífices, mantida neste Estado pelo Governo Federal.” (Escola..., 1920).

O terreno, que havia sido de Dona Sebastiana de Sousa Queirós, foi doado à União pelo Governo do Estado de São Paulo:

“Fica o Poder Executivo autorizado a doar ao Governo da União um terreno situado nesta Capital, na Avenida São João, entre a Rua Apa e Alameda Nothmann, com a superfície de quatro mil duzentos e nove metros quadrados, para nele ser construído o edifício para a Escola de Aprendizes Artífices, mantida pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, nos termos das cláusulas e condições constantes de acordo provisório, celebrado em 19 de março de 1920”.(Assembleia Legislativa de São Paulo, 1920).

Criadas, em 23 de setembro de 1909, pelo presidente Nilo Peçanha e mantidas pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, as Escolas de Aprendizes Artífices foram instaladas nas capitais de todos os estados brasileiros com a proposta de oferecer ensino profissional e gratuito para crianças e jovens de baixas classes sociais. O decreto nº 7.566 deixa claro o objetivo de formar mão de obra operária, em uma tentativa de solucionar problemas sociais e de alavancar a indústria:

“Considerando que o aumento constante da população das cidades exige que se facilite às classes proletárias os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes da luta pela existência; que para isso se torna necessário, não só habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como

fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo, que os afastará da ociosidade ignorante, escola do vício e do crime; que é um dos primeiros deveres do Governo da Republica formar cidadãos uteis à Nação (...) Decreta: Art. 2º - Nas Escolas de Aprendizes Artífices, custeadas pela União, se procurará formar operários e contramestres, ministrando-se o ensino prático e os conhecimentos técnicos necessários aos menores que pretenderem aprender um ofício, havendo para isso, até o número de cinco, as oficinas de trabalho manual ou mecânica que forem mais convenientes e necessárias no Estado em que funcionar a escola, consultadas, quanto possível, as especialidades das indústrias locais". Ministério da Educação (Brasil, 1909).

Assim como a Missão Militar Francesa, esse episódio reflete algumas das transformações que ocorriam no país nas primeiras décadas do século XX. O fim do regime escravocrata e a proclamação da república eram acompanhados pelo crescimento da população assalariada e o desenvolvimento da indústria e das cidades. Cultura e educação ainda não eram vistas como políticas públicas, mas a própria criação da Escola de Aprendizes Artífices é um indício de que essas duas áreas começavam a ser pensadas como um objeto de governo, como capazes de direcionar a conduta de uma parcela da população para fins específicos.

Quando foi inaugurada em São Paulo, em 1910, a escola foi instalada em um prédio alugado na Avenida Tiradentes. A instituição só foi transferida para a Avenida São João (atual Rua General Júlio Marcondes Salgado) após uma reforma no ensino técnico, realizada na década de 1920, que propunha a padronização dos currículos e a construção de edifícios mais amplos e com espaço para as atividades práticas. Outra medida importante foi a industrialização das escolas, o que, por um lado, permitia que os alunos treinassem a profissão e, por outro, que pudessem receber uma gratificação por seu trabalho, evitando, assim, a evasão escolar (Soares, 1982).

Para cumprir esse objetivo, os galpões, com entrada pela Alameda Nothmann, eram usados como oficina pelos alunos, e as aulas teóricas aconteciam na escola. Ainda não se sabe se as duas edificações foram construídas ao mesmo tempo, mas elas certamente foram usadas de forma complementar (imagens 4 e 5).



*Imagem 4. Escola de Aprendizes Artífices, s.d.
Autor desconhecido.*



*Imagem 5. Escola de Aprendizes Artífices, s.d.
Autor desconhecido.*

Por mais de 50 anos, esse lugar foi ocupado pela instituição de ensino mantida pelo governo federal. As edificações foram preservadas, com algumas reformas pouco significativas. Mas, com o passar dos anos, já não havia espaço na sociedade para a proposta da antiga Escola de Aprendizes e Artífices. Em 1937, ela foi transformada no Liceu Industrial de São Paulo e, em 1965, na Escola Técnica Federal. As mudanças acompanhavam a evolução das políticas públicas e a importância que, em cada época, era atribuída à cultura e à educação.

EDUCAÇÃO E CULTURA: FERRAMENTAS DO ESTADO PARA A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e por sucessivas crises econômicas. No Brasil, após a Revolução de

1930, Getúlio Vargas foi conduzido à chefia do Governo Provisório e, em 1934, foi eleito presidente pelo Parlamento. Em 1937, Vargas deu novo golpe, instaurando o Estado Novo sob regime ditatorial. Neste mesmo ano, foi promulgada uma nova Constituição, a “Polaca”, escrita pelo então Ministro da Justiça Francisco Campos. O texto era inspirado em preceitos de países europeus que estavam sob o domínio de governos autoritários, como Espanha, Polônia, Itália e Portugal. Ao mesmo tempo, o carisma de Getúlio Vargas ajudava a forjar o mito de “pai dos pobres” (Skidmore, 1982).

Com algumas exceções, como a Escola de Aprendizes Artífices, a educação pública não era comum no Brasil até a década de 1930, ficando a cargo de instituições particulares, leigas ou religiosas. Mas essa perspectiva começava a mudar. Cresciam os debates sobre a formação moral e profissional dos cidadãos, o que, segundo um pensamento corrente na época, poderia contribuir para que o “atraso” do país fosse superado. Entendida como a “alma” da nação, a educação passava a ser vista também como um dever do Estado.

Em novembro de 1930, foi criado o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (Cunha, 2005), que passou a ser responsável pelas seguintes instituições: Departamento do Ensino, Instituto Benjamin Constant, Escola Nacional de Belas Artes, Instituto Nacional de Música, Instituto Nacional de Surdos Mudos, Escola de Aprendizes Artífices, Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Braz, Superintendência dos Estabelecimentos do Ensino Comercial, Departamento de Saúde Pública, Instituto Oswaldo Cruz, Museu Nacional e Assistência Hospitalar (Brasil, 1930).

Em 1934, o mineiro Gustavo Capanema foi nomeado Ministro de Educação e Saúde Pública, cargo que exerceu até o fim do Estado Novo, em 1945. Em 1937, o ministério passou a se chamar Ministério da Educação e Saúde, e foi criado o Departamento Nacional da Educação. A Escola de Aprendizes Artífices passou a se chamar Liceu Industrial de São Paulo e, em 1942, Escola Industrial de São Paulo, agora com o intuito mais objetivo de qualificação de mão-de-obra (Schwartzman *et al*, 2000):

“O ensino pré-vocacional profissional destinado às classes menos favorecidas é em matéria de educação o primeiro dever de Estado. Cumpre-lhe dar execução a esse dever, fundando institutos de ensino profissional e subsidiando os de iniciativa dos Estados, dos Municípios e dos indivíduos ou associações particulares e profissionais.

É dever das indústrias e dos sindicatos econômicos criar, na esfera da sua especialidade, escolas de aprendizes, destinadas aos filhos de seus operários ou de seus associados. A lei regulará o cumprimento desse dever e os poderes que caberão ao Estado, sobre essas escolas, bem como os auxílios, facilidades e subsídios a lhes serem concedidos pelo Poder Público.”³ (Brasil, 1937).
Grifo das autoras.

Além da educação, o campo das artes passava a ser diretamente envolvido nos planos do governo. Com uma equipe formada, entre outros, por Mário de Andrade, Candido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, Capanema voltou seu olhar também para a produção cultural, ainda que de forma centralizadora, dirigida e autoritária (Schwartzman *et al*, 2000, 205). Uma expressão de seu apreço pela arte moderna foi a construção do Palácio da Cultura (atual Edifício Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro, para que fosse sede do ministério⁴. Outros órgãos importantes também foram criados nesse período: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Todos são exemplos da política desenvolvida na época, voltada principalmente para a educação e a preservação do patrimônio.

Em 25 de julho de 1953, o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura. No período que se seguiu, importantes movimentos artísticos e culturais emergiram no Brasil, com destaque para iniciativas tão diversas quanto o Cinema Novo, a Bossa

³ Este trecho da Constituição de 1937 foi motivo de disputa entre o Ministério da Educação e Saúde e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Em 1942, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), órgão ligado à Confederação Nacional das Indústrias, também passou a se encarregar da formação profissional.

⁴ O prédio foi construído entre 1936 e 1945 por uma equipe liderada por Lúcio Costa, sob a consultoria de Le Corbusier.

Nova, o Grupo Oficina e os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. No entanto, segundo Lia Calabre (2007), o Estado não promoveu, entre 1945 e 1964, “ações diretas de grande vulto no campo da cultura”. O patrocínio e o fomento eram realizados principalmente pela iniciativa privada.

Em 1964, os militares tomaram o poder e novas reformas educacionais foram propostas. A Escola Industrial de São Paulo passou a ser denominada Escola Técnica Federal de São Paulo, refletindo mais uma vez o caráter centralizador do governo. O campo das artes foi dominado pela repressão. Mesmo assim, houve algumas tentativas de construção de políticas públicas, como a criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966, que apresentou planos em 1968, 1969 e 1973, nenhum deles posto em prática (*ibidem*).

Já na década de 1970, diversos fatores, como os movimentos migratórios na Europa e o crescimento das indústrias culturais, principalmente nos Estados Unidos, colocaram novamente em pauta as questões da identidade cultural. Mas, ao contrário do nacionalismo da década de 1930, órgãos internacionais, como a UNESCO (1970), passavam a valorizar o multiculturalismo. Todos esses fatores contribuíram para que novas mudanças acontecessem no Brasil.

A REABERTURA POLÍTICA E A EFERVESCÊNCIA CULTURAL

Em 1975, durante o governo de Ernesto Geisel, a Funarte foi criada pelo ministro Ney Braga. O órgão, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, era fruto do Plano de Ação Cultural (PAC), lançado em 1973, por Jarbas Passarinho, para financiamento de atividades nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema (Calabre, 2007). Sua finalidade era “promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação” (Brasil, 1975). Nos anos finais da ditadura militar, esse foi um grande acontecimento. Estava em curso o processo de reabertura política e a produção cultural passava a ser vista como um importante recurso para reconstruir a imagem do país.

Pela primeira vez no Brasil, pensava-se em uma política cultural propriamente dita, voltada essencialmente para a produção artística contemporânea. Já não se tratava somente da preservação do patrimônio nem da democratização das artes para fins educativos, mas do estímulo ao trabalho de artistas consagrados ou em início de carreira. Duas grandes vertentes se abriam: a produção cultural direta e o fomento, que, alguns anos mais tarde, levaria às leis de incentivo fiscal e aos editais e prêmios, modelos adotados também por estados e municípios.

Nada disso deixava de lado as tensões no interior de um governo autoritário. Até mesmo a equipe da Funarte era formada por alguns dos artistas que haviam sido presos ou exilados durante o período mais cruel da ditadura militar, e eram comuns os embates com os órgãos de censura. Apesar de todo esse movimento em âmbito nacional, São Paulo tinha poucos espaços para a produção cultural alternativa.

Por isso, uma das primeiras ações da Funarte teve grande visibilidade na capital paulista: o Projeto Pixinguinha, que, desde 1976, era realizado em todo o Brasil com o objetivo de fazer circular a música nacional. Os eventos foram tão bem-sucedidos em São Paulo que a produtora dos shows, Maria Luiza Librandi, foi convidada por Roberto Parreira, então Diretor Executivo da Funarte, para coordenar o novo escritório da fundação nesse estado.

Em 29 de março de 1978, o espetáculo *Rezas de Sol para a missa do vaqueiro*, de Janduhy Finizola com direção de Renato Borghi, inaugurou o Teatro MEC–Funarte, um auditório de 250 lugares adaptado às antigas instalações da Escola de Aprendizes Artífices⁵. No ano seguinte, o teatro passava a homenagear a pianista Guiomar Novaes e ganhava importância na cidade, ao lado de casas de espetáculos privadas, como o Lira Paulistana.

⁵ Em 1977, o Instituto Federal de São Paulo foi transferido para o bairro do Canindé e uma delegacia do MEC foi instalada no local. Uma das salas da antiga escola e o auditório foram, então, cedidos à Funarte, que era vinculada a esse ministério.

Seguindo a vertente de produção artística, a coordenação da Funarte SP promovia artistas como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, além de apresentar um programa de música clássica, que trazia nomes como Paulo Bellinati e Eudóxia de Barros. O auditório também era usado para espetáculos teatrais, especialmente por jovens atores, como os estudantes da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (EAD-USP), que ganhavam, assim, uma oportunidade de começar suas carreiras. Havia, ainda, uma livraria e um bar, o que contribuía para aumentar a circulação do público. Em 1984, foi inaugurada uma galeria de fotografia e, cinco anos mais tarde, uma galeria de arte: o espaço Mario Schenberg.

Contudo, essa efervescência convivia diariamente com os processos burocráticos da Delegacia Regional do MEC, que, desde 1977, ocupava a maior parte dos espaços. Segundo depoimento de Gyorgy Forrai, funcionário da Funarte desde 1984:

“Nessa época, era forte aquele registro de diploma de professor, do MEC (Ministério de Educação e Cultura). Então, as ruas ficavam cercadas de carros de prefeitura, que vinham trazer professora, pegar documento de diretora... Parecia a Santa Casa. Vinha gente do Estado inteiro (...). Três galpões daqui eram para essa burocracia. (...) Esses galpões tinham um teto rebaixado... Isso deve ter sido uma coisa da época da ditadura... Em tudo que era federal havia um padrão (...). Aquele metálico, um negócio fluorescente, em cima uma mantinha preta isolante... Um vazio no galpão... Tinha um negócio de aço pendurado nas vigas... Tudo o que era expediente tinha que ser uma coisa opressiva, baixinha, um horror”. (Forrai, 2016)⁶

A convivência nem sempre era pacífica, mas, aos poucos, salas e galpões usados para registros de diplomas e emissão de carteiras profissionais de professores foram transformados em teatros e galerias. Roberto Bicelli, servidor aposentado, lembra que:

“(...) o MEC tinha uma estrutura muito pesada, muito grande, eles precisavam de espaço. Porque (eram) aquelas coisas de burocracia brasileira (...). Isso foi

⁶ Trecho de entrevista concedida por Gyorgy Forrai a Ester Moreira e Sharine Melo em 26 de julho de 2016.

desaparecendo, isso foi sumindo, o MEC foi desativando várias ações. (...) E a Funarte foi avançando nesses espaços que o MEC foi deixando”. (Bicelli, 2016)⁷

No final dos anos 1980, com um total de 1.240 m², o Espaço Funarte ocupava os quatro primeiros galpões das edificações então pertencentes à Delegacia do MEC em São Paulo. Com entrada pela Alameda Nothmann, havia uma ala administrativa, a Galeria de Arte Mario Schenberg, uma galeria de fotografia, a Sala Guiomar Novaes, uma cantina e uma sala de montagem de exposições. A Funarte SP se consolidava como um importante espaço cultural da cidade e do país.

RECOMEÇOS

Durante a década de 1980, a visão de que a cultura e as artes podiam proporcionar avanços sociais e econômicos cresceu ainda mais no Brasil. Com a abertura política, a partir de 1984, a criatividade dos artistas e da população em geral passava a ser demandada como um contraponto liberal aos 20 anos de repressão. Além disso, havia um cenário mundial que, por um lado, buscava proteger a diversidade e, por outro, expandia a exportação de bens imateriais (como o próprio conhecimento). A criação do Ministério da Cultura, em 1985, é ilustrativa dessas ideias. Celso Furtado diz em seu discurso de posse, pronunciado em fevereiro de 1986:

“(...) vivemos numa civilização em rápida transformação. Numa época de revolução nas tecnologias de comunicação. A cultura não é apenas o acervo que recebemos do passado. Por mais importante que seja a defesa da herança cultural, não podemos desconhecer que a essência do homem como criador de cultura reside em sua criatividade, em poder romper com o passado ao mesmo tempo que dele se alimenta (...) Criar condições para que a criatividade seja exercida em sua plenitude – eis a essência do que chamamos de democracia. Neste momento em que o Brasil se redemocratiza, grande é a responsabilidade deste ministério, a quem cabe estimular a criatividade a serviço da melhoria da qualidade da vida do conjunto da população”. (Furtado, 2012. 52-53)

⁷ Trecho de entrevista concedida por Roberto Bicelli a Ester Moreira e Sharine Melo em 1º de agosto de 2016.

No entanto, em 1990, durante o governo de Fernando Collor, o ministro Ipojuca Pontes extinguiu o Ministério da Cultura e suas vinculadas, entre elas a Funarte. Em seu lugar, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC. Muitos funcionários foram colocados em disponibilidade, e os espaços de São Paulo tiveram suas atividades drasticamente reduzidas. Mais uma vez, o empenho de artistas e funcionários foi responsável por manter o lugar, ainda que de forma precária. Angela Dória⁸, assistente da atriz e diretora Myriam Muniz, que, na época, usava o teatro para seu curso de dramaturgia, relembra: “a gente meio que invadiu lá para continuar o curso, para não deixar o escritório daqui ser fechado”.

Em 1992, a extinção do Ministério da Cultura foi revogada (Brasil, 1992) e, em 1994, a Funarte voltou a existir. Em São Paulo, teve início um novo processo de conquista dos espaços. Com dificuldades, a delegada do MEC na época, Gilda Portugal Gouvea, e o então representante da Funarte em São Paulo, Px Silveira, voltaram a transformar depósitos em teatros e galerias:

“Um galpão maravilhoso ocupado com carteira velha... Olha, acho que tinha até pelo dos cavalos... Um absurdo. Aquele primeiro, totalmente depósito. Aí ele (Px Silveira) falou: ‘Tira tudo, mas tem que ocupar com alguma coisa’. ‘Alguma repartição pública federal vai ter que mudar para cá’. Aí começou, aí teve peça de teatro, teve exposições... E foi crescendo...”. (Gouvea, 2016)⁹

“A gente foi, arrumou... Conversamos com o pessoal... Eu ainda não conhecia a Gilda. Conversamos... Convencemos... O Bicelli me ajudou muito nisso, a convencê-los de que ali era um espaço para as artes, não um depósito...”. (Silveira, 2016)¹⁰

Já no final dos anos 1990, todos os galpões da Alameda Nothmann pertenciam à Funarte. Nos anos 2000, o espaço foi reformado e, em 14 de

⁸Trecho de entrevista concedida por Ângela Dória a Ester Moreira e Sharine Melo em 19 de agosto de 2016.

⁹Trecho de entrevista concedida por Gilda Portugal Gouvea a Ester Moreira e Sharine Melo em 08 de setembro de 2016.

¹⁰Trecho de entrevista concedida por Px Silveira e Roberto Bicelli a Ester Moreira e Sharine Melo em 14 de setembro de 2016.

novembro de 2007, foi mais uma vez reinaugurado como um complexo cultural, em uma estrutura que permanece até hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Paul Veyne, é possível ler um mesmo acontecimento de diferentes perspectivas, atribuindo-lhe maior ou menor peso histórico. Essa escolha é sempre subjetiva. A partir de um lugar de memória (que hoje engloba o Complexo Cultural Funarte SP, a representação regional do MinC e a Fundação Biblioteca Nacional), é possível entrever épocas tão distintas quanto a proclamação da República, o Estado Novo, a ditadura militar e a reabertura política dos anos 1980 e 1990. Por meio de lembranças fragmentadas, documentos oficiais, fotos, recortes de jornal e uma dose de imaginação, pode-se reconstruir uma trama que não deixa de levar em conta o momento histórico dos próprios pesquisadores.

Como visto, além de um contexto nacional e internacional favorável, foi necessário um esforço diário para que, a partir da década de 1980, a burocracia abrisse espaço para as artes nos galpões da Alameda Nothmann. Porém, na década de 1990, o Ministério da Cultura e a Funarte foram extintos pelo governo federal, fazendo com que o lugar se esvaziasse. A retomada, a partir de 1994, foi árdua e, como não poderia deixar de ser, não fez reviver a época anterior, mas construiu novos caminhos, em consonância com seu próprio tempo.

Parte de um complexo maior, a Funarte traz, na sua história, as marcas da construção das políticas culturais brasileiras. É claro que, em um país de dimensões continentais e com imensas desigualdades, é muito difícil abarcar a diversidade de expressões culturais e proporcionar condições dignas de produção e circulação a todos os artistas, quaisquer que sejam as ferramentas utilizadas – de leis de incentivo a editais de fomento, de fundos públicos para a cultura a patrocínios privados. Em momentos de entusiasmo e efervescência, muitas dessas ações atenderam, em grande parte, as

expectativas do público e as demandas da classe artística. Em outros períodos, houve desacordo e as relações foram nubladas. Em diversas ocasiões – dos seminários realizados nas épocas da criação da Funarte e do Ministério da Cultura até eventos mais recentes, como as conversas propostas pelo Ministro Juca Ferreira durante o segundo mandato de Dilma Rousseff – a estrutura, a finalidade e as ações da Funarte foram colocadas em discussão pública.

Contudo, o intenso debate em torno das políticas culturais não esconde a fragilidade da área no Brasil. As narrativas entrecruzadas neste artigo iluminam a potência da produção artística e sua capacidade de abrir novos espaços em meio à aspereza da burocracia e às constantes dificuldades financeiras. Mas elas também revelam que arte e cultura nem sempre estão entre as prioridades políticas. No início de 2016, durante o governo do então presidente interino Michel Temer, o Ministério da Cultura foi mais uma vez extinto. A época é outra. As atividades criativas, hoje, têm uma visibilidade social e econômica muito maior. Talvez por isso não tenha sido necessário muito tempo para que a decisão fosse revista. De todo modo, o fato foi um alerta. Assim como nossas memórias, frágeis e fragmentadas, nossos espaços e instituições culturais precisam ser fomentados constantemente para que existam, não somente como lembranças do passado, mas como presente, como parte do dia a dia da cidade e do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE SÃO PAULO. *Lei nº 1.742, de 19 de outubro de 1920*. Disponível em <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1920/lei-1742-19.10.1920.html>. Acesso em 20 dez. 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BRASIL. *Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 10 de novembro de 1937)*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acesso em 04 jan. 2017.
- BRASIL. *Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975*. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em 13 out. 2016.
- BRASIL. *Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992*. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnIPZ8/content/serie-historica/10937. Acesso em 20 dez. 2016.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909*. Disponível em: portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf. Acesso em 10 out. 2016. Acesso em 05 jan. 2017.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Decreto nº 19.402 de 14 de novembro de 1930*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/d19402.pdf>. Acesso em 04 jan. 2017.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil*. Anais do III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação UFBA (23 a 25 de mai. 2007).
- CUNHA, Luiz Antonio. *O ensino profissional na irradiação do industrialismo*. São Paulo: UNESP; Brasília: Flacso, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: 34, 2000.
- ESCOLA de Aprendizes Artífices. *O Combate*. 1º de janeiro de 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em 10 out. 2016.
- ESTADO da sede ao MEC. *O Estado de S. Paulo*. 05 de janeiro de 1977. Disponível em: acervo.estadao.com.br. Acesso em 13 out. 2016.

- FURTADO, Celso. Discurso de posse. In: *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Segurança: Centenário da Missão Militar Francesa de Instrução da PM*. Acesso em 20 dez. 2016.
Disponível em:
<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=71501&c=6>
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História São Paulo, 10 (Dez. 1993). Acesso em 19 dez. 2016. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>
- SCHWARTZMAN, Simon *et al.* *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SOARES, Manoel de Jesus. *As Escolas de Aprendizes Artífices: estrutura e evolução*. Fórum Educacional, v. 6, n. 3 (1982). Disponível em:
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/fe/article/view/60628>.
Acesso em 20 dez. 2016.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UnB, 2014.
- UNESCO. *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*. Veneza, 24 de ago. a 02 de set. 1970. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org>.
Acesso em 17 fev. 2017.

FONTES DAS IMAGENS

- Sâmara M. C. Melo. As linguagens artísticas e o conceito de rizoma. Acervo Pessoal. São Paulo, 2016.
- Sharine M. C. Melo. Complexo Cultural Funarte SP. Acervo Pessoal. São Paulo, 2016.
- Sharine M. C. Melo. Representação Regional do MinC. Acervo Pessoal. São Paulo, 2016.
- Escola de Aprendizes Artífices. (Autor desconhecido). São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2012/01/fotos-antigas-de-sao-paulo-xix.html>. Acesso em 15 jan. 2017.



O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea

*The concept of ruin and the conservation
dilemma in contemporary art*

Mário Anacleto de Sousa Júnior

PhD. Ciência e Restauração do Patrimônio Histórico-Artístico, Museu de História Natural e Jardim Botânico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. mariosousajunior@yahoo.com.br

Resumo

Sabe-se que a arte contemporânea tem se concentrado mais na tríade constituída pela figura do artista, a poética dos materiais e o mercado de arte, tornando a produção artística em produtos culturais únicos, avaliados de acordo com a demanda do novo e da necessidade de um material duradouro e inovador em relação à ideia. É cada vez menos aceitável a possibilidade de envelhecimento da obra, a tal ponto que esta pode aproximar-se da ruína devido à impossibilidade técnica de restauração, conservação e preservação que temos atualmente à nossa disposição. A partir deste ponto propomos uma discussão sobre o conceito de ruína na arte contemporânea por meio das representações pictóricas de séculos anteriores com um olhar para a história da conservação e restauração de bens culturais até o presente. Com esta contribuição ao conceito de ruína, no que se refere à matéria como valor discursivo e estético, indagamos qual a relação, ou quais, existem entre a arte contemporânea e este conceito ante o envelhecimento, até o ponto mesmo de degradar-se, levando inexoravelmente a uma perda irreversível com a possibilidade iminente da morte da ideia.

Palavras-Chave: Arte contemporânea, conservação, deterioração, ruína e morte da ideia.

Abstract

It is known that contemporary art has focused more on the triad consisting on the figure of the artist, the poetics of the materials and the art market, transforming the artistic production of unique cultural products, valued according to the demand of the new and the necessity of an enduring and innovative material in relation to the idea. It is becoming less acceptable the possibility of aging of the work, to the point that they can come to ruin because of the technical impossibility of restoration, conservation and preservation that we currently have available. From this point we propose a discussion of the concept of ruin in contemporary art through pictorial representations of previous centuries with a look at the history of conservation and restoration of cultural property up to the present times. With this contribution the concept of ruin in relation to matter as discursive and aesthetic value, we investigate what or which relationships between contemporary art and these concepts are facing the aging, to the point of degrading himself, inexorably leading to an irreversible loss with the imminent possibility of death of the idea.

Keywords: Contemporary art, conservation, decay, ruin and death of idea.

INTRODUÇÃO

Las ideas que las ruinas despiertan en mi son grandes. Todo se empequeñece, todo sucumbe, todo pesa. Sólo queda el mundo. Sólo dura el tiempo. ¡Qué veijo es este mundo! Ando entre dos eternidades.

Denis Diderot (1992, 325)

Nossa concepção de mundo, nossas cidades, nosso conhecimento em qualquer âmbito da vida é um universo fragmentado, descontínuo, inconexo e às vezes incompreensível. Para alguém que se detenha e contemple o mundo desde uma posição desinteressada, como espectador e não como protagonista, este, se apresentará como um espetáculo cheio de absurdos e fantasmagorias.

Neste contexto, as ruínas formam parte desse universo e comportam também os conceitos advindos de distintas áreas as quais possuem uma relação muito próxima às artes plásticas, tais como a arquitetura, a estética, a semiótica, a filosofia e a conservação e restauração.

As ruínas arquitetônicas são restos de algo que não conhecemos exatamente, de algo que alguma vez esteve ali, pleno de sentido e funcionalidade, mas que agora somos incapazes de reconstruir. As ruínas se traduzem por fragmentos, partes inconexas que escapam a uma visão de conjunto ou relato, um saber organizado e racional. Por esta razão incitam a imaginação, para que esta recomponha os fragmentos como um quebra-cabeça de peças que faltam. Como indica Ustároz, (1997, 12), *“piezas conceptuales, técnicas o formales donde la imagen final no es unívoca y tampoco determinada”*. As ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e a especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente.

Diante destes sentimentos, duas perguntas iniciais são aqui expostas: Por que a contemplação das ruínas ainda nos produz assombro, temor, mas também prazer? Existe algo nas imagens de destruição que nos leva a esse prazer estético? A presença do trágico e do arruinado nos objetos culturais nos faz indagar por uma transfiguração do simbólico e, mais ainda, sobre a categorização estética adquirida por eles.

O conceito de ruína, de acordo com Soriau, (1998, 977) *“ruina, del latim ruina, conserva sus dos significados: derrumbamiento y escombros resultantes del mismo; ambos en sentido propio y figurado”* e o autor somente o considera como termo estético quando faz referência aos vestígios de um edifício parcialmente destruído.

Para Cirlot, (1984, 506), o conceito se circunscreve em *“seu sentido simbólico óbvio e literal, significa destruições, a vida morta”*. Nestes termos faz também referência aos sentimentos, ideias, ligações que não têm o calor da vida, mas que, todavia, carecem de uma utilidade e função, a ordem da existência e do pensamento, mas saturada do passado e de uma realidade em destruição pelo transcurso do tempo. Para ele, as ruínas são símbolos equivalentes ao aspecto biológico das mutilações.

Segundo Calvo (1997, 199), a ruína é um “*edificio o conjunto de construcciones en avanzado estado de destrucción. En algunos momentos, como en la época romántica, adquirieron un gran valor simbólico*”, iniciando assim os critérios da conservação e movimentos anti-intervencionistas no patrimônio edificado.

É verdade que o conceito de ruína se aproxima de outros dois conceitos que se relacionam e se contrapõem entre si. O conceito do construído e destruído, o vertical e horizontal, constituindo assim momentos que pertencem às ruínas em seu ciclo de nascimento, esplendor, decadência, morte, esquecimento e renascimento. Por outro lado, temos também as ideias de razão e sentimento que levam à contemplação do belo e do sublime evocando assim o juízo crítico pela valorização da experiência estética, uma ideia de um sistema direcionado ao processo de ordem e entropia e, por consequência de quietude e exaltação até o ponto de chegar à melancolia.

O conceito de ruína observado por meio da filosofia suscita diretamente outros dois; o *fragmento* e o *tempo* transcorrido no qual Hegel (2004, 47) faz uma referência muito significativa, “o que nos oprime é a mais rica figura, a vida mais bela encontra seu ocaso na história. Na história, caminhamos entre as ruínas do egrégio”. O fragmento é aqui retomado como documento e mais ainda, documento da história, ou melhor, da história escrita criando a possibilidade de destacar o elemento durável, presente na superabundância das figuras apresentadas pela contingência, tendo em conta que no pensamento hegeliano, a razão identifica história e filosofia, e ambas se mesclam com ela. Em Benjamin (1990, 76), as ruínas adquirem um significado alegórico para chegar à eternidade, diversamente do símbolo que procura o sentido próprio das coisas e uma redenção transcendente eternizando sua significação de coisa viva, buscando seu verdadeiro e único sentido. A alegoria faz morrer a intenção original dos objetos necessitando desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes, descontextualizados de seus meios. As coisas surgem como mortas, privadas

de suas vidas, isto é, a alegoria assegura a eternidade das coisas por meio da sua morte, sua descontextualização, na possibilidade de recriação de novos e infinitos sentidos.

De todos os modos, o conceito de ruína sempre esteve presente nas mais diversas áreas do conhecimento humano em todos os tempos. Os critérios para defini-la também variam com as culturas e muito diretamente com a função social e constituição material dos objetos, que as figuram como tal.

Na arte foram muitos artistas que expressaram tais emoções advindas do conceito de ruína em arquitetura principalmente e, comprovadas por uma análise e estudos baseados na história da arte desde fins do século XV e que estão presentes até na arte contemporânea.

O CONCEITO DE RUÍNA POR MEIO DA SUA REPRESENTAÇÃO, UMA PERSPECTIVA A PARTIR DA HISTÓRIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS.

Na antiguidade, as ruínas ainda não tinham o significado adquirido depois do século XV particularmente. Para os antigos sumérios, egípcios, gregos e romanos as ruínas tinham a conotação de uma má administração das cidades, um demérito para os governantes, que tinham o propósito de embelezar seus impérios associando seu poder e glória aos monumentos bem conservados, pois estes eram também documentos de seus feitos memoráveis em seus domínios como também externamente, pela demonstração de poder e força aos conquistados. Neste sentido a “restauração”, com o objetivo de conservação e preservação se aproxima ao refazer como busca da funcionalidade perdida, tanto funcional como ritual, ou na melhor das hipóteses ao reaproveitamento do existente por apresentar-se arruinado, suprimindo ou adicionando forma ao gosto vigente, ou também como forma de apagar ou reescrever os feitos de seus

antecessores dinásticos. É verdade que a destruição também era uma prática empregada, mas a matéria de que eram constituídos tais monumentos e objetos culturais também foi determinante para as ações de destruição ligadas diretamente à natureza física destes quando comparamos com a argila, a madeira, o metal e a pedra. Das civilizações que tiveram a argila como matéria construtiva como os sumérios, não nos chegaram tantos exemplos como das que tinham em sua cultura a utilização da pedra como os egípcios, gregos, romanos e outras civilizações que a utilizaram.

No que tange aos monumentos arquitetônicos as intervenções eram feitas com o intento de renovação com a possibilidade do refazer modernizado ao gosto vigente ou ao seu derrubamento por completo, pois a importância dada era para o local, o “*genius loci*” ou lugar da memória. O Parthenon é um exemplo máximo de ruína localizada em um lugar sobressalente – a Acrópoles –, lugar da memória, na qual registram em toda sua história as variadas modificações, adaptações e explorações culturais que tem sofrido durante o transcurso do tempo. As esculturas gregas tinham direcionamento diferente dos monumentos, pois, se constituíam em objetos de interesse para o colecionismo romano e por tanto eram também mais suscetíveis às intervenções de conserto e refazer ao gosto e padrões próximos ao panteão dos deuses romanos e seus atributos, ou puramente pelo gosto estético. As pinturas murais ou afrescos eram também “restaurados”, possivelmente por razões decorativas, ressaltando a condição figurativa bidimensional. De acordo com Plínio e como indicam Justicia e Martinez (2008, 60) “*las operaciones de mantenimiento y conservación eran realizadas como auténticas restauraciones pictóricas*” e conhecidas por meio de antigos relatos de Pausias com respeito às pinturas de Polignoto. Nos mesmos relatos, Plínio faz referência a uma “restauração” no afresco da famosa pintura de Atlanta e Helena do Templo de Lavunio, a pedido do imperador Nero. Esta pintura havia apresentado impossibilidades técnicas devido às características do “Intonaco” ser muito frágil e, ante a necessidade de “distaco”, remoção do estrato pictórico do

suporte primeiro para fixá-lo a outro lugar ou parede, não tiveram êxito, fato também citado por Justicia e Martinez, (2008, 61).

Na época medieval, as ruínas dos monumentos e edificações do antigo mundo clássico greco-romano passam por adições em seus projetos originais com outras construções. São intervenções com ou sem substituições com a intenção de criar uma unidade, constituindo assim em uma difícil tarefa identificar suas épocas precisas e definir seus estilos originais. Também são verificadas ocupações distintas à funcionalidade anterior do edifício como foi o caso do Arco de Tito anexado à muralha medieval dos Frangipane e o Coliseu transformado em uma fortificação para a defesa de Roma ante os constantes ataques sofridos principalmente no século III. Quanto às esculturas e aos outros objetos culturais, estes seguem sofrendo intervenções com a intenção “restauradora” do refazer e a prática do “refrescado”, repinturas realizadas por outros artistas ou artesãos posteriores a seus criadores, os quais estavam ligados às suas respectivas associações ou grêmios. Em muitos casos os ajustes iconográficos às novas diretrizes doutrinárias do cristianismo direcionaram as readaptações das antigas esculturas de mármore, ressaltando que a matéria primordial das criações havia mudado para a madeira como suporte ideal no caso da escultura e da pintura, afastando-se assim da pedra, suporte tido como nobre, porém estigmatizado por constituir a base das criações escultóricas pagãs.

Inicialmente no século XV o conceito de ruína fora utilizado em arte com as primeiras representações da antiguidade clássica greco-romana, fragmentos de elementos arquitetônicos da época que, na pintura religiosa são agregados para compor os cenários narrativos com a representação da decadência do mundo pagão diante do cristianismo. O conceito de ruína esteve frequentemente utilizado no tema da natividade, momento emblemático do nascimento de uma nova ordem que se estabelece em contraposição aos antigos padrões vigentes de uma cultura longínqua, mas ainda grandiosa por seu legado cultural e arquitetônico. Nestes termos poderíamos citar Riegl,

(2007, 35), quando afirma que a conservação de monumentos em sentido moderno começou no renascimento italiano com o despertar de uma nova valorização consciente para os monumentos clássicos, assim como o estabelecimento de dispositivos legais para uso e proteção.

Esta dupla moral renascentista aplicada às ruínas, por um lado como fundamento da exaltação do mito clássico e por outro, como símbolo da derrota e fugacidade de um império pagão, referência a uma intenção hermenêutica precisa, uma composição hagiográfica determinada, na qual o cristianismo triunfa sobre as ruínas de uma civilização pagã, obsoleta e decadente, convertendo-se em um argumento apologético utilizado pelos dogmas da igreja, um dos principais contratantes e mecenas das artes nesse momento. Nas imagens pictóricas podemos encontrar além das representações e significados, uma ideia a respeito das ruínas de uma cidade como fora Roma em sua antiga condição de detentora do importante legado clássico arquitetônico e, no que confere à conservação, como poderia ser o contato que o público e mais especificamente os artistas tinham à época com relação a tal legado. Como na vida cotidiana, no contexto urbano, as pessoas se apropriavam destes espaços e os utilizavam.

Na história da conservação encontramos menção à questão de como as ruínas se converteram em fontes de conhecimento para ter acesso a uma cultura que se manteve esquecida e, que agora necessitava ser mantida inclusive a partir dos fragmentos que restavam. Exemplos desta revalorização encontramos nas reflexões sobre as ruínas romanas descrita por Rafael na carta enviada ao Papa Leão X no ano de 1518. Neste documento o famoso artista e restaurador relata a necessidade de conservar e proteger das contínuas destruições promovidas pelos próprios Papas e artistas com o objetivo de extração de seus materiais, o mármore, que em realidade sempre foi considerado o material de revestimento por excelência, evidentemente caro e valioso.

Na segunda metade do século XVI a representação das ruínas segue um conceito mais próximo à erudição e talvez, mais internacionalizado pelo interesse dos artistas fora do contexto circunscrito pela região do Lácio. Artistas que comprovadamente fizeram suas viagens de formação a Roma permanecendo ali por alguns anos e, evidentemente mantendo contato direto com as ruínas arquitetônicas do passado glorioso presente em suas respectivas pinturas conforme menciona Dacos, (2014, 17-25). Esta mesma erudição que os artistas viam nas ruínas clássicas como depositárias de um saber quase oculto como é descrita por Hocke, (1986, 15) “Pelo espaço de 150 anos, esta arte repleta de afetação marcaria profundamente a vida intelectual e social de Roma a Amsterdam e de Madrid a Praga”.

No que corresponde à conservação e restauração nesse momento está presente a diversidade operativa composta por transformações, reintegrações, adaptações e reparações de obras de arte em geral e, no campo de arquitetura e, mais especificamente no que se refere às ruínas, intervenções que transformam as edificações não como “restaurações” como bem descreve Ibañez, (2006, 35) *“son ejercicios creativos autónomos, en cuando manifiestan en algunos de sus más cualificados representantes [arquitectos] un completo análisis crítico del monumento sobre el que actúan”*, deste modo fazendo “recriações” de adaptações ao gosto da época.

No século XVII o tema da ruína passa por uma renovação, uma nova valorização da antiguidade clássica representada no barroco com a concepção do bulcólico e a natureza, que se impõe entre os fragmentos pétreos subindo pelas colunas e arquivadas de uma arquitetura já consagrada pelo tempo, introduzindo assim uma dialética entre cultura e natureza ou a razão e a sensibilidade, o apolíneo e o dionisíaco, com a contemplação do infinito contrapondo-se à grandiosidade construtiva das ruínas e convidando aos devaneios das paixões do momento. As possibilidades de representar ruínas fictícias se constituíram também em novos recursos pictóricos e muito recorrentes de acordo com os cânones do barroco no que se refere ao mundo

das aparências com as arquiteturas efêmeras e a teatralidade dos cenários. Sendo conhecido como o estilo incorporado pela Igreja e adaptado ao discurso da contrarreforma para fazer frente ao avanço do protestantismo e ainda mais, modernizar o luxo como reafirmação do poder pelas monarquias absolutistas, a época barroca segue sendo a fase de maior exploração das ruínas romanas ante a necessidade de renovação arquitetônica do Vaticano e principalmente do templo dedicado a seu patrono e fundador, São Pedro. Assim como menciona Choay, (2001, 35) “os papas assumiram a condição de herdeiros de Roma, primeiro contra a tradição bizantina, depois contra a barbárie dos invasores e, finalmente, contra a hegemonia dos imperadores alemães” e assim o Coliseu Romano segue sendo o principal canteiro de extração dos materiais necessários para tais empreendimentos, pois, sua significação rememora acontecimentos muito significativos para a Cristandade e que de certa forma justificavam a exploração.

Com o auge do colecionismo neste momento, os antiquários se colocam em evidência e, diante de tal moda, se produz uma proliferação de galerias privadas exigindo também uma ambientação adequada para as obras de arte e conseqüentemente as intervenções nas mesmas. Tais intervenções possuíam caráter meramente decorativo levando a mutilações nas pinturas com adequações em seus tamanhos e formatos originais, diminuindo ou aumentando-as com propósitos mais próximos às arquiteturas existentes de modo que os pintores seguem intervindo nas obras com intentos de recriações e adaptações ao gosto vigente.

Durante este percurso histórico, o século XVIII nos conduz a uma representação da ruína em que gera uma mudança do olhar reflexivo sobre os fragmentos do passado. Ao final, a teoria arquitetônica do setecentos desmitifica o simbolismo da idade clássica e é a obra do arquiteto e gravador veneziano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que permite pensar em uma

espécie de anticlassicismo¹ conforme destaca Ficacci, (2011, 28). Diante da livre manipulação dos temas oferecidos pelas Ruínas, Piranesi as integra em seu entorno cotidiano significando, além de fragmentos de um passado memorável e glorioso, a possibilidade de conservar um patrimônio ao poder desenhar estas arquiteturas fragmentadas recalçando seu sentido emotivo e documental a uma só vez.

Outra forma muito peculiar de representação das ruínas encontramos nas gravuras do artista japonês Utagawa Toyoharu (1735-1814) que introduz o paisagismo dentro do gênero *ukiyo-e*, aplicando a perspectiva dita “renascentista” à paisagem japonesa chamada *uki-e*, sendo sua principal fonte de informação as gravuras de artistas venezianos e provavelmente as gravuras de Piranesi. Nestes termos podemos avaliar o impacto visual que tais gravuras produzirão sobre o artista, como as ruínas romanas o influenciaram levando em questão além de seu contexto artístico, os cânones representacionais diversos do ocidente, tendo em mente que a concepção de ruína no oriente e o tratamento que a elas é dado, pois estas são frequentemente reconstruídas, é uma ação que difere da conservação e restauração no contexto ocidental, isto é, o que se valoriza é o lugar, dito sagrado, o “*genius loci*” e não a edificação, tão pouco o estilo que segue sendo o mesmo durante várias gerações.

O século XVIII é o momento histórico em que o pensamento ilustrado assume a supressão de medidas e limites na expressão da arte, favorece a ideia de que não é necessário que algo ocorra para que seja belo. A capacidade de emocionar destas novas formas e a necessidade de defini-las dará lugar ao nascimento das categorias estéticas, base fundamental do pensamento romântico. Não será o *belo clássico* senão o *sublime romântico*, o que dará o

¹ T.A. “Piranesi passou deste modo a desenhar padrões para a sociedade do seu tempo, atividade em que demonstrou uma liberdade criativa que acabou com a categorização rígida de estilo e transformou o caráter multiforme documentado pelas provas arqueológicas durante sua investigação empírica”.

tom a uma nova dimensão crítica da interpretação da antiguidade, gerando em arte, principalmente na pintura, a recursividade à ruína como meio idôneo de expressão das preocupações modernas do homem.

Anos depois, em 1790 com a *Crítica do Juízo*, Immanuel Kant (1724-1804) considera que esta sensação do sublime se produz por meio do sentimento de uma suspensão momentânea das faculdades vitais, seguida imediatamente por um transbordamento tanto mais forte das mesmas; e assim, como emoção, parece ser não um jogo, senão seriedade na ocupação da imaginação.

No século XVIII pode-se dizer que o estudo da história da arte como disciplina individualizada, e da arqueologia como disciplina de humanidades, constituirão a tônica dos trabalhos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador de arte e arqueólogo alemão que marcou o princípio de uma nova época e o nascimento de novos ideais artísticos, valores artísticos, métodos e termos científicos como uma das principais contribuições para o pensamento ocidental na era moderna.

É precisamente neste período histórico, na transição do oitocentos para o novecentos, em que há que situar o nascimento da restauração como uma disciplina científica e conseqüentemente a figura do restaurador como profissional que se afastou da criação artística e do artesanato, nesse clima de tensão entre o racionalismo das “luzes” e o sentimento pré-romântico e romântico. A transformação das coleções reais e principescas nos primeiros museus nacionais tem seu início na França, em que no processo iniciado pela Revolução Francesa se cria o Museu Central das artes de Paris em 1793, que se propagaria por toda Europa. Os países vizinhos veriam surgir os primeiros museus nacionais, como indica Poulot, (2009, 33):

A partir da Revolução, diferentes processos – da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a reconfiguração da arqueologia aos sucessos do romance

histórico – inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança.

Na transição do século XVIII para o XIX, o conceito de ruína se aproxima mais do documental. Isto é posto em evidência pela importância da arqueologia que vinha sendo desenvolvida desde o Renascimento e neste século por um incremento do espírito científico, mas artisticamente, as representações pictóricas seguem com as mesmas intenções iniciadas no romantismo, isto é; a busca de uma ambientação intimista às margens do melancólico tão próprio da natureza humana. É a mesma melancolia que encontramos quando falamos do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e sua referência direta ao estilo gótico, uma sugestão da mudança do motivo que indica a representação da arquitetura que, em momentos anteriores tinha referência e preferência pela arquitetura do período clássico greco-romano. A valorização do gótico, estilo já consagrado neste momento foi também a fonte de inspiração para o romantismo europeu nos finais do século XVIII e até meados do XIX, assim se expressará a obsessão por uma natureza e um passado glorioso, incompreensível das ruínas da antiguidade.

Seguindo uma ordem cronológica, cabe ressaltar as gravuras do conjunto dedicado a obra impressa *“Description de l’Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française – Seconde édition dédiée au roi Paris: Imprimerie de C.L. F. Panckoucke, 1820-1830. 24 v. em 26 + 11 v. de planchas y atlas”*, relato feito quando Napoleão Bonaparte invadiu o Egito em (1798-1801) e trouxe consigo um séquito de mais de 160 estudiosos e cientistas. Conhecida como a Comissão Francesa para as Ciências e as Artes do Egito, estes expertos levaram a cabo um extenso estudo da arqueologia, da topografia e da história natural do país. As litografias de Dominique Vivant Demon (1747-1825) são nesse conjunto, exemplos de representações das

ruínas com vistas ao documental, mas não isentas do critério do “exótico” associado ao valor arqueológico.

Também foi nos princípios do século XIX quando começaram os debates sobre as intervenções no patrimônio medieval antigo e conseqüentemente sobre os critérios adotados em tais intervenções momento em que tem lugar a fundação da “restauração” como disciplina científica. Assim, como mencionamos anteriormente, a arquitetura no estilo gótico constituirá uma referência para o patrimônio antigo, remanescentes da Idade Média e valorizados principalmente nos países que não tinham a herança greco-romana marcadamente presente na arquitetura e conseqüentemente em suas ruínas. Neste momento a restauração e a conservação são polarizadas nas figuras de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), arquiteto, arqueólogo e escritor francês, famoso por suas “restaurações” interpretativas dirigidas à busca de uma unidade de estilo com as intervenções nos edifícios medievais e, por outra parte John Ruskin (1819-1900) escritor, crítico de arte e sociólogo britânico, contrário às intervenções realizadas em dito patrimônio, propondo assim uma atitude mais radical e anti-restauração por respeito ao original e ao tempo transcorrido, e o que ele aporta aos objetos culturais e ao patrimônio arquitetônico, ou melhor dos termos, uma conservação com vista à preservação.

Outra forma de representação das imagens além da pintura e da gravura, a fotografia será um meio também utilizado para documentar as ruínas e, considerando suas características técnicas de reprodutibilidade, assim como as gravuras, igualmente será uma forma de levar ao conhecimento tais imagens e, de certo modo produzir o encantamento do tema para um público mais amplo. A fotografia surge coincidentemente na metade do século XIX, como uma forma aperfeiçoada por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) em fixar a imagem a um suporte rígido por meio de um processo físico-químico, constituindo-se assim em um novo meio de documentação além de expressivo. Processo que comprovamos nas primeiras imagens tomadas a

partir das ruínas da civilização Asteca pelo fotógrafo e arqueólogo Desiré Charnay (1828-1915) em que revelam imagens da grandiosidade das edificações em ruínas visivelmente tomadas pela natureza e que, agora formam parte do patrimônio arqueológico de uma cultura que até aquele momento era desconhecida por muitos.

Neste mesmo século também ressaltamos a figura de Camillo Boito (1836-1914), arquiteto, crítico de arte e escritor italiano que formulará as bases do chamado “restauro crítico” em 1883 acrescentando conceitos mais além do “restauro estilístico” por meio do método histórico-analítico para a restauração e conservação do patrimônio edificado e, conseqüentemente aplicado às ruínas, estabelecendo uma linha de pensamento que se seguirá por outros teóricos influenciados diretamente por ele tais como: Gustavo Giovanoni (1873-1947) e Luca Beltrami (1854—1933), ambos no contexto italiano, mas tendo ressonância em todo o panorama da conservação e restauração do patrimônio histórico europeu.

Nos finais do século XIX e início do XX, Alois Riegl (1858-1905) historiador de arte austro-húngaro, um dos principais impulsionadores do formalismo e um dos fundadores da crítica de arte como disciplina autônoma também se constituirá em uma das figuras principais no contexto da história da restauração e conservação. Em seu *O culto moderno aos monumentos* propõe os conceitos de “valor rememorativo” e “valor de contemporaneidade” chegando a definir o “valor de novidade”, o qual reside em uma forma fechada de conceber a necessidade do novo e intacto em uma obra recém-criada, correspondente a uma atitude que atribui ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho. A análise de Riegl revela além dos conflitos entre os valores, as exigências simultâneas e contraditórias em cada momento e segundo cada intenção. O “valor de antiguidade” exclui o “valor de novidade” e ameaça o “valor de uso” e o “valor histórico”, o “valor de uso” contradiz o “valor artístico relativo” e o “valor histórico” e assim sucessivamente. Sendo

assim valores negociáveis em cada caso e dependendo do estado de conservação, do contexto social e cultural em que estão inseridos.

A teoria e as práticas de conservação e restauração arquitetônica ainda são orientadas pelo pensamento boitano e que agora se fazem presentes por seus seguidores, entre eles Giovanonni com sua contribuição à prática do “restauro arqueológico”, formulado de acordo com as bases da “restauração científica” e levado a cabo em um segundo momento nas intervenções em Roma. Neste momento as ruínas romanas da antiguidade clássica assim como outras posteriores do mesmo período adquirem uma maior importância e valorização, dado o contexto político, social e cultural vivido no país. A distinção entre os materiais originais e os adicionados segue as recomendações deixadas por Camillo Boito em 1883 e reafirmadas na Carta de Atenas de 1931, mas ainda se pratica a “anastilosis”. Consolidações com materiais modernos são utilizados especialmente nos reforços internos das edificações e ditadas pelo rigor científico das prospecções arqueológicas buscando uma vivificação das ruínas arqueológicas como assinala Carlo Ceschi, citado por Ibañez, (2006, 245);

[...] la restauración arqueológica, incluso si de alguna manera se diferencia de la restauración común, aunque no sea más que por el hecho de que, en general, los monumentos de la antigüedad han perdido su carácter funcional y utilitario, es sin duda de presupuestos histórico-científico y de una particular poesía.

O tema da ruína segue propondo novos estudos e análises com respeito à estética, mas também novos problemas arquitetônicos ligados diretamente à conservação e preservação do patrimônio cultural. As ideias como o sublime, o pitoresco e inclusive o sinistro, têm total validade quanto as indagações filosóficas do XVIII, ainda que redefiníveis, resultam vigentes.

No século XX a humanidade presencia duas guerras que ao final produziram uma série de ruínas adicionando perdas às existentes e também anexando outras novas ao patrimônio histórico e artístico em todo o contexto europeu, local onde se constituiu o campo de batalha. As imagens geradas por tais ruínas foram também incorporadas às obras de arte, tanto no campo figurativo como em abstrações referenciais aos fragmentos ruinosos que, direta ou indiretamente os artistas viveram e, em muitos casos foram experienciados igualmente pelas gerações posteriores. As ruínas advindas do conflito geraram também a discussão sobre os critérios de intervenção que deveriam seguir, sendo caso muito especial a reconstrução do centro histórico da cidade de Varsóvia, Polônia, depois da destruição ocasionada pelos bombardeios aéreos, assim como outras edificações e monumentos nas cidades alemãs como Dresden por exemplo.

A arte irá refletir e, inclusive antever toda esta incerteza nos movimentos artísticos como o surrealismo, quando os artistas apresentam as ruínas como temas de fundo de suas pinturas numa referência ao passado clássico, mas agora com um olhar onírico e, por que não dizer, anedótico sobre o legado cultural presente no patrimônio edificado do ocidente.

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, quando ocorreram tantas destruições, as teorias científicas e filológicas do restauro entraram em crise exigindo um novo planejamento de ações para a conservação e restauração do patrimônio edificado. Neste momento são lançadas as bases para a teoria do “restauro crítico” formulada por Cesare Brandi (1906-1986) e pronunciada em 1948 quando já ocupava a direção do Instituto Central de Restauro em Roma. Os dois conceitos chaves da teoria brandiana podem ser compreendidos a partir das instâncias estética e histórica pelas quais os objetos artísticos e, conseqüentemente os patrimônios edificados são regidos, incluindo as ruínas nesta conceitualização. O testemunho, em que se fundamenta a ruína, é a ela conferido pela “instância histórica”, um reconhecimento que exclui qualquer intervenção direta que não seja sua conservação e proteção, como menciona o

próprio Brandi, (2004, 78) “será esteticamente uma ruína qualquer resto de uma obra de arte que não possa ser devolvida à sua unidade potencial sem que a obra se converta em uma cópia ou uma falsificação de si mesma”.

Assim como a teoria brandiana define que, antes de tudo, as ruínas devem ser consideradas como documentos históricos, o conceito ruskiniano² de ruína também faz ressaltar a anti intervenção por um lado, e por outro, o respeito ao tempo transcorrido, tratado pelo brandismo como um aspecto fenomenológico denominado *duração* e intimamente ligado às obras de arte, quando nos referimos ao seu tempo de criação, ao seu tempo de reconhecimento consciente pelo espectador e ao final, ao tempo de sua presença consciente como presente histórico. Estes três tempos definiram outros tipos de ruínas, inclusive naturais, em que a perda da imagem e o intento de recuperação do estado original suporiam uma falsificação histórica com a supressão do tempo de seu reconhecimento consciente por parte de espectador. A instância estética também seria afetada porque segundo a teoria, a intervenção geraria uma nova obra posto que o ato de criação é único e não repetível.

As ruínas são consideradas efetivamente bens culturais, mas não são mencionadas diretamente na Convenção de Haya da UNESCO de 1954 quando são estabelecidas três categorias. Dentro delas poderemos citar a primeira na qual se encaixam como bens imóveis, que apresentam uma grande importância para o patrimônio cultural dos povos, como os monumentos de arquitetura, de arte ou de história, religiosa ou laica, os sítios arqueológicos, os conjuntos de construções que, em quanto tal apresentam um interesse artístico, histórico ou arqueológico, assim como as coleções importantes de livros, de arquivos ou de reprodução de bens definidos previamente.

² Para Ruskin a restauração pressuporia a destruição mais absoluta que um edifício poderia sofrer, uma destruição do que não cabe recolher restos, uma destruição acompanhada de uma descrição falsa do destruído, tão impossível como levantar um morto.

No contexto artístico, o Manifesto de Arte Gutai faz ressaltar o grupo de artistas japoneses que realizava arte de ação ou happening no período de 1954 a 1972 em torno da região de Kansai. Uma das propostas do manifesto escrito por Yoshihara Jirō conforme menciona Tiampo e Munroe, (2013, 18-19), se baseava na questão das ruínas. O que é interessante neste sentido é a nova beleza que se encontra nas obras de arte e arquitetura do passado, que modificou sua aparência devido às intempéries do tempo ou da destruição pelos desastres no transcurso dos séculos. Isto se descreve como a beleza da decadência, mas não é por acaso que essa beleza é composta pelo material quando se liberta da maquiagem artificial e revela suas características originais? O fato de que as ruínas nos recebam com gosto e amabilidade depois de tudo, e que nos atraiam com suas trincas e superfícies que formam escamas, poderia não ser realmente um signo de que o material tomara vingança depois de ter recobrado sua vida original. O grupo Gutai nasce da terrível experiência da Segunda Guerra Mundial.

Na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial da UNESCO de 1972 se estabelece a divisão dos bens entre “bens culturais” e “bens naturais”. Entre os primeiros que integram o “patrimônio cultural”, a Convenção de Paris da UNESCO estabelece os seguintes termos: “monumentos”, obras arquitetônicas, de esculturas ou pinturas em grande formato, elementos ou estruturas de caráter arqueológico, inscrições, cavernas e grupos de elementos, que tenham um valor universal desde o ponto de vista da história, da arte ou da ciência, “conjuntos”, grupos de construções, separadas ou reunidas, cuja arquitetura, unidade e integração na paisagem lhes dê um valor universal excepcional desde o ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. Dentre todas estas terminologias de bens listados, as ruínas poderão estar representadas quando aproximamos o conceito aos bens protegidos.

A partir dos anos de 1970 surgirá uma nova vertente da conservação tendo como principal representante Marco Dezzi Bardeschi (1934) que propõe uma

doutrina baseada na “conservação integral” muito próxima aos pensamentos ruskinianos da não intervenção, no intento de uma conservação da autenticidade da matéria atrasando ou tornando lenta assim o processo natural de deterioro e degradação a partir da aplicação de métodos científicos e não a restauração como prática corrente. Neste sentido as ruínas adquirem um valor inquestionável no que se refere à preservação e manutenção enquanto patrimônio cultural.

A referência conceitual das ruínas adquire novos caminhos no contexto artístico iniciado nos anos oitenta e exemplificado pelo artista alemão Anselm Kiefer (1945) quando faz referência à arquitetura neoclássica, à herança greco-romana e o que a mesma representou para a Alemanha no período pré e pós-guerra. Nestes termos também faz menção à herança do romantismo do século XVIII e, porque não mencionar também, o nacionalismo. Para tanto, o artista utilizou materiais distintos da pintura tradicional adicionando ao suporte da imagem fotográfica, materiais alheios à pintura como palha, misturando o óleo e o chumbo, materiais expressivos para uma nova expressividade.

Nos anos oitenta também Paolo Marconi, lançará as bases da cultura da manutenção com um quarto vector, como bem menciona Ibañez, (2006, 284) *“Junto a la perduración de la ya secular tradición “científico-filológica”, la continuidad del “restauro crítico” e el afianzamiento de la “conservación integral”, como uma reflexão atualizada no contexto italiano da conservação.*

No cenário da conservação e restauração, um dos documentos mais importantes a citar neste momento é o Documento ou Carta de Nara, que trata da diversidade cultural e do patrimônio, seu valor e a autenticidade. Este documento foi elaborado na Convenção do Patrimônio Mundial realizada em Nara, Japão, no ano de 1994 e em cooperação com a UNESCO, ICCROM e ICOMOS. Por meio deste documento, o conceito de ruína toma uma dimensão diferente em relação a outras culturas. A Carta de Nara dá importância na

conservação da “autenticidade” de cada cultura respeitando seus conceitos, critérios e mentalidades traduzindo assim os significados e valores, que cada cultura estabelece de seu próprio legado cultural.

O DILEMA DA CONSERVAÇÃO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

Refletir sobre a ideia de ruína em arte contemporânea especificamente, é gerar perguntas que apontem para novas considerações a respeito da matéria e sua sobrevivência e, mais ainda, da ideia, em relação com sua transmissão pelo mesmo tempo da sua destruição.

Uma das aproximações possíveis quando analisamos as relações entre a matéria e a ideia dos objetos artísticos, começa por considerar suas respectivas dimensões objetiva e subjetiva até o ponto definido pela temporalidade natural em que tais dimensões se contrapõem, indicando uma impossibilidade da permanência do objeto e possivelmente a perda de seu caráter artístico. O caráter físico das criações artísticas está definido pelas tipologias e gradações de materialidade inerente aos objetos e que, por sua vez, estão sujeitos aos níveis de resistência ante o tempo, determinando assim sua permanência de acordo com a sua natureza. Permanência que, associada à capacidade de transmissão da ideia e seu conteúdo, lhes confere artisticidade.

A conservação e restauração conhecem em profundidade de o que representa para uma obra e seu significado a opacidade de seu poder simbólico ou a vulnerabilidade de sua materialidade e evidentemente de sua vitalidade através da angústia de sua morte. A imaginação se opõe ao presente caótico e instável, vista sobre um passado distanciado de sua propriedade inerte para acender assim a um significado do objeto que surge graças à sua perda. Os conservadores-restauradores de museus aceitam a possibilidade de atuação, ou sua renúncia partindo de certas perdas provenientes da informação, do material e do significado. É complexo, porque a atuação se traduz

historicamente em uma interpretação determinada e termina de uma maneira ou outra colocando em evidência alguns aspectos da obra em detrimento de outros. Neste sentido estão incluídas ações e decisões paliativas.

Aceitar a ruína é aceitar o processo natural da vida de todas as coisas. A decomposição natural é o inevitável caminho que temos que seguir: em ocasiões limpar, manter, conservar, restaurar, são processos que postergam o iminente estado de ruína. Esta visão nos permite conceber a ruína como monumento acidental, não esperado. Um monumento que celebra a efemeridade do poder do homem e o eterno regresso ao orgânico e natural da vida. Um derrubamento para um levantamento; nascer e renascer. A aceitação da ideia de desordem e deterioro natural: a entropia.

Até pouco tempo a obra efêmera e precária era um problema para os museus, pois, estes necessitam de uma forma de desfazer ou ocultar até o limite o objeto completamente degradado. A arte contemporânea não possui essa drástica redução da distância temporal entre o caráter sagrado da obra e a natureza de seus resíduos. Entretanto é mais difícil declarar a morte quando as obras são de uma instituição pública, como um museu, com o fim de que seja formalmente documentada, ainda que somente sejam recordações. A obra estará viva sempre e quando se mantenham acessíveis de alguma maneira, preservando sua potencialidade para a experiência emocional.

Por fim, existe um hiato cada vez maior entre as obras das coleções permanentes, porque a estabilidade é crucial, e para os objetos menos convencionais realizados para exposições temporárias. A aquisição em si mesma implica capturar um momento histórico na vida de um artista ou um movimento, em que os museus devem ver as mudanças de ordem ou o próprio material artístico como uma ameaça para a própria obra. Mas reduzindo a obra a sua história se corre o risco, em particular, de retirar ou ignorar aspectos cujo caráter artístico depende de seu estado ativo, e em geral, a “coisificar” ou se converter em relíquias de objetos contemporâneos.

No final uma conclusão mais atualizada sobre o tema da morte dos objetos artísticos e a função dos museus é indicada por Gurian, (2001, 25-36) quando profetiza que os museus do futuro se basearão mais nas memórias culturais e não em provas físicas, reconciliar-se com objetos mortos é fortalecer sua ressonância nas coleções e, mais amplamente, na própria cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- CALVO, Ana. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a Z*. Barcelona: Serbal, 1997.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. São Paulo: Morais, 1984.
- CHOAY, Fraçoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- DACOS, Nicole. *“Roma quanta fuit”. O invención del paisaje de ruínas*. Acantilado: Barcelona, 2014.
- DIDEROT, Denis. “Oeuvres esthétiques”. In *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Francisco Calvo Serraller y Joaquim Garriga, Gustavo Gili: Barcelona, 1982.
- FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi*. Köln: Taschen, 2011.
- GURIAN, Elaine Heumann. “What is the object or this exercises. Meandering exploration of the manu meaning of objects in museums” *Humanities Research*, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. Madrid: Alianza, 2004.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- IBAÑEZ, Ignacio González-Varas. V. *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios e normas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- JUSTICIA, Maria José M. MARTINEZ, Domingo S. M. MARTINEZ, Leonardo. S. M. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2008.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente. Séculos XVIII – XXI, do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

- RIEGL, Alois. *O culto moderno aos monumentos*. Visor: Madrid, 2007.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Stylus: Barcelona, 1987.
- SORIAU, Etienne. *Diccionario de estética*. Madrid: Akal, 1998.
- TIAMPO, Ming. MUNROE, Alexandra. *Gutai splendid playground*. New York: Guggenheim, 2013.
- USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.



Metamorfose do espaço: ação em preexistência e questionamento como premissa de projeto

***Space metamorphosis:
action in preexistence and questioning
as project premise***

Nathalia Valença Duran

Arquiteta e urbanista, FAUUSP, São Paulo, Brasil. nathalia.vduran@gmail.com

Resumo

A ação em preexistência ocorre a partir do questionamento do espaço e pode ser entendida como premissa de projeto, recurso substancial para uma ação crítica e propositiva. Assim, pretende-se tatear como arquitetura e arte, em suas diversas escalas, enfrentam a lógica dos espaços e do vazio, buscando entender como é possível, com base no questionamento do espaço previamente dado, lidar com tempos sobrepostos, colocando-o como foco da prática artística e arquitetônica. Para tanto, foram selecionados para estudo projetos de intervenções que enfrentam essa questão, mantendo reconhecível a preexistência: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, por Paulo Mendes da Rocha; o Solar do Unhão, por Lina Bo Bardi; a Reforma Prudência, de Andrade Morettin; o cenário da peça *The Rotary Notary*, por DS+R e Susan Mosakowski; a escultura *Tilted arc* de Richard Serra e a obra *Detetor de Ausências*, de Rubens Mano.

Palavras-chave: Intervenções pontuais; Questionamento; Ressignificação; Arquitetura recolocada; Ação em preexistência.

Abstract

The action in preexistence occurs from questions of space and it can be understood as a project premise, a substantial resource for a critical and purposeful action. Thus, it is proposed to understand how architecture and art, at their different scales, face the logic of spaces and emptiness, trying to understand how it is possible, based on the questioning of space previously given, to deal with overlapping times, placing it as a focus of artistic and architectural practice. To do so, the selected objects of study were interventions projects, which faces those issues while recognizing the preexistence: Pinacoteca of São Paulo State, by Paulo Mendes da Rocha; Solar do Unhão, by Lina Bo Bardi; Reforma Prudência, by Andrade Morettin; the setting for *The Rotary Notary* by DS + R and Susan Mosakowski, Richard Serra's *Tilted Arc* sculpture and the interventions *Absence Detector* by Rubens Mano.

Keywords: Punctual interventions, Questioning, Resignification, Replaced architecture, Action in preexistence.

“O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado”

Norberg-Schulz (1976, apud NEBITT, 2013, 454)

INTRODUÇÃO

Toda ação arquitetônica ocorre em contextos previamente dados, ocorre lidando com distintas materialidades. O projeto de arquitetura, nesse sentido, pode ser entendido e será estudado como a transformação de preexistências, num constante processo de reposicionamento e convivência.

A arquitetura e a arte podem reler o espaço, alterando sua dinâmica e subvertendo a sua lógica. Essa percepção do questionamento atrelado ao que está previamente dado pode ser verificada na contraposição de obras constituídas por intervenções pontuais como as passarelas e a cobertura metálica da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998), localizada no centro de São Paulo, por Paulo Mendes da Rocha; a escada do Solar do Unhão (1958), em Salvador, por Lina Bo Bardi; a estante metálica da Reforma

Prudência (2001-2002), em São Paulo, do escritório Andrade Morettin; o espelho no cenário da peça *The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass) de 1987*, ocorrida no Museu de arte de Filadélfia, EUA, por Diller + Scofidio e Susan Mosakowski; a escultura *Tilted arc* (1981) de Richard Serra, com sua breve existência na Federal Plaza em Nova York e os holofotes da obra *Detetor de Ausências*, de Rubens Mano, ocorrido na ocasião do *Arte/Cidade II*¹ (1994) no Viaduto do Chá, em São Paulo.

Por meio do estudo dessas intervenções pontuais, busca-se compreender os estímulos e os recursos metodológicos que impulsionaram o reconhecimento e a subsequente ressignificação do que estava previamente dado, a fim de entender como a arquitetura e a arte podem reconfigurar o espaço, a partir de sua análise como matéria prima. O que conduziu a essa direção foi a pretensão de analisar tais disciplinas sob o mesmo enfoque de Manuel de Solà-Morales (2008), ao desenvolver o conceito de “acupuntura urbana”, empregado no urbanismo - na intersecção da arquitetura com a cidade -, em que mediante a mínima intervenção objetiva-se atingir o máximo efeito, com base no potencial de reverberação.

O reconhecimento da preexistência é tema recorrente em obras de arquitetura e de arte na contemporaneidade. O raciocínio projetual empregado, fundamentado no questionamento, estabelece uma relação direta entre os elementos morfológicos do espaço e a inquietação perante o que está dado, que permite uma ação capaz de alterar o caráter espacial a partir do entendimento da dinâmica preexistente. Espaço aqui, baseado no conceito desenvolvido por Milton Santos (1986), compreendido como espaço em movimento, composto por “fixos e fluxos”, não inerte ou homogêneo, mas que

¹ - O projeto *Arte/Cidade* é uma referência por sua abrangência e ressignificação da cidade por meio da arte, tem início em 1994 e se insere no cenário recente da metrópole de São Paulo. Idealizado pelo filósofo Nelson Brissac, com o apoio da Secretaria de Cultura, se define por intervenções artísticas em grande escala que tem como objetivo promover um diálogo entre os temas propostos e o local de inserção. O segundo *Arte/Cidade* – “a Cidade e seus fluxos” (1994) ocorreu no Vale do Anhangabaú, através de uma dispersão de intervenções entre os edifícios da Light, a antiga sede do Banco do Brasil e o edifício Guanabara.

admite novos significados. Tal conceituação converge sobre a noção de que o espaço arquitetônico é composto pela materialidade e pelo “vazio” intrínseco a ela. É esse espaço tratado, que, a partir da inquietação e da ação, é ressignificado, adquirindo sentido de lugar.

Serão tratados aqui os conceitos de *espaço* como morfologia, reafirmado como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações (Santos, 1986), e *lugar* como interpretação ou espaço experienciado, a partir da ideia de que “o espaço se transforma em lugar à medida que adquire definição e significado” (Tuan, 1983, 151); a noção de lugar faz referência à relação entre espacialidade e temporalidade. O espaço será tratado como campo de possibilidades, matéria prima da arquitetura e da arte, muitas vezes já configurado por suas características e dinâmicas, torna-se lugar a partir da ação pautada na análise.

A coexistência de materialidades diversas e de tempos sobrepostos, estabelecida como premissa de projeto, é o eixo condutor desse estudo, por se configurar em uma ação possível ante o espaço preexistente. Interessa, aqui, como a relação entre a proposta e o contexto em que se insere reflete na lógica espacial e na materialidade dessa nova proposta, ou seja, como a preexistência interfere nas diretrizes da intervenção, numa perturbação recíproca. Pode-se, com base no enfrentamento do que está previamente dado, transformar a aparente dicotomia entre temporalidades distintas – entre o passado e o presente – e materialidades em simultaneidade por meio da concepção de coexistência (Müller, 2000, s.p.).

Portanto, é importante delinear que em todas as obras selecionadas, o tempo é admitido como integrante do processo, por deixarem rever uma materialidade preexistente e por decidirem enfrentá-la, assumindo o tempo como parâmetro e ressignificando a partir do convívio adotado.

Pensar o espaço e concretizá-lo, transformando-o em lugar, envolve a compreensão dos componentes que o integram, dos elementos morfológicos e de suas articulações, como a proporção, a escala, a textura, os materiais, as formas e a luz, enquanto elementos constituintes (a caracterização do espaço)

e relação interior *versus* exterior, a extensão, os limites, e o ritmo (tempo, percursos), como estudado por Norberg-Schulz (1975).

A apreensão desses elementos constitutivos do espaço faz parte da atividade da arquitetura, enquanto a inquietação é catalisadora nesse processo. Estes últimos podem ser considerados como estratégias prévias ao enfrentamento, por suscitarem novas possibilidades para o espaço dado. Partindo da concepção do questionamento como uma ação que segue o olhar atento, que é capaz de deslocar o espaço a partir dessa releitura e do reconhecimento, é possível perceber a criação de potencialidades da arte e da arquitetura, não como espaço dado e rígido, mas passível de interpretações. Acredita-se que antes de qualquer proposição, são essenciais a análise e o domínio sobre as partes – física e imaterial, que partem de uma perturbação inicial; só a partir do entendimento é possível subverter a lógica e abranger possibilidades outras. A ação arquitetônica que decide lidar com a preexistência assume o desvelar de significados já presentes de modo latente, ressignificando-os a partir do questionamento e subsequente entendimento.

Merleau-Ponty (2006), refletindo sobre a interpretação e a consequente ativação do espaço, afirma que:

[...] ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço especializado ao espaço espacializante. (Merleau-Ponty 2006, 328)

Assim, a questão colocada é: como a arquitetura e a arte, por meio de questionamento, são capazes de reativar os espaços a partir da releitura? Como o reconhecimento e o enfrentamento da preexistência podem se configurar como diretrizes de projeto? A arquitetura e a arte, como campos disciplinares, não precisam ser constituídos de respostas e linearidades, porém tal análise se justifica na medida em que a investigação crítica e o enfrentamento acerca da produção de distintas espacialidades arquitetônicas

e artísticas se fazem necessários para a sua própria criação. Repensar o que está previamente dado é uma maneira de rever o potencial da arquitetura e da arte como métodos de reestruturar o espaço entrevendo o tempo.

Tendo em vista que há um leque amplo de possíveis relações e que o tema abarca diversos conceitos, o estudo se delimitará na atuação de alguns arquitetos que optaram pela subversão do espaço previamente dado, por meio de intervenções pontuais, que se pautam na análise e entendimento do projeto existente.

ARQUITETURA RECOLOCADA

“A arquitetura contemporânea traz muitas vezes uma materialidade que se dispõe ao diálogo com outras materialidades ocorridas”

Marta Bogéa (2009, s.p.)

O diálogo, em que a arquitetura se recoloca diante do preexistente, ocorre a partir da análise e do questionamento como premissa de projeto. Esse reposicionamento reflete sobre o procedimento de projetos de intervenções que reconfiguram o espaço dado e que se inserem mantendo a integridade física reconhecível do lugar.

A Pinacoteca – intervenção (1993-1998) dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Welliton Torres, no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, localizado na Praça da Luz, em São Paulo - subverte absolutamente os espaços, quando inverte a hierarquia dos eixos de simetria e de circulação (Zein, 1999, 7), como consequência da ação de subtração da escadaria de entrada do edifício de origem e de medidas pontuais: a disposição de claraboias planas em estrutura metálica e a criação de passarelas. Medidas que configuraram um novo eixo de circulação, em decorrência da mudança do acesso principal do edifício.

O projeto é resolvido por meio do pensamento em escala urbana, propõe-se uma nova entrada ao edifício, para a Estação da Luz, que por desdobramento acaba “alterando fundamentalmente a disposição espacial do edifício, sem de fato mudar nada” (Zein, 1999, 7). Ao entender os fluxos já configurados no local, essa ação tem uma reverberação completa sobre a concepção espacial do edifício.

Tal alteração interfere nos eixos de circulação e de organização espacial, a ser confirmada pela adoção da cobertura metálica, que, partindo do princípio do restauro de distinguibilidade, se diferencia da construção inacabada original apoiando sobre a alvenaria. As claraboias trazem uma condição completamente nova em relação à percepção e à iluminação. A luz aqui tem papel essencial, além da escolha dos materiais, que se destacam e respondem ao objetivo do projeto.

Já as passarelas metálicas reconfiguram o edifício permitindo diversos caminhos, uma ambiguidade de percursos e pontos de vistas. É possível ver o edifício e ocupá-lo de maneiras diversas da arquitetura anterior e do pátio. A circulação é “reinventada” (Müller, 2000, s.p.) e cria um percurso flexível, permitindo uma nova experimentação.

Numa lógica semelhante de atuação e releitura do espaço está o projeto de Lina Bo Bardi no complexo do Unhão (1959), que, apesar de pertencer ao Movimento Moderno, tem uma postura que tende à mesma linha de raciocínio perante a preexistência. Por esse motivo, vale essa digressão temporal para analisar como Lina Bo Bardi projeta e lida com essas questões.

O projeto para o Solar do Unhão, um tradicional engenho de açúcar com casa-grande, capela e senzala, do século XVI, tombado em 1943, localizado em Salvador e banhado pela Baía de Todos os Santos, se converteu em uma obra de restauração exemplar, por lidar com questões de permanência e ressignificações. O restauro foi iniciado em 1958, abordando questões ligadas ao patrimônio e incorporando as diversas intervenções sofridas pelo conjunto no decorrer do tempo. Nesse projeto a ação arquitetônica da subtração mostra um possível raciocínio para lidar com a preexistência, assim como no projeto da Pinacoteca.

A escada helicoidal é o elemento inserido que modifica a dinâmica do museu e que mostra uma visão crítica e atenta da arquiteta ao que é vernacular, por se inspirar na construção de carros de bois para fazer os encaixes e cavilhas.

Esse espaço de transição vertical desenvolve sua trajetória e sua estrutura ao redor de um pilar central circular. A escada se insere ultrapassando seu caráter funcional de interligar pavimentos, é escultórica e materializa o conceito de intervenção, que se distingue da construção original, adotado pela arquiteta. Inscrita num retângulo de 410 por 470 cm, delimitado por quatro pilares de madeira da estrutura original da edificação, esse elemento arquitetônico é inserido como consequência de um estudo da arquitetura antecedente, o que trouxe uma solução que dialoga com os diversos tempos e interfere sobre o espaço.



Foto 1 e 2. Foto Pinacoteca (cobertura e passarela) e Solar do Unhão (escada), respectivamente. © Nelson Kon Fonte: Cortesia de Nelson Kon.

Em ambas as obras é notável o foco no questionamento sobre a preexistência e a presença do movimento e do tempo como integrante do espaço, por inserirem um elemento de movimento, as passarelas na Pinacoteca e a escada no Solar do Unhão, estabelecendo espaços de transição e percepções do edifício a partir de outros ângulos, antes inusitados. O movimento traz a dimensão do tempo e permite a compreensão do espaço. “O espaço acrescenta uma terceira dimensão, e o movimento através do espaço, mais uma, a quarta dimensão do tempo” (Goldberger, 2011, 146).

A escala dessas intervenções é condizente com o edifício, sem se sobreporem ou desaparecerem diante do mesmo. Aqui a coexistência de materialidades e temporalidades diversas faz parte do raciocínio empregado e se mostra nos contextos e nas respostas dadas pelos projetos, a partir do pressuposto que: “A arquitetura inicia, direciona e organiza o comportamento e o movimento”. (Pallasmaa, 2011, 60).

INSERÇÕES

A estante proposta na Reforma do Edifício Prudência, de Andrade Morettin (2001-2002), atravessa todo o espaço da casa preexistente, questionando sua configuração e delineando um novo tipo de relação (Bogéa, 2009, s.p.). A base previamente dada, um apartamento no edifício Prudência, de Rino Levi, da década de 40, localizado em Higienópolis, São Paulo, tem o núcleo de serviços separado do núcleo social da casa e é reorientada a partir da inserção de um novo elemento que, independente, se coloca e altera a estrutura previamente estabelecida. Proposição que compreende e esmiúça o campo de inserção, a partir do domínio do espaço subverte-o criando outra possibilidade.

O edifício sobre o qual a intervenção é proposta, ícone do Modernismo, tem como uma de suas principais características a racionalização por meio de divisórias móveis, viabilizada pelo raciocínio que separa a estrutura das vedações, o que permite a liberdade de montar os ambientes internos conforme a necessidade. Porém, essa flexibilidade presente na área social se contrapunha a uma rigidez das áreas de serviço, que eram apartadas do restante da casa, o que segmentava a organização espacial do apartamento, característica apontada na descrição do projeto².

² - Descrição da reforma Prudência do escritório de arquitetura Andrade Morettin, retirada do site < <http://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/>>, acessado em 23 de dezembro de 2016.

Os espaços foram reordenados, mantendo a integridade da arquitetura original, por meio da inserção de um equipamento metálico nessa área de transição, transformando completamente a mesma e repercutindo sobre os outros espaços da casa.

A própria estrutura da estante cria um campo de possibilidades. Intervenção que se materializa, justamente na circulação, de maneira a se transformar conforme vai atravessando o apartamento, numa unidade linear contínua: divisória, porta, estante. É composta de painéis que se movem e pode ser considerada infraestrutura à medida que detém instalações técnicas de elétrica, iluminação e hidráulica, além de, por sua inserção estratégica, criar um largo na direção da cozinha, ampliando a entrada e integrando o núcleo de serviço ao restante da casa.

Passagem programática e também simbólica permite reconhecer a ação contemporânea que visa fluidez subvertendo a duplicidade do espaço de origem. Equipamento de ligação e não de separação. (Bogéa, 2009, s.p.)

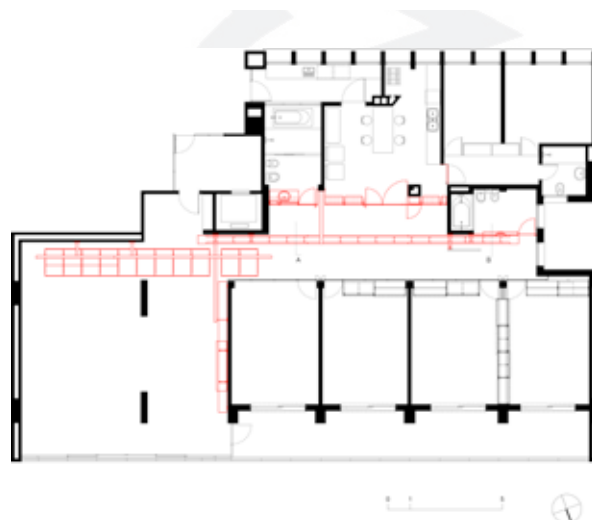


Foto 3 e Imagem 4 - planta. Reforma Prudência Andrade Morettin. © Nelson Kon
 Fonte: Cortesia de Nelson Kon e do escritório Andrade Morettin (Disponível no site <http://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/>)

Inserção pontual que altera a configuração espacial é um raciocínio presente também na obra *The Rotary Notary and his hot plate (Delay Glass)* de Diller + Scofidio e Susan Mosakowski, concebida no Teatro do Museu de arte de Filadélfia, EUA. O cenário, realizado em colaboração com a Creation Production Co., subverte o espaço da pintura e da escultura, por oferecer uma vista narrativa, experimental e analítica, como descrito pelo próprio escritório³.

Esta intervenção consiste num painel giratório opaco que divide a cena em dois - a parte dianteira é revelada e a de trás, oculta - e num espelho suspenso a 45 graus no cenário, que se transforma com essa presença inesperada, revelando o que o público não pode ver e alterando o modo de perceber as cenas do espetáculo.

O cenário é dividido por esse painel a fim de corresponder ao contexto e narrativa da peça, metade para um personagem e metade para outro. O jogo dessas duas peças projetadas, ora revela, ora esconde, de acordo com a rotação de cada uma delas, uma angulação de 180 graus do painel troca os domínios dos personagens, enquanto o espelho, ficando a 90 ou a 45 graus em relação ao palco, modifica a visualidade do público. Assim, conforme a peça vai se desenrolando um personagem está sempre no espaço físico literal e o outro presente na forma refletida. Os personagens constantemente trocam e transitam por esses espaços, passam a se fundir durante a peça, devido à possibilidade de ser vista em planta e em vista, possibilidade visual que não se dá como rotineiramente.

³ - Descrição do projeto *The Rotary Notary and His Hot Plate (Glass Delay)* retirada do site do escritório Diller Scofidio + Renfro <<http://www.dsrny.com/projects/rotary-notary>>, acessado em 12 de dezembro de 2016.



Foto 5 e 6. Obra *The Rotary Notary and his hot plate* (Delay Glass). Fonte: Cortesia de Diller+Scofidio

O grande vidro mantinha os atores em estado de contínua (des)conexão. Esse uso do espelho foi um ato puramente arquitetônico, pois transformou o palco nas modalidades básicas da representação arquitetônica: os movimentos vistos no espelho, à elevação. (Foster, 2015, 115)

Ambas correspondem ao contexto abordado por inserirem um elemento externo à arquitetura de origem, tendo como foco o movimento, assim como nas apresentadas em arquitetura recolocada, porém numa outra escala. Enquanto na obra de Andrade Morettin essa questão entra em como se lida com o espaço de circulação, que antes desempenhava um papel de segregação e agora, a partir da implantação da estante, passa a articular os espaços e criar novas possibilidades de movimentos, na configuração do espelho ele ocorre na maneira como é percebido, em vista e em planta, já que o movimento, numa visão puramente arquitetônica ocorre em planta (Goldberger, 2011, 148), o espelho permite perceber o movimento em outra dimensão e cria uma dinâmica de visualidades.

A preexistência aqui é questionada de dentro para fora, com um elemento independente e externo ao contexto, que é colocado e assim altera o espaço, a estante e o espelho têm uma ação análoga sobre o que está previamente dado e sobre a percepção. A escala é esgarçada pela presença do elemento inserido e a geometria em ambas as obras tem um papel de destaque, a linearidade da estante de Andrade Morettin e o ângulo do espelho do cenário de DS+R e Susan Mosakowski. Além disso, o material nessas obras é determinante, o metal da estante, que dá unidade e flexibilidade nos usos, e

o espelho, material que tem valor simbólico implícito e possibilidades de uso decorrentes da reflexão.

No caso de comparação, entre o projeto da Pinacoteca e a reforma Prudência do Andrade Morettin, é possível perceber uma diferença substancial na subversão espacial⁴, ambos esgarçam os limites de escala, um em relação à escala local, por deixar rever uma materialidade habitual, ressignificada no convívio com uma nova materialidade (Bogéa, 2009, s.p.) e o outro por alterar toda a lógica dos eixos e da circulação do edifício.

TRANSGRESSÕES

Reinterpretar espaços e questioná-los, tem sido ação também no campo das artes, que cada vez mais vem se entrelaçando com o campo da arquitetura, pela escala e área de atuação de alguns artistas.

*Tilted Arc*⁵ é uma escultura que transcende o aspecto crítico e da análise do espaço preexistente. A obra de Richard Serra foi construída em 1981, em Nova Iorque, encomendada pela Administração de Serviços Gerais (GSA) dos Estados Unidos da América e destruída em 15 de março de 1989 pela mesma instituição, devido à sua interferência nos fluxos, depois de muita polêmica e discussão em torno do tema de inserção da obra de arte, de autoria e de liberdade dos artistas.

Essa escultura, uma grande placa de ferro curva colocada na transversal da Federal Plaza, questiona o espaço e o uso da praça, ao interferir no percurso habitual de seus frequentadores, Richard Serra nota a dinâmica e os fluxos da praça para então propor sua escultura. Esta obra tem como principal característica sua escala e proporção em relação ao local, a maneira em que se

⁴ - Diferença apontada pelo professor Silvio Oksman em conversa sobre as respectivas obras.

⁵ - Imagem da obra *Tilted Arc* de Richard Serra <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>>, acessado em 25 de fevereiro de 2017.

insere, numa praça com o pavimento geométrico deve ser pautado, percebe-se um entendimento acerca da praça e do ambiente urbano, além do domínio por parte do artista dos aspectos morfológicos desse espaço. A escala, o material, a implantação na praça, a forma, o peso e o modo de lidar com o padrão do piso são definidos de maneira pertinente para uma obra coesa e coerente com o entorno, dado o objetivo do artista. Todos esses aspectos fazem parte do processo e da escolha subsequente ao entendimento.

Tilted Arc era uma obra de arte pública que ultrapassava sua constituição formal e material. Apesar de prevalecer, nesta obra de Serra, as referências físicas do lugar, a cidade, em todas as suas dimensões (física, cultural, pública, psicológica, política, social etc.), também fazia parte da obra. (Cartaxo, 2009, 5-6)

Outra obra de arte, dessa vez brasileira, que também tem esse aspecto de questionamento numa escala urbana e totalmente vinculada ao local de inserção é realizada para o projeto Arte/Cidade II em 1994, *Detetor de Ausências*, de Rubens Mano, no Viaduto do Chá, em São Paulo. Foram colocados holofotes militares atravessando o Viaduto com fachos de luz, cada canhão de luz é posicionado sobre torres a cerca de 13 metros de altura, erguidas a partir do Vale do Anhangabaú. Os fachos de luz são paralelos e o eixo luminoso cria um outro ambiente, que aponta uma outra possibilidade ao cortar o viaduto; os dois fachos, com 1,5 metros de diâmetro, atingem de maneira perpendicular o fluxo dos pedestres, que viram sombra em contraste com a obra, enfatizando o anonimato das pessoas e a passagem do tempo, como devir. Rubens Mano descreve sua obra ressaltando o papel da luz e a antítese elencada à medida que tal intervenção provoca uma anulação do indivíduo que cruza os cilindros, virando negativo.

Ao cruzar os feixes de luz o espectador tem a experiência da impermanência (Maneschy, 2006, 4), do que não é sólido, material, mas ao mesmo tempo muda as características do espaço, que antes podia passar por despercebido, pela rotina, pela passagem. O arquiteto Rubens Mano desenvolve obras em que usa o espaço e a luz como suporte, revelando-os como materialidade. Ao ativar e deslocar o espaço, provoca inquietude e outros tipos de percepções.



Foto 7 (esq.). Foto da obra *Tilted Arc* de Richard Serra. © Anne Chauvet
Fonte: Cortesia de Richard Serra.

Foto 8. Obra *Detetor de Ausências* de Rubens Mano. Fonte:
<http://www.artecidade.org.br/novo/ac2/318.htm>, acessado em 20 de fevereiro de 2017.

As poéticas artísticas contemporâneas que têm como tema o espaço, inscrevem o processo de questionamento na obra e a partir do entendimento do mesmo subvertem-o. Ambas agem sobre a questão dos fluxos e percursos de espaços públicos, inserindo também a cidade neste contexto, numa escala arquitetônica e abrangência urbana. *Tilted Arc* é ao mesmo tempo escultural e arquitetônico, assim como *Detetor de Ausências*. São experienciadas de maneiras distintas, uma bloqueia a passagem, impondo aos usuários da praça outros percursos, que não o mais lógico – em linha reta – e a outra enfatiza a passagem e o tempo, analisa a ausência e o movimento.

As obras surgem a partir de uma posição crítica e do conceito de *site-specific*, caracterizado pelo estreito diálogo entre a obra e o local de inserção, à medida que discutem o espaço, o movimento e a ativação de áreas públicas da cidade em que se inserem, o caráter dessas obras é transgredir e reverberar sobre a condição espacial e de ocupação preestabelecida.

A própria noção de *site-specific* estabelece uma relação de diálogo e de associação com o espaço em que a obra se insere. “Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço” (Cartaxo, 2009, 4). A obra *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo e modifica a configuração, partindo da releitura e da consideração dos elementos constitutivos do local de inserção, como seus aspectos morfológicos e simbólicos, suas dimensões e condições físicas.

EQUIVALÊNCIAS DAS METAMORFOSES

Com o intuito de reconhecer equivalências entre os projetos e o processo pelo qual se elaboram proposições arquitetônicas e artísticas, baseadas no questionamento, foram escolhidas intervenções pertencentes a diferentes campos disciplinares. A proposição de alinhar essas obras pretende contribuir para o processo de diálogo entre arquitetura e arte, projeto e preexistências, tema fértil e passível de discussão no âmbito da contemporaneidade. Ao perceber o espaço arquitetônico como acontecimento, como uma sucessão de eventos e escolhas morfológicas, os projetos e obras selecionados articulam e alteram a sua dinamicidade e complexidade pela sobreposição de tempos, estruturas e formas.

O convívio entre distintas materialidades e temporalidades está presente nessas obras escolhidas e a análise foca na repercussão da preexistência sobre a materialidade do projeto. Os projetos elencam uma natureza de arquitetura e de arte que elege a coexistência e o diálogo como premissa de projeto, por reconhecer características físicas e simbólicas passíveis de manutenção.

Logo, se analisados por seu conjunto, é possível compreender que o que transita e determina as obras escolhidas é o processo projetual ligado ao questionamento da preexistência, consequente de uma inquietação, a justificar a abrangência de diferentes tipologias programáticas e formais. As propostas modificam a configuração espacial e colocam a noção de lugar e de tempo em pauta. Em todas elas a intervenção se insere mantendo a

integridade reconhecível do anterior, o que permite aproximar essas seis experiências de intervenções, seja no âmbito da arquitetura, seja no âmbito do patrimônio ou da arte é a coexistência temporal que reflete na materialidade, a partir do reconhecimento pautado no questionamento.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. *Esquecer para preservar. Arqtextos*, São Paulo, ano 08, n. 091.02, Vitruvius, 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.091/181> acessado em 15 de junho de 2016.
- BOGÉA, Marta. *Brasil Arquitetura. Uma partilha das distâncias, construindo convívios. Arqtextos*, São Paulo, ano 14, n. 159.01, Vitruvius, 2013. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.159/4844> acessado em 27 de junho de 2016.
- _____. Território: Tempo. 2009. Disponível em [http://www.vazio.com.br/ensaio/territoriotempo bogea -marta- /](http://www.vazio.com.br/ensaio/territoriotempo bogea -marta-/) acessado em 12 de outubro de 2015.
- BROADBENT, Geoffrey. *Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura. Architectural Design* 47, n 7-8, p. 474-482. 1978. In: NEBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381> acessado em 15 de julho de 2016.
- FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e a busca de novas formas de relação com o espaço*. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. 1ª edição, São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- FRACALOSSO, Igor. *Clássicos da Arquitetura: Solar do Unhão / Lina Bo Bardi*. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/778186/classicos-da-arquitetura-solar-do-unhao-lina-bo-bardi> acessado em 23 de junho de 2016.
- GOLDBERGER, Paul. *A relevância da arquitetura*. São Paulo, Editora BEI, 2011.

- JÁUREGUI, Jorge Mario. *O intangível em psicanálise e arquitetura*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 025.03 Vitruvius, 2012. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.025/772> acessado em 21 de maio de 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MÜLLER, Fábio. *Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 007.11, Vitruvius, 2000 Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951> acessado em 23 de abril de 2016.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Editorial Blume, Barcelona, 1975.
- _____. 1976. *O fenômeno do lugar*. In: NEBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2013: p. 443-461.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos*. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. *O conceito de lugar*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 087.10, Vitruvius, 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225> acessado em 05 de junho de 2016.
- SANTOS, Milton. *O Espaço Interdisciplinar* (em colaboração com M. Adélia de Souza). São Paulo: Ed. Nobel, 1986.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- TSCHUMI, Bernard. *Arquitetura e limites II*. *Artforum* 19, n.7. 1981. In: NEBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2013: p. 177-182.
- TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ZEIN, Ruth Verde. *Sobre Intervenções Arquitetônicas em Edifícios e Ambientes Urbanos Modernos: Análise Crítica de Algumas Obras de Paulo Mendes da Rocha*, 1999. Disponível em http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_b1f/ruth_zein.pdf acessado em 11 de julho de 2016.

ÍNDICE DE IMAGENS

Foto 1. Foto Pinacoteca, cobertura e passarela. © Nelson Kon. Fonte: http://www.nelsonkon.com.br/popup.asp?ID_Obra=6&ID_Foto=61, acessado em 20 de janeiro de 2016. Cortesia do fotógrafo Nelson Kon.

Foto 2. Solar do Unhão. © Nelson Kon. Fonte: Cortesia de Nelson Kon.

Foto 3. Reforma Prudencia Andrade Morettin. © Nelson Kon. Fonte: <http://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/>, acessado em 25 de fevereiro de 2017. Cortesia do fotógrafo Nelson Kon.

Imagem 4. Reforma Prudencia Andrade Morettin. Fonte: <http://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/> acessado em 25 de fevereiro de 2017. Cortesia do escritório Andrade Morettin

Fotos 5 e 6. Cenário *The Rotary Notary and his hot plate (Glass Delay)*. Fonte: <http://www.dsny.com/projects/rotary-notary> acessado em 25 de fevereiro de 2017. Cortesia de Diller+Scofidio.

Foto 7. Foto da obra *Tilted Arc* de Richard Serra. © Anne Chauvet. Fonte: Cortesia de Richard Serra.

Foto 8. Detetor de Ausências Rubens Mano. Fonte: <http://www.artecidade.org.br/novo/ac2/318.htm>, acessado em 20 de fevereiro de 2017. Cortesia de Nelson Brissac.

