PRIMAVERA + VERÃO // 2017

ARA PYAU

03

(IN)VISÍVEL

grupomuseupatrimônio

ARA

Número 3 . Primavera+Verão, 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

Coordenação
Maria Cecília França Lourenço
Coordenação Assistente
Anna Maria Rahme
Luiz Recaman

Conselho Editorial
Professores: Anna Maria Rahme; José T. C. de Lira; Luiz Recaman; Márcia Merlo; Maria Cecília F. Lourenço (Pres.); Regina L. S. Mello; Ricardo Fabbrini

Pareceristas
Adrienne de O. Firmo; Anna Maria Rahme; Luiz Recaman; Maria Cecília F. Lourenço; Regina L. S. Mello; Ricardo Fabbrini

Revisão de textos
Adrienne de O. Firmo; Anna Maria Rahme; Ethel Leon; Márcia S. Gregori; Maria Cecília F. Lourenço; Paulo E. Barbosa

Projeto Gráfico e Diagramação
Márcia S. Gregori

Análise de Imagens
Bianca M. A. Dettino

Suporte Informática
Webmaster FAU/USP Edson Amado de Moura

Logotipo
Felipe M. B. Soares;

Imagem de Abertura
Felipe M. B. Soares;
Márcia S. Gregori (montagem)

Capa
Thiago R. Ribeiro

grupomuseupatrimônio

SUMÁRIO

5 **Editorial A difícil tarefa de ver**
Luiz Recaman

11 **Boston: museus, dignidade e cidade**
Maria Cecília França Lourenço

37 **O oculto do visível: uma exposição de arquitetura e design**
Amanda Saba Ruggiero

61 **Moradores de rua iluminados**
Marco Hovnanian

73 **Opacos e invisíveis**
Filipe Manuel Oliveira da Silva Pinto

85 **Uma mulher gorda está nua e posa para fotografias**
Fernanda Magalhães

117 **Memória e espaços em disputa em San Carlos de Bariloche: o caso do monumento ao Gen Roca no Centro Cívico**
Luciana Romão da Silva

139 **As janelas da cidade**
Gabriela Krantz Cesarino
Márcia Sandoval Gregori

165 **Cidade: entre experiência e imagem**
Thiago Rocha Ribeiro

181 **Bixiga como estado de Espírito**
Sara Belém

209 **Memórias (in)visíveis: reflexões sobre o centro de Campinas - SP**
Melissa Ramos da Silva Oliveira
Cláudio Lima Ferreira
Haroldo Gallo

233 **O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído**
Juliana Schmitt

255 **Quase imagem**
Maria Cristina Alves Pescuma

269 **A inefável obscuridade de Brás Cubas**
Regina R. Félix

287 **Vestígios (in)versões e registros urbanos**
Nathalia Valença Duran
Rafael Elias Abifadel Monteiro

305 **Patrick J. Geary. O mito das nações. A invenção do nacionalismo**
Mariana Oliveira



Editorial

A difícil tarefa de ver

Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, só têm existência visual. Não estão, mesmo, senão no limiar da visão profana, e comumente não são vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como é que eles se arranjam para fazer que haja subitamente alguma coisa.

O olho e o espírito, Merleau Ponty

Arte coagula-se em um algo que "está posto diante" de um outro, e que tem sido especialmente destacado dentre os produtos da humanidade. É, no entanto, resultado de inúmeras circunstâncias: as técnicas, as matérias, as crenças (mágicas, religiosas, ilustradas), o trabalho, o valor de uso e o valor de troca - todos em movência histórica. Vista pelo presente moderno, em um primeiro momento a arte do passado tendeu a

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p5-7

ser compreendida como coisa extraordinária, livre das injunções, ou pelo menos a elas não submetida substancialmente - um domínio próprio. Esse filtro da autonomia estética acionou para a arte novas possibilidades. Na modernidade e sua auto-consciência histórica, a arte pretendeu-se independente em sua radical objetividade e vislumbrou contestar e transformar o mundo desespiritualizado e aplainado da mercadoria. Tamanha potência social e crítica encontrava no século XX o seu antípoda: o valor econômico desses objetos de arte, paradoxalmente apoiado em sua excepcionalidade e vocação para a fetichização.

Iniciou-se então uma luta para ultrapassar essa dupla determinação da arte moderna como objeto aurático (a Instituição) e objeto econômico (o Mercado). Essa luta ampliou tanto as formas artísticas quanto a concordância do que seria Arte, e também a sua relação com a sociedade. Esse descoagulamento atingiu não apenas o próprio objeto artístico - seu universo sensível -, mas também o autor, a recepção, a crítica - ou seja, a constelação que a envolve com o mundo social. Tais papéis, em diferentes maneiras, se tensionaram e sobrepuseram, tornando o limite que os separa de difícil delineamento. Mais que isso, em muitos casos esse torvelinho da relação entre sujeito-objeto, entendimento e sensibilidade, torna-se o próprio mote do trabalho artístico.

A proposta para o número três da Revista ARA é o *(In)visível*. Ainda que com algumas claras referências ao debate sobre a arte moderna e sua reflexão crítica, esse tema se apresentou de maneira intransitiva. Isso porque esse jogo poderia incluir toda a gradação do que se considera hoje como a produção artística. E, principalmente, sua relação com a sociedade da "nova intransparência", como descreveu Juergen Habermas (1987) o divórcio contemporâneo entre as utopias e a história, outrora unificadas pela *Razão*. O jogo *(In)visível* na arte vai além das questões imanentes da obra, avança para a sua institucionalidade, sua recepção de massa, suas autoria e originalidade, a simultaneidade entre obra e pensamento, positividade e negatividade. Esse jogo artístico se combina criticamente com a cegueira da sociedade saturada, a explosão de novas subjetividades, a busca por visibilidade, a dominação e opressão atualizadas em um mundo que tudo se põe à mostra - ao mesmo tempo em que tudo se torna incompreensível, indeterminado, opaco, reflexo.

A necessidade de apreensão de uma realidade cada dia mais complexa exige novas formas de arte e expressão. Mas essa diversidade deve ter em seu horizonte a ampliação de nossa capacidade de entender, e não de simplesmente espelhar acriticamente o que Bauman resumiu na "liquefação" do mundo social e individual. Para tanto, só nos resta entranhar o real e suas formas, e de sua própria energia descobrir novas possibilidades.

A Revista ARA se abriu, desde o seu início, para essa profusão de experiências, buscando receber contribuições de formato o mais variado. Essa abrangência resultou, no número que agora se apresenta, em uma generosa participação que indica a compreensão de seus propósitos por parte de um público cada vez mais amplo. O tema anunciado instigou uma série matizada de obras que reforçam a problemática do estatuto do objeto artístico nos dias de hoje. Mas algo que deve ser destacado é o fato de que a forma desses estudos não é apenas variada mas ela própria muitas vezes indefinida segundo padrões editoriais estritos. A tarefa editorial consistiu em aproximar as contribuições sem pretender sistematizá-las ou enquadrá-las em formatos pré-determinados, seguindo e procurando organizar a estrutura complexa que se insinuava no conjunto.

Esperamos que a leitura dos trabalhos se desdobre pelo diálogo sugerido, ampliando o debate. Este número consolida a proposta editorial da Revista, de ser uma plataforma de exibição e discussão da produção contemporânea de arte, sensível às transformações decisivas das formas de expressão e ação.

Luiz Recaman

ARA 3 . Primavera+Verão, 2017

Da Redação



Boston: museus, dignidade e cidade

Boston: museums, dignity and city

Maria Cecília França Lourenço

Professora Titular Sênior
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, São Paulo, Brasil.
mcfloure@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p11-35

Resumo

O artigo aborda a singularidade dos museus em Boston/ EUA, ao se analisar dois deles: Museum of Fine Arts/ MFA e Isabella Stewart Gardner Museum. Interessa aqui debater as relações múltiplas implementadas por eles, de modo a conquistar diferente público local, além de valorizar e dialogar com artistas. A atitude colabora para transformar visitante por um dia em parceiro, em todo processo preservacionista sistemático, ou seja, aquisição/doação, acolhida, salvaguarda, pesquisa, documentação, interpretação, conservação, restauração, exposição, difusão, publicação, visitas e ação educativa, para salientar as essenciais.

Palavras-chave: Boston, museu, patrimônio, exposições, público, cidade.

Abstract

The article addresses the singularity of museums in Boston/USA, to analyze two of them: Museum of Fine Arts/MFA and Isabella Stewart Gardner Museum. It aims to debate the multiple relations implemented by them, in order to conquer different local audience, as well as enhance and engage with artists. The attitude collaborates to transform the visitor for a day into a partner around preservationist systematic process, i.e. purchase/donation, hospitality, protection, research, documentation, interpretation, conservation, restoration, exhibition, broadcast, publication, visits, and educational action to highlight the essential.

Keywords: Boston, museum, heritage, exhibitions, public, town.

INTRODUÇÃO

(...) Devemos olhar para estas
torres de memória e dizer a nós mesmos,
Ninguém deve privar um ser humano de seu direito à dignidade.
Ninguém jamais deve privar ninguém de
seu direito de ser um ser humano soberano.
Ninguém jamais deveria falar novamente
sobre a superioridade racial
Não podemos dar ao mal outra chance.
Elie Wiesel[1]

A dignidade conferida à cidade por meio de ação preservacionista integrada torna visível aspectos relevantes, tanto relativos à cidadania quanto à atividade museica, porém raramente se valorizam certas contradições. Ainda que se tente ignorar, desvios e conflitos se encontram escancarados no espaço urbano, trazendo becos obscuros, preconceitos e papéis discutíveis no trato com a diferença, porém buscando-se torná-los invisíveis. Chama a atenção em Boston/ Massachusetts/ Estados Unidos como

[1] Elie Wiesel escritor, ativista político e Prêmio Nobel da Paz, sobreviveu aos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald.

os contrastes viscerais são desvendados, submergindo o invisível no visível da malha cotidiana.

Em 16 de abril de 2017, em Boston, uma igreja católica exibia a faixa: "Imigrantes e Refugiados: Bem-Vindos". A mensagem colide com a xenofobia contra tais desterrados, que perpassa tanto o discurso oficial nos EUA, desde a campanha à presidência de Donald Trump, quanto o nomeado neonacionalismo a manchar a Europa de preconceito. Se por um lado espanta o abrigo sugerido, de outro se pode aventar uma série de hipóteses infelizes para se pensar o porquê da acolhida, a marcar a data.

Vale sublinhar, entre as possíveis razões, a presença de trinta mil maratonistas, além de amigos e familiares, de modo que, no obtuso nexo conservador, talvez se julgasse impróprio ao visitante constatar *in loco* a condição lastimável vivenciada por refugiados na cidade. Elemento não menos saliente sobre o período é que ocorria também o Domingo de Páscoa, festa cristã, a ensejar ações generosas com o próximo, em obediência aos preceitos doutrinários.

A capital do estado reitera a afirmação de associar pioneirismo à própria imagem, por práticas distintas, posturas e lutas políticas originadas lá e difundidas com vigor, que se disseminaram no Continente. Sempre lembrados, encontram-se fatos históricos como a revolta contra colonizadores ingleses, o *Tea Party*[2] no século XVIII, estopim para a Independência, em 1776, usado na atualidade para reforçar discriminação contra alteridade. Sob a ótica universitária, residem na região a clássica Universidade de Harvard, aberta em 1636, e o conceituado *Massachusetts Institute of Technology/* MIT.

[2]Conhecido como *Tea Party Boston* (Festa do Chá) de 1773, aborda uma das primeiras afrontas contra os colonizadores a desencadear a Independência dos EUA (1776), liderados por John Hancock, personagem a dar nome hoje a um dos mais altos edifícios norte-americanos. No século XVIII habitantes de Boston revoltados pela taxa de importação de chá imposta pelos ingleses lançaram nas águas do porto caixas de chá. Na atualidade, conservadores retornaram ao termo em todo país e no início de século XXI em oposição direta a Barack Obama, em ações difundidas por redes digitais de ultraconservadores

Museus ligados ao ensino, pesquisa e extensão verificam-se tanto em Harvard quanto no MIT e nas mais afamadas universidades. A ação suscita ampliação das coleções, estudos curatoriais e referências, além de desvelar o valor consignado ao saber e o pacto de quem lá trabalha com a própria instituição. Naquela mencionem-se *Fogg Art Museum* e o Museu de História Natural e neste a coleção tecnológica ímpar, sempre em constante fomento e relação com professores e alunos do mundo. Usualmente são nomeadas como escolas em que se formaram políticos e que incentivam debates em larga escala[3].

Denota apreço ao passado e interesse à própria história, a preservação de marcos da chamada Revolução Americana, antecessora da Independência. Em 1958, como fixam em painéis no local, criou-se trajeto no casco urbano, *The Freedom Trail* (Trilha da Liberdade), para percorrer tais lugares, apontado por tijolos vermelhos no chão. Bem ao gosto da espetaculização, guias com trajes de época, objetos e texto dramatizado reúnem pessoas e, assim, percorrem os marcos, desde o Parque *Boston Common*, dito, o mais antigo dos EUA (1634).

Ao datar em 1634 o *Boston Common* alude-se a algo não tão público, porquanto vem à baila o uso inicial feito pelos Quakers, ao adquirir e destiná-lo a pasto para seus animais. Lutas e disputas posteriores marcaram o sítio até se tornar uma área verde pública, a atrair levas de visitas ante a natureza cultivada em muitas espécies, presença de aves, pequenos animais e por ser local aprazível para encontros. Assinale-se que em matéria de parques não é exceção, pois, existem inúmeras áreas verdes em Boston, daí ser chamada *cidade das Esmeraldas*, em alusão aos variados sítios arborizados na área urbana.

O *Common* igualmente vem sendo alvo de mobilizações decisivas e não apenas para a história da cidade, em especial na turbulenta década de 1960, quando

[3]Noticiou-se amplamente que em abril de 2017 a Universidade de Harvard programou a *Brazil Conference*, com o tema "Diálogo que conecta", tendo convidado a ex-presidente Dilma Rousseff (PT), o juiz federal Sérgio Moro, o procurador Deltan Dallagnol e ministros do Supremo Tribunal Federal.

abrigou amplos protestos contra a Guerra do Vietnã (1955-75), a vigência da Guerra Fria (1945-91) e lá também se deu a fala de Martin Luther King (1929-68), pós-graduado na Universidade local (1955). Após longa marcha, como se sagrou, seguido por mais de vinte mil pessoas, Luther King relacionou a segregação ao fim da democracia, na defesa de direitos humanos essenciais (1965), com muita repercussão.

Além de enaltecer lances memoráveis e que derivou em alterações positivas, como a independência do colonizador, Boston ergue obras alusivas às catástrofes, ou antimonumentos. Esta ação, no lugar de se deter somente na visualidade, defende causas a aviltar a vida, para que não sejam esquecidas e com esperança de que nunca se repetirão tais combates contra a dignidade humana, no dizer de Elie Wiesel (1928-2016).



Stanley Saitowitz. New England Holocaust Memorial, Boston, 1995. Foto A.

O referido antimonumento criado em 1995, pelo arquiteto Stanley Saitowitz (1949), denomina-se *New England Holocaust Memorial*. Formado por seis volumes de vidro, as "Torres de Memória", cada uma alusiva a um entre os maiores campos de concentração nazista, elevando-se pouco mais de 17 m. Há trechos em que, no lugar de nomes, há números usuais para presos e frases lá registradas. Solene e límpido, o memorial dispõe de área verde baixa, tendo sido erigido por grupos étnicos e, hoje, mantido pela junção entre público e privado[4].

OBJETOS E DIGNIDADE AO OLHAR PARA SE CONCEBER VISIBILIDADE

> *"(…) por meio do olho como fator formador se engendra um mundo completamente independente, o da plasmação, que nos é expresso pela arte e que existe unicamente pela arte*."
> Konrad Fiedler, *Carta a Hildebrand* (1881) (1958, 48)

A capital de Massachusetts dialoga e rivaliza-se com a fervilhante Nova York e vale lembrar que nela se criou o museu de arte moderna em 1936, enquanto o Museu de Arte Moderna/ MoMA (NY) se deu em 1929. A cidade aqui em estudo então alterou o nome, designando-se *Institute of Contemporary Arts/* ICA (1948), vigente até o presente lá e pelo mundo. Reitere-se que no Brasil adotou-se tal denominação, ao se fundar, em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/ MACUSP, após a interrupção proposta ao Museu de Arte Moderna/ MAM paulista e passagem da coleção para USP, assim obtendo diferenciação jurídica.

A mudança para ICA, mais do que nominalista e ao gosto pioneirista dessa urbe e do estado, pode indicar também fim da era moderna, após a Segunda Guerra Mundial. Manifestos, autonomia e grandes narrativas revelavam-se anacrônicos, ante a devastação humana advinda do conflito, clamando por

[4] A iniciativa se deveu a uma série de sobreviventes do Holocausto, totalizando mais de 3.000 contribuições pelo site e que vivem em Boston, a incluir Elie Wiesel, segundo se informa no site.

câmbios diante de tal arte encravada no início do século XX. O papel de ponta se consolidou por outras ações singulares, como reiteram em Boston, pois lá se instituiu um dos primeiros jornais daquele país, o *Boston Newsletter* (1704), museus e biblioteca abertos a todos, *Boston Public Library* (1848) e ensino público superior, no *New College* em 1636

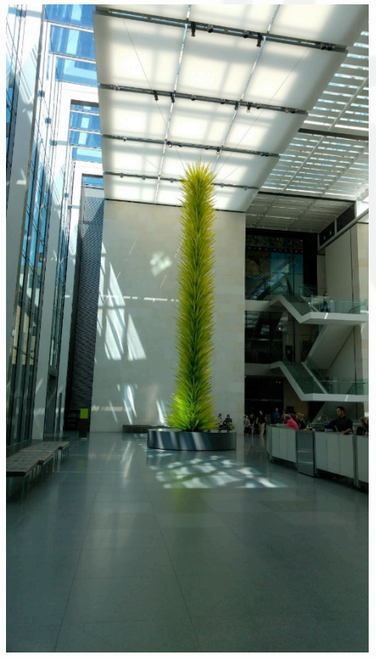
Provavelmente o termo moderno mais radical e visceral também não atraísse salão elegante de colecionista e, mesmo, patrocínio. Diversamente, obras simbolistas, impressionistas e pós-impressionistas eram de imediato assimiladas pelo frescor, colorido e formas agradáveis. Podem-se justificar ressalvas também em face do discurso modernista contra o desnível social no expressionismo; o senso comum para se entender a realidade, na chave surrealista; e por vezes em poética rude a acre, como a dos dadaístas.

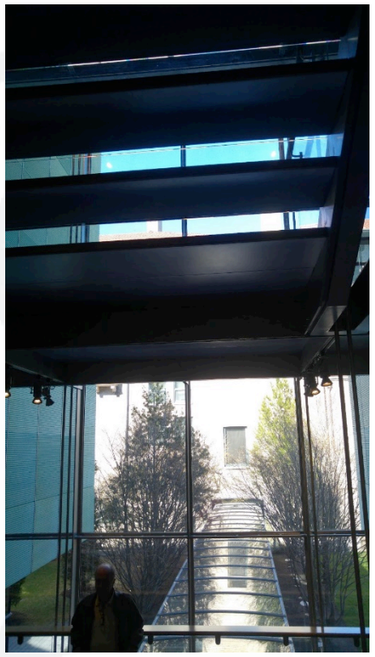
Não contavam também, em Boston, com astros hollywoodianos a guiar exposições, como no MoMA (NY). Ao contrário do mantra ainda firmado, nada tão arrojado se dava, nos anos iniciais, levando-se em conta a atuação de conselheiros atentos a valorizar a própria coleção[5], como se verá. Muitos destes optaram por Vincent van Gogh (1853-90), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ou Paul Cézanne (1848-1906) e certa parcela modernista, ligada ao figurativismo, antes da Abstração ter apoio nos EUA em exposição (1936) e, posteriormente, por razões políticas, em especial durante a Guerra Fria.

Boston possui museus com acervo e mostras antológicas, ensejando debater questões museicas, como se abordará nos dois selecionados: *Isabella Stewart Gardner e Museum of Fine Arts* / MFA. Convergem ao conquistar, além de turistas, a própria população, de modo a evidenciar orgulho pátrio e sentido de

[5]Conforme o MoMA informa em site e catálogos, apenas em 1936 se expõem *Cubism and Abstract Art* (1936) e *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936-7). Nos anos iniciais predominam mostras com temas norte-americanos e uma série de arte renovada, porém ainda figurativa, a citar, entre outros: abertura, em 1929, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Seurat;* em 1930, *Corot, Daumier;* em 1931, *Toulouse-Lautrec, Redon* e *Henri Matisse;* em 1933, *Gauguin Woodcuts and Watercolors;* em 1935-6, *Vincent van Gogh e Fernand Léger: Painting and Drawing;* e, em 1937, duas de Cézanne: *Paintings by Paul Cézanne from the Museum* e *Color Reproductions of Paintings by Cézanne.*

pertencimento à cidade em que se habita, além de estímulo fiscal a doadores. Resultam em visita e ações segmentadas e robusta doação, sob demanda e usual, gerando novas obras, eventos, edições, alas, com projeto assinado por estrela da época, a causar impacto em mídias, público e nova doação[6].





Alas novas: projetado por I. P. Pei para MFA e, no ISGM, criado por Renzo Piano. Fotos A.

Na casa-museu valoriza-se o aumento de espaço e acervo, sem deixar o projeto neoclássico (1907) do prédio atual, do arquiteto nativo Guy Lowell (1870-1927), parente de seu marido. O MFA foi criado em 1870 e aberto seis anos depois, juntamente com a Escola do Museu de Belas Artes/ EMBA, tendo acolhido, entre outros artistas, o cineasta David Lynch (1946) e Cy Twombly

[6]Em 1999, o escritório Norman Foster&Partners com Childs Bertman Tseckares/CBTcriou nova Ala e plano do MFA em que retomou ao eixo original norte-sul de circulação e implantou o setor *Art of Americas and glass-enclosed of* ***Ruth e Carl J. Shapiro Family Courtyard***. Em 2008 nova intervenção na Ala Oeste, projeto de I. M. Pei e aberta em 2011, nomeada *Linde Family of Contemporary Art* com maissete salas para arte contemporânea.

(1928-2011). Como iniciativas similares pelo mundo, planejam formação, acervo e pesquisa para qualificar a extensão cultural em exposições. Mencione-se a própria USP entre universidades a incluir museus significativos com mesmo estatuto de unidades.

O saber e o interpretar o mundo físico ou espiritual por formas e objetos coadunam-se com a visibilidade, cara ao Século XIX. Formularam-se indagações sobre origem, investigações em campo humano e contestação relativa às verdades postulares disseminadas por doutrinas. A própria abertura de museus atendeu à fruição direta para perscrutar matérias, variadas soluções técnicas e valores imateriais. Surgiram mostras de grande proporção e direcionadas ao espetáculo, desde a Exposição Universal (1851) londrina e a estadunidense na Filadélfia (1876) ante o Centenário da Independência, a reunir singulares objetos.

Estudar o mundo se aliou a uma série de atuações ancoradas no olhar, incluindo obras e formas acolhidas em museus, capazes de gerar inquirições e tentar plasmar outra realidade. Assim, o MFA equipara-se ao *Metropolitan*/NY, criado também em 1870 e aberto dois anos após, seja em extensão seja no conjunto de antiguidades, em particular egípcias. Em Boston, a coleção se ampliou graças aos ditos benfeitores, mas também aquisição, investigação histórica e arqueológica em ação conjunta com as universidades locais e o desejo de projetar a cidade como centro cultural exponencial, para formar e propor saberes.

A segunda metade do século XIX assistiu a debates, intensificação da dúvida, formulação de obras e teorias a conceituar seu tempo como início de nova era, de forma a conferir visualidade ao tal ser da "vida moderna" alentado em textos[7]. Esse momento coincide com a disseminação de museus a desvelar o invisível e fornecer respostas em diversos campos, entre tantos, na identificação de seres da natureza à captação e interpretação singular de fatos

[7] Em 1863, Charles Baudelaire (1821-67) dedicou artigo icônico "O pintor da vida moderna" no jornal *Le Figaro* em referência ao ilustrador Constantin Guys (1802-92), cuja importância a história não reiterou.

cotidianos. Por outro lado, ao se debruçar sobre meandros da vida ampliaram-se áreas e ações ordenadoras para os que se desviavam de dado padrão, não raro invisibilizados por punição.

Como bem mostra Michel Foucault (1926-84) em sua vasta obra, com as Luzes despontaram instituições reguladoras, sejam psiquiátricas, carcerárias ou mesmo no campo literário e nas então chamadas Belas Artes. Saliente-se o romance, de Alexandre Dumas Filho (1824-95), *A dama das camélias* (1852), sobre a prostituição, tema antes indizível, entre outros. Ou nas Artes o fenômeno de ampla renovação temática e abandono de figuras sacras, reais ou heroicas para monumentalizar seres indispensáveis, como os pintados por Gustave Courbet (1819-77), caricaturas sobre as condições miseráveis, a citar Honoré Daumier (1808-79), além de cenas de cabaré com consumo de absinto.

Inúmeras áreas serão beneficiadas pela postura da dúvida sobre o cristalizado, a lembrar de indagações de Charles Darwin (1809-82) sobre *A origem das espécies* (1859) e inventos científicos[8]. Entre pensadores e teóricos da arte a eleger o olhar associado ao fazer artístico, sublinhem-se os criadores da Teoria Visibilista, em especial Konrad Fiedler (1841-95).

Em aforismas e cartas, este alemão defendeu que no olho reside o início do processo de projetar, antes que as mãos ajam (Fiedler, 1958, 70), e não na inspiração ou em ecoar o mundo, como indicavam os deterministas. Logo, o artista não é um ser genial muito sensível para ver o invisível. Em Fiedler, a arte incide quando a *captação contemplativa* se transmuta em *plasmação artística* (Fiedler, 1958, 74), assim transformando a concepção sobre a

[8] Entre invenções se encontram a de Félix Nadar, que usou Balão para fotografar Paris (1859); iniciou-se construção de metrô e revestimento de asfalto nas ruas londrinas e Louis Pasteur formulou a evidência de que doenças eram causadas por micróbios e bactérias, a abrir campo para criação de vacinas (1860); Alexander G. Bell projetou telefone elétrico e primeiras gravações de som (1876); Thomas Edson, fonógrafo e lâmpada incandescente (1877); Ernest Werner von Siemens, linha férrea (1880); Thomas Edson, estação elétrica de energia (1881), entre outros.

origem desse fazer, desde as teorias quinhentistas formuladas por Giorgio Vasari (1511-74).

Para Fiedler, o olhar deitado sobre o visível se mostra ativo e deflagra o *plasmar* no interior humano, capaz de originar questões e noções. As teorias dão continuidade a alguns dos grandes renascentistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), pois, a arte para este constitui operação mental e concebe conhecimento. O diferencial proposto pelo alemão está na questão de que tal saber não poderia existir por outros meios (Fiedler, 1958, 55-6).

Aqui, um pensamento transversal em toda sua produção e a se contrapor ao simples contemplar o espetáculo, premissa das grandes exposições, universais ou internacionais. Segundo Fiedler, a arte advém do olho, porém apenas "(...) começa no lugar em que termina a contemplação" (Fiedler, 1958, 55), como asseverou no célebre texto "Acerca da origem da atividade artística". Assim, abria-se ampla compreensão, já no século XIX, de que o museu, ao expor a cultura material e as sutilezas da imaterial, favorece análise em presença.

COLEÇÃO MFA: ENTRE O DISCURSO E O OLHAR

> *Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado a esse fim e expostos ao olhar do público.* Krzysztof Pomian (1984, 53).

Coerente ao modelo mimético e literal, a espelhar soluções visuais de época, o MFA, criado neste período de câmbios, utiliza na parede tecido adamascado para peças dos séculos XVIII e XIX. Vale-se de luz focal, altura mediana para as obras e o nome da família doadora ao alto, obrigando certo olhar reverencial. Agrupam também itens em salas com mobílias, esculturas e objetos, a par de aparelhos musicais, mobiliário, vestuário, joias, arte da antiguidade, japonesa, impressionistas, modernos, contemporâneos, desenhos e fotografias.



Penny and Jeff Vinik Gallery. "Os Salões". Foto A.

Nas novas galerias da asa projetada por I. M. Pei (1917) usam-se tons fortes de azul, lilás, verde ou vermelho carmim, até o bege para Cézanne e Van Gogh, com frestas a adentrar o azulado dos vidros, romper com o tal cubo e acenar ao mundo externo. Unem recortes geográficos, para expor o extenso acervo, a abranger Américas, Ásia, África, Europa e Oceania. A ampla temporalidade envolve desde a antiguidade aos tempos atuais, em salas editadas como o modelo *Louvre/* Paris oitocentista, ao ser este aberto no final das Luzes (1789).

A Galeria Artes das Américas pouco expõe obras das Américas Central e Sul, sendo parcela obtida por cessão de colecionistas. O nomeado se atém aos artistas locais e ativos nos séculos XVIII e XIX, ao gosto daqueles. Retratos e pintura histórica em amplas telas, como em outros pelo mundo, fixam-se em ângulos nobres, realçados na museografia, a valorizar papéis ao erigir dada História em formas e materiais[9]. A diferença com alguns museus entre nós

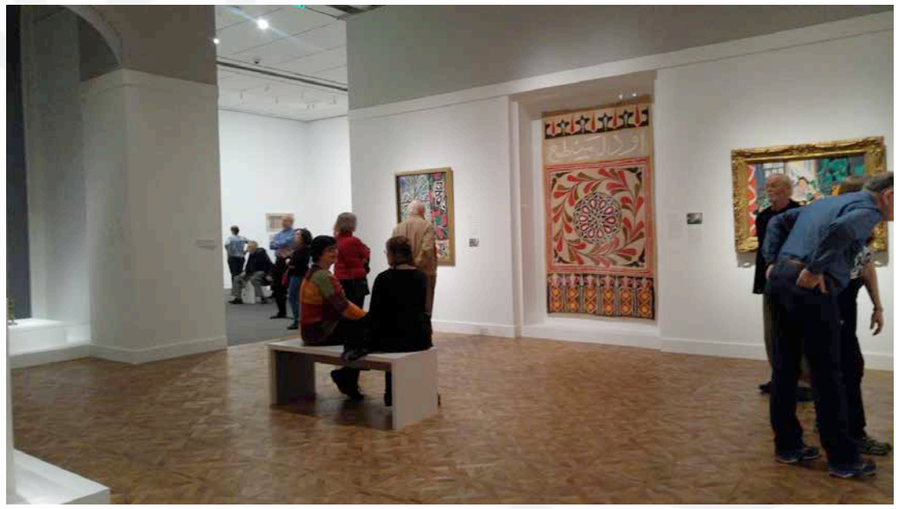
[9] Entre estes, cito formado na Escola (EMBA) Frank W. Benson (1862-1951), Will Barnet (1911-2012), além de John Singleton Copley (1738-1815), que se dizia autodidata e John Singer Sargent (1856-1925).

reside na obstinação colonialista de altear o forâneo, em funesto dano ao aqui criado, assim tido como aquém do desejado. Cito o Museu de Arte de São Paulo/ MASP, em que parte da arte nacional vagueia por entre corredores invisíveis, raiando na cena apenas para mostras temáticas.

Como habitual, no MAF, as peças amparam certa criação de discurso e imaginário para venerar os ditos heróis locais, regionais e nacionais, em imagens refletidas nos manuais, desde a infância. No museu, a ambiência ameniza a tediosa reunião de feições altivas e edulcoradas; cenas históricas grandiosas; paisagens avizinhadas ao esperado diálogo com os impressionistas, uma forma de reiterar e consolidar a nomeada posição distinta e arrojada de Boston.

O MFA também agregou acervo por meio de expedições arqueológicas ao Egito, ocorridas por intercâmbio com a Universidade de Harvard e outras, aliadas em incursões ao Oriente Médio. Abrange assírios, sumérios e babilônicos, ao lado de peças oriundas de Grécia e Roma. A ação em pesquisa, aquisição e proximidade com famílias abonadas resulta em parâmetro museal ressaltável. Observa-se como a política cultural universitária beneficia a cidade, a escola e a própria instituição. Assim, colaboram na formação de distinto público frequentador, traçando diretrizes e ocasionando recomeço metódico no processo preservacionista.

Como os grandes museus, em múltiplas latitudes, na entrada do percurso se encontra artista norte-americano, neste caso, John Singer Sargent, presente em todos os de arte da cidade. Seguem o circuito realçando o século XIX em que viveu e compondo-se espaços, a dialogar com soluções usuais em outros daquela época. No MFA predomina o empilhamento usado no *Louvre/* Paris inicial, a par de citar espaços domésticos de abastados. Nestes reside o habitual ecletismo, excesso de materiais, raridades e territórios, que contribuem para alargar a extensão geográfica da coleção e exibir a, dita, obra prima.



Exposição Matisse em seu estúdio, *MFA, abril 2017. Foto A.*

As exposições temporárias se encontram intercaladas em meio ao acervo e trazem recortes, a interagir com a coleção e incentivar ulteriores leituras. Desta forma convidam a circular pelo acervo e não apenas o circuito - exposição e lojinha de museu. Em abril de 2017, entre as muitas mostras, exibia-se *Matisse em seu estúdio*, o que permitiu rever parte considerável de obras museais e expor outras de colecionadores e museus, somadas a objetos e mobiliário presentes na obra do francês, em multiplicidade de suportes, entre os quais, têxteis, ferro, cerâmica, porcelana, papel e madeira.

Diversa desta se observava a incisiva exibição, *Memória desenterrada* (março a julho de 2017), a coligar fotografias documentais feitas pelo polonês Henryk Ross (1910-91) sobre o Gueto de Lódz. Encarregado do registro e identificação de prisioneiros, valeu-se da função para elaborar imagens proibidas, fortuitas, secretas e trágicas, tendo enterrado parte considerável, recuperada após a desativação do local (1944) e conquistando visibilidade nesta mostra.

Próximo a esta o MFA projetou uma instalação sob o título *Devo dizer o que eu vi: objetos de testemunho e resistência*[10], com peças do acervo, que assinalam fatos incomuns, naturais ou feitos pelo humano, complementando a anterior. Também algo bem atraente para pausar e desnaturalizar os conjuntos museais exibidos ocorreu em um pequeno nicho denominado *Makingchoices* mostrando como se selecionam e editam obras do acervo para compor circuitos e mostras naquele e em todo espaço museal.

Na singela mostra, apresentam aparelhos para medir temperatura e humidade, ao lado de inquietudes e, mesmo, equívocos na escolha, ao se eleger obras que demandaram extenso trabalho de restauro. Ao contrário de todo percurso anterior, relativiza-se tanto o que se expôs para público visitante quanto a opção museográfica eleita. Parece um experimento, em função da localização distante das estrelas da coleção, luz difusa, ambiente em branco situado ao fundo das salas reorganizadas por Norman Foster (1935).



Exposição Making Choices. Fotos A.

[10] O tema faz parte do poema do poeta armênio, Atom Yarjanian (Siamanto) (1878-1915), cujo título é *A dança* (1910). Segue o trecho citado no título: *Don't beafraid. I must tell you what I saw/so people will understand/the crimes men do to men*. Entre as telas se encontram as de J. M. W. Turner (1775-1851) *Slave Ship* (1840), e da fotógrafa Sophie Ristelhueber (1949), *Every One* (1994).

A iniciativa pode contribuir para desnudar o museu como portador de valores objetivos e lavrados por espécie de semideus, ao explicitar origem, hesitações, reparos e intercâmbio com outras coleções. Exibem-se, então, a subjetividade de atribuição para a categoria de exponencial e olvido de similares, não usadas na mostra; igualmente apresentam-se o bastidor e os atos forçosos para expô-las, a abranger processo preservacionista.

MULHERES COLECIONISTAS E A CULTURA URBANA

(...) Museu do abraço experimental
Das almas atentas, antenas entre si, entrelaçadas
Da rede maca tipoia, museu do índio íntimo
Contemporâneo místico (...). Chico César
"Museu".

Próxima ao MFA e similar no interesse em promover a cultura da cidade, mencione-se o *Isabella Stewart Gardner Museum*/ ISGM, acessível em 1903 com objetos, edifício, pinturas, esculturas, biblioteca e recursos financeiros dotados por Gardner (1840-1924). Nascida em Nova York, sendo o pai dono da *Stewart Iron Company*, casou-se com abastado empresário de Boston, John Lowell, tendo aí se fixado, após estudar em Nova Iorque e Paris.

O fenômeno do colecionismo usualmente se liga ao casal, porém o feminino indica certo protagonismo e autonomia, além de fortuna vultosa, em geral advinda de empresas de ferro e petróleo nos EUA. Paralelo significativo para se avaliar a situação subserviente da mulher, já que na época em que Gardner inaugurou a coleção mulher não votava em seu país[11].

Veja-se igualmente o caso da participação de mulheres no evento de atletismo mais importante da cidade, a Maratona de Boston, tendo a primeira ocorrida

[11] Cabe rememorar a vitória das sufragistas, após lutas durante o século XIX, na Nova Zelândia (1893), posteriormente em países como EUA (1919) e no Brasil, em ato isolado, legalizou-se em Mossoró/RN em 1928, mesmo ano em que a França também validou.

em 1897, porém, ainda em 1967, Kathrine Switzer foi perseguida pelo diretor da prova para retirá-la do certame. O dizível: devia-se evitar o esforço de correr 42 km para mulheres, a esconder a chacota sofrida por ele, pois na sua prova havia uma moça participando, isto mais de 60 anos após o protagonismo de Gardner à frente da abertura ao público de sua coleção.

Essa realidade denota o papel esperado para as mulheres, o que em parte explica o registro modesto pelo mundo de pintoras, escultoras, musicistas, escritoras, críticas e colecionadoras. Estas foram poucas no final do século XIX e apenas no seguinte despontaram com mais projeção. No entanto, nos EUA a situação é peculiar como se relatará a seguir, em especial nas então ditas Belas Artes, em que experimentos e atividades fora do lar tinham mais flexibilidade.

Como Gardner algumas colecionistas apoiaram artistas e estudiosos. Incitaram carreiras e geraram trocas frutíferas. A coleção de Gardner em Boston iniciou-se nos anos 1890 com pinturas, esculturas, mas também fotografias, tapeçaria e fragmentos de arquitetura, usados para a edificação. Abarca antiguidade egípcia, peças do Japão, renascimento e barroco, além de simbolismo, impressionismo, pós-impressionismo e norte-americanos, com quem exerceu mecenato. Previu recursos para a manter e decidiu que nada seria retirado ou modificado.

Na contramão do desejo da mecenas, em 2012, o edifício foi renovado por projeto de Renzo Piano (1937) na parte posterior, à mesma altura, dominando aço e vidro, para não ofuscar o palácio. Piano também no mesmo ano realizou uma extensão para o museu Peggy Guggenheim e em 1987 o arquiteto projetou duas das três edificações na Fundação Menil em Houston, uma para a coleção, nesta data, outra no Pavilhão Cy Twombly, inaugurado em 1994, como se assinala no museu de Houston.

A extensão feita por Piano no ISGM forma ala acoplada ao edifício original com passagem e estrutura de vidro, voltada às mostras e eventos contemporâneos, por decisão do Conselho Gestor, dando sequência ao que Gardner fizera em vida. O conjunto eclético e com peças icônicas na carreira de artistas muito se

deveu ao estreito contato dela com pintores, que a visitavam e debatiam questões dos rumos da arte, fazendo de sua casa, a partir de 1903, um centro ativo, como atestam inúmeros diários sobre o período. Entre estes artistas se encontravam James Whistler (1834-1903), John Lafarge (1835-1910) e Sargent, presentes em sua coleção, seja por doação ou aquisição.

Outros, como o acervo de arte oriental, em especial a japonesa, se deveu à presença de Kazuo Okakura (1862-1913), um *scholar* que lhe adquiriu as obras no Japão, quando este país abriu-se ao ocidente[12]. Ainda ao final do século XIX, os preços não estavam tão valorizados para gravuras e sedas nipônicas. A fruição dessa arte como se consolidou está entre os inúmeros fatores de base para despontar o impressionismo. Whistler ilustra bem esse percurso, pois trabalhara com Gustave Courbet e em seguida buscou o japonismo.

As peças italianas devem-se ao historiador de arte lituano, formado em Harvard, cujo nome passou então a ser Bernard Berenson (1865-1959). Parceria, viagens, aquisição, peritagem e porcentagem em compras confluíram para o surgimento de obras referencias dele, como *Os pintores venezianos do Renascimento* (1894) e outras, até hoje utilizadas na divisão axial por ele adotada na análise renascentista, entre as quais, *Pintores florentinos do renascimento* (1896); *Pintores italianos do renascimento do Norte* (1907).

Gardner foi pioneira em Boston ao exercer mecenato e adquirir obras, já ao final do século XIX, com distinta temporalidade, após perder um filho, de dois anos, por pneumonia (1865). O marido incentivou-a a viajar e colecionar, na busca de reverter o impacto sofrido, como se reitera no museu, em postagens e publicações. Depois, ela voltou-se às renovações com maior ênfase no último quarto oitocentista e também aproximou-se de artistas e estudiosos.

Comparar a formação da coleção de Gardner é demarcar desvios e afinidades com outras colecionadoras. Entre estas, rememore-se a de Lillie P. Bliss (1863-

[12] Sublinhe-se que em 1856 chegou o primeiro diplomata japonês ao EUA.

1931), sempre citada por doá-la ao MoMA em testamento, com peças balizares, como *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913), da mesma série que a legada ao MACUSP, por Ciccilo Matarazzo (1898-1977). Além desta, entre outras colecionistas que cooperaram com museus, embora com peças distintas daquela de Boston, como se analisará, cito Abby Rockefeller (1874-1948), Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942), Mary Quinn Sullivan (1877–1939), Dominique de Menil (1908-97) e Peggy Guggenheim (1898-1979), a reunir surrealistas e futuristas. Entre nós, já nos anos 1970 cabe nomear as irmãs Eva Klabin (RJ) (1902-91) e Ema Klabin (SP) (1907-94).

A parte do colecionismo norte-americano distante daquele ligado tanto aos salões quanto ao ensino das academias pelo mundo muito se deveu à mostra *Armory Show*, na verdade *International Exhibition of Modern Art* (1913), acontecida em Nova York e depois Chicago (*Art Institute*) e igualmente em Boston (*The Copley Society*). Exibiram peças de 300 artistas com média de quatro trabalhos, sendo cerca de 30% de mulheres, a maioria estadunidense.

No *Armory Show* expuseram-se múltiplas tendências: românticos como Eugène Delacroix (1798-1863), impressionistas e pós-impressionistas, até Pablo Picasso (1881-73), Henri Matisse (1869-1954), Constantin Brancusi (1876-1957) e Marcel Duchamp (1887-1968). Deste, a peça mais relevante apresentada foi *Nu descendo a escada nº2* (1912), abertura ao dadaísmo, hoje no Museu da Filadélfia. Note-se que embora seja um evento no início do século XX a maioria nascera no XIX, o mesmo ocorrendo nas coleções, ou seja, artistas oitocentistas e coleções iniciadas no seguinte, à exceção de Gardner.

Antes do *Armory Show*, poucas se direcionaram a cultura renovada da arte moderna, com exceção de Bliss, que adquirira, da Galeria Durand-Ruel, paisagens de Cézanne, Pierre Auguste Renoir (1841-1919) e outra de Edgar Degas (1834-1917). Abby Rockefeller obteve, desde 1925, obras de Van Gogh, Degas, Matisse, Picasso, Cézanne e Toulouse-Lautrec. Peggy, que era sobrinha de Solomon Guggenheim, fundou em 1938 a Galeria Guggenheim Jovem, em Londres e em 1942 a Arte deste Século/ Nova Iorque; viveu na Itália e por um período esteve casada com o artista Max Ernst (1891-1976) ligado ao surrealismo, o que justifica as citadas escolhas.

Essas colecionadoras instalaram suas obras para fruição pública e em datas distintas: Gardner reitere-se, em 1903. Whitney, que se dedicava à escultura, abriu seu estúdio em Nova York, em 1914, a jovens artistas, início favorável para formar sua coleção. Em 1929 ofereceu 500 obras ao *Metropolitan/ NY* que não se interessou, fundando no seguinte o *Whitney Museum of American Art* (1930). Nesse período Bliss, Rockefeller e Sullivan uniram-se a outros para implantar o MoMA/ NY, inaugurado em 1929. Peggy Guggenheim instalou a coleção no *Palazzo Venier dei Leoni*, em Veneza em 1950.

Entre nós, Ema e Eva têm certos paralelos, já que, como Gardner, obtiveram obras em viagem. Ambas em 1972 convidaram Karl Katz (1929), então curador do *Metropolitan*/ NY para investigar a origem destas peças[13]. Como o conjunto de Boston, congregam enorme espectro de tendências, períodos, países e suportes em escala doméstica. A coleção do Rio de Janeiro foi criada em 1990 e aberta cinco anos depois, enquanto a paulista fundou-se em 1978, após atento trabalho técnico, sendo inaugurada em 2007, com ambientes originalmente dispostos.

Dominique (1908-97) e o marido John de Menil (1904-73) encetaram a coleção ao deixar a França (1941), ocupada por nazistas, fixando-se em Houston (EUA), quando obtiveram uma obra de Cézanne. As datas coincidem com as das irmãs Klabin, mas a promoção do abstracionismo nos EUA, em plena Guerra Fria, levou a caminhos diversos. Desde 1960, o casal passou a comprar casas na cidade, enquanto não se construía sede. Após a morte do marido (1973), abriu a chamada Capela Rothko/ Houston, espaço multidevocional com obras deste artista, Mark Rothko (1903-70).

[13] Reflexões interessantes sobre o papel das mulheres na formação de coleções privadas posteriormente abertas como museu podem ser aprofundadas em trabalhos acadêmicos, entre os quais, BALDAQUE (2013) e COSTA (2017).

Em 1987 De Menil abrigou sua coleção com projeto de Renzo Piano, exigindo aspectos particulares, como se constata em informes institucionais e do próprio arquiteto: feição externa simples, entrada gratuita e inexistência de áudio-guia ou textos, pois o casal avaliava que todo e qualquer visitante é capaz de ter fruição própria, posição rara e defensável em museus. Ao final da vida procurou artistas renovadores: Cy Twombly e o minimalista Dan Flavin (1933-96).



Arq. Guy Lowell edifício para Isabella Stewart Gardner Museum. Foto A.

A casa-museu se diferencia também pela arquitetura suntuosa antes, e na atualidade, abrigo às novas tendências; conta com obras artísticas de instalação e poéticas singulares. O conjunto colabora para referenciá-la sob a ótica arquitetônica, museológica e educativa. A nova edificação acolhe a parte técnica para quarentena de obras externas, ateliês para produção, oficina tecnológica dedicada a montagem, conservação, documentação e salas expositivas concernentes às demandas, além de local para residentes, programa iniciado em 1992, em sintonia ao mecenato inicial.

Sem solução foi o roubo sofrido de 13 peças de seu acervo, até o presente não reavidas. Em 2016 avaliou-se ser este um dos dez maiores do mundo por incluir bronzes históricos, a saber, um chinês de 1200 a.C. e outro ligado a Napoleão Bonaparte; desenhos de Degas: *La Sortie de Pesage*, *Cortègeaux Environs de Florence*, *Program for Anartistic Soirée* (3), *Three MountedJockeys*; obra de Édouard Manet (1832-83), *Chez Tortoni*; de Rembrandt van Rijn (1606-69), *Uma mulher e cavalheiro de preto*, *Tempestade no mar da Galileia* e estudo de *Autorretrato*, atingindo US$ 500 milhões e um patrimônio imaterial irrecuperável, por se tratarem de peças únicas[14].

Entre março e setembro deste ano expunha algo bem distinto do acervo, mas, como este, inovador. Trata-se da mostra *Listen-Hear: The Art of Sound* a congregar 12 artistas e arquitetos[15], na nova ala com instalações a exigir fone de ouvido para a recepção. Na parte externa exibia outras ligadas ao som urbano e conectadas a aplicativo interativo. Durante o período do evento planejaram-se concertos musicais a abranger a diversidade do acervo. Segundo informa a curadoria, a utilização de instalações e *site specific*, sob

[14] Segundo o site da *Revista Forbes* apoiado em pesquisa do *Federal Bureau of Investigation*/ FBI, o roubo constitui um dos dez maiores do mundo.

[15] Conforme esclarece o museu, a mostra foi composta por Philip Beesley (Toronto/CAN); Moritz Fehr (Berlim/ALE); David Grubbs (NY/EUA); Elisa Hamilton (Arlington/EUA); Ernst Karel (Boston/EUA); Lee Mingle (Paris/FRN); Helen Mirra (San Francisco/EUA); Bruce Odland (NY/EUA) & Sam Anger (Berlim/ALE); Philippe Rahm (Paris/FRN); Teri Rueb (NY/EUA); Su-Mei Tse (Berlim/ALE).

essa temática, refere-se à obra de Johannes Vermeer (1632-75) *O concerto*, furtada (1990), ao lado de outras nunca localizadas.

Os museus em estudo transformaram-se em referenciais, por uma série de aspectos, que se procurou evidenciar, entre os quais ressalto: esforço em se manter atualizados, com inquietações latentes e contemporâneas; desvelar o invisível e indizível; rever o dito e visto; acolher manifestações, estudiosos e autores de seu tempo; envolver a comunidade local para além das fronteiras delimitadas pelas paredes e vaidades humanas; produzir saber em diversas escalas etárias e de público; enfrentar os percalços com questões e criação; debater com distintas categorias de visitantes, sagrando sua inteligência; ousar em mudar, não de forma monocrática, mas partilhada com grupo interno e externo; contornar a fetichização com recursos advindos de sua própria linguagem e desmontar as certezas museais. Todos formam caminho a ser debatido para que se cumpra o papel institucional lá e em outros quadrantes.

Ciça, outono 2017.

Posfácio

Reiterou-se em ato torpe a potência simbólica do New England Holocaust Memorial, em Boston (Massachusetts) em 16 de agosto de 2017 ao ser atacado por jovem na tentativa de quebrar uma das torres, contido pela indignação dos que lá estavam. Segundo se divulgou, seria continuação de confrontos ocorridos dois dias antes em Charlottesville (Virgínia) entre grupos supremacistas, a imaginar a superioridade branca, contra os que defendem a retirada de esculturas, a enaltecer os que lutaram para manter a escravidão nos Estados Unidos.

Referências

Bibliografia citada

BALDAQUE, Lourença Agustina Bessa-Luís Alves. *Da colecção privada ao museu público*: o empreendedorismo cultural de Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney. Lisboa: Universidade Nova, 2013 (Dissertação de mestrado). Acesso em 30 abr. 2017 de https://www.run.unl.pt/bitstream/

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos*: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York:* cultura e política (1931-43). São Paulo: FFLECH/USP, 2016 (Dissertação de mestrado).

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.

KLEINER, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: a global History.* Boston: Wadsworth, 2013.

POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. Enciclopédia Einaudi. V.1 – Memória e História. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

Sites oficiais em Boston

Boston Common Park https://www.boston.gov/parks/boston-common/
School of the Museum of Fine Arts www.smfa.edu/academics
Museum of Fine Arts http://www.mfa.org/about/architectural-history/
Isabella Stewart Gardner http://www.gardnermuseum.org/
Listen Hear: The Art of Sound https://www.camd.northeastern.edu/
New England Holocaust www.nehm.org/the-memorial/

Sites sobre instituições e colecionadoras

Fundação Ema Klabin http://www.emaklabin.org.br/
Fundação Eva Klabin http://www.evaklabin.org.br/
Fundação Menil http://www.menil.org
Fundação Rockefeller https://www.rockefellerfoundation.org
Museu de Arte Moderna Nova York https://www.moma.org/
Peggy Guggenheim http://www.guggenheim-venice.it/
Renzo Piano http://www.rpbw.com/
Revista Forbes http://www.forbes.com.br/
Whitney Museum of American Art http://www.whitney.org

Revista ARA Nº 3 . Primavera+Verão, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



O oculto do visível: uma exposição de arquitetura e design

The unseen of the visible: an exhibition of architecture and design

Amanda Saba Ruggiero

Pós-Doutoranda,FAU-USP, São Paulo, Brasil.
amandaruggiero@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p37-57

Resumo

Com a finalidade de analisar o longo e invisível percurso manifesto em uma exposição, elegeu-se para estudo de caso a mostra *How Should we live?,* organizada pelo Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Uma breve retomada sobre a história do museu e em especial sobre o acervo de arquitetura e design faz-se necessária, com intuito de examinar em que sentido a curadoria amplia o entendimento, produz novos significados e leituras sobre a coleção existente. Neste caso propõe destacar a presença feminina no movimento moderno, abafada pela historiografia tradicional, além de contextualizar as obras exibidas, diluindo o *status* de objetos individualizados e autorais, para reposicioná-los nas conjunturas sociais, econômicas e tecnológicas, aproximando-se dos propósitos defendidos pelo primeiro diretor do museu, Alfred H. Barr.

Palavras-Chave: Moderno, Design, Exposição, Museu

Abstract

The exhibition *How Should we live?* organized by the department of architecture and design of The Museum of Modern Art in New York, chosen as a case study, aims to reveal how the visible in a show requires a long and invisible work. A brief history of the museum and speccially about the architecture and design collection is necessary to understand how the curatorial labor could expand new meanings, different points of view and learnings about the collection. This paper aims to: show off the female presence on the modern moviment, unrevealed by the traditional historiography, and contextualize the works on view, attenuating the status of a masterpiece, to reinsert it on a broad social, economic and tecnological context, aproaching it to the purpose stand up by the first museum director Alfred Barr.

Keywords: modern, design, exhibition, museum

Um breve histórico

Por meio da iniciativa de três mulheres atuantes e influentes no meio artístico nova-iorquino no final de 1920: Sra. Lillie P. Bliss[1], Sra. Mary Quinn[2] e Sra. Abby Aldrich Rockefeller[3], idealizou-se o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com objetivo de desafiar as políticas conservacionistas das instituições tradicionais e estabelecer um espaço exclusivamente dedicado à arte moderna (Hunter, 1984, 9). O colecionador e ex-oficial do exército A.

[1] Lillie P. Bliss, amiga próxima do artista e pintor Arthur B. Davies, um dos organizadores da *Armory Show* 1913, de quem comprou cinco pinturas e um conjunto de gravuras, das quais iniciou sua coleção pós impressionista e contemporânea. A dificuldade para aceitação do público e de locais para exibicao da mesma impulsionaram o desejo em construir museu independente em Nova York dedicado exclusivamente à arte moderna. (Hunter, 1984,9).

[2] Mary Quinn era professora de artes antes de se casar com advogado e colecionador de livros raros e pinturas Cornelius J. Sullivan. John Quinn, amigo do casal, aconselhou a compra de obras de arte moderna na *Armory Show*, pinturas que formaram o núcleo de sua coleção. (Hunter, 1984, p.9).

[3] Abby Aldrich foi influenciada pelo pai, o Senador de Rhode Island Nelson W. Aldrich, um ávido colecionador de arte europeia. Posteriormente ela passou a apreciar arte moderna, e o interesse em valorizar e apoiar os artistas americanos em vida, fundou um novo museu dedicado à produção de seu tempo, seria o espaço adequado para valorizá-los. (Hunter, 1984, p.9).

Conger Goodyear[4], convidado a presidir e compor o comitê administrativo[5] *(board of trustees)*, que constituiu primeiro passo para consolidação do museu, em 1929. Paul Joseph Sachs[6], membro do comitê, indicou um de seus alunos mais brilhantes para dirigir a nova instituição: Alfred H. Barr[7]. No plano inicialmente traçado, Barr expressa anseio de educar o público para entender e gostar das artes visuais de seu tempo e também proporcionar à cidade de Nova York "o maior museu de arte moderna do mundo"[8]. Algumas características pessoais do jovem diretor como a insistência absoluta em aplicar uma metodologia adequada, a obsessão pela classificação (desejava ser paleontólogo e era um ornitólogo aficcionado), o dever em educar o público sobre os prejuízos da ignorância, a sólida crença nos valores de enfoque histórico e a obstinada fidelidade aos próprios princípios, colaboraram para sua influência decisiva na sociedade americana (Sandler e Newman,1986,51). Os quadros cronológicos que elaborou, denominados "mapas da arte moderna", aliados aos inúmeros textos, publicados em catálogos, revistas e jornais[9], redigidos de maneira clara, suscinta e direta, ratificam seu comprometimento em promover a compreensão de suas propostas (Sandler e Newman,1986,101). Sua convicção e insistência dedicadas ao pensamento de vanguarda, ao estudo da cultura e da estética moderna forneceu-lhe instrumentos para enfrentar as atitudes e o gosto conservador dos conselheiros do museu. Para Alfred Barr, o MoMA representava um "laboratório" em que o público seria convidado a participar dos seus "experimentos" (Hanks,2015,15). A contemporaneidade experimental do museu, dedicada exclusivamente à arte moderna, também aspirada por suas fundadoras (Hunter, 1984,9), almejava criar oportunidades para os artistas vivos e para o acesso popular às obras modernas ainda não exibidas em Nova York.

Como primeiro diretor, Barr idealizou a estrutura organizada em departamentos: Arquitetura e Design, Filme e Vídeo e Fotografia, somados aos Departamentos de Pintura e Escultura e Desenhos e gravuras. A implantação departamental não teve o apoio e a confiança imediata do conselho, em virtude da persistência do diretor foi implementada ao longo dos anos, em datas e circunstâncias distintas.

O museu abriu suas portas com uma agenda intensa de eventos expositivos. Ante a urgência em definir uma normativa para as aquisições e a regulamentação dos fundos, Barr pressionou o resistente comitê diretivo, alegando que a normativa era necessária para empregar a herança deixada por Lillie P. Bliss e acolher a coleção particular doada ao museu[10], após sua morte em 1931 (Hunter, 1984,13).

[4] Anson Conger Goodyear foi presidente da *Albright Art Gallery* em Buffalo, na qual demonstrou interesse pela arte moderna, adquirindo sob protestos a coleção de Katherine Dreier, iniciada por Marcel Duchamp, uma das poucas acessível ao público. Ele apoiou a compra da tela de Pablo Picasso *La Toilette,* sendo destituído da direção da galeria pelos demais membros do comitê por sua intransigência. (Hunter, 1984, 10).

[5] Formavam o primeiro comitê , além das três idealizadoras e de Goodyear: W. Murray Crane, um dos financiadores da Dalton School, progressista experiência educacional; Frank Crowninshied editor da revista *Vanity-Fair* e Paul J. Sachs, professor e acadêmico cujo curso sobre museus em Harvard formou uma geração de curadores e diretores. (Hunter, 1984, 10).

[6] Paul Sachs, filho de empresários, antes de assumir a direção do *Fogg Museum* na Universidade de Harvard em Massachussets, Estados Unidos, dirigiu os negócios da família. Estudioso e colecionador de gravuras e desenhos, tornou-se um doador de obras e quantias significativas ao museu (como a gravura de Rembrandt *The Jewish Bride,* em 1911). Em 1915, foi convidado por Edward Forbes para assisti-lo na administração do museu. O perfil empresarial de Sachs, aliado ao interesse em artes, resultou no desenvolvimento das primeiras disciplinas em estudos museológicos (museum studies), oferecido pela Universidade de Harvard, formando gerações de diretores e curadores para as instituições americanas (Kantor, 2002,53-77)

[7] Alfred H. Barr estudou na Universidade de Princeton, quando frequentou curso de Charles Rufus Morey que abordava todas as artes da idade média: iluminuras, pintura mural, esculturas, arquitetura, artesanato e artes populares. Posteriormente cursou a disciplina de museologia lecionada por Paul Sachs em Harvard e viajou pela Europa, onde visitou muitos museus em diferentes países. Em especial, estabeleceu contato próximo com membros da Bauhaus na Alemanha e da vanguarda na União Soviética (Sandler, 1986,10).

[8] Em folheto elaborado por Alfred Barr e aprovado pelo conselho diretivo, o diretor explica o projeto ao público, descreve e justifica a criação de um Museu de Arte Moderna, registrados nos documentos*: "A new art Museum"* aug.1929, "*A new Museum*" jan.1930 in: Barr Jr., Alfred Sandler, Irving (ed). Newman, Amy (ed). Castelli, Gian (trad). *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. Tradução: *Defining modern art.*75-79.

[9] A edição espanhola da publicação *"The definition of modern art"*, além dos 35 textos selecionados, inclui bibliografia com 339 titulos publicados por Afred H. Barr , organizados em 1. livros e catálogos de exposições, 2. boletins do museu e 3. textos em jornais e revistas, compilados por Ronald Roob, (Sandler e Newman, 1986, 313-334)

[10] A doação de Bliss incluia 30 telas a óleo, 36 aquarelas, pastéis e desenhos e 50 gravuras. Entre as obras: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Seurat, Edgar Degas, André Derain, Camille Pissarro, Odilon Redon e Pierre-August Renoir, com o aval da doadora que permitia ao museu vender ou trocar as obras para adquirir novas ou arrecadar fundos. (Hunter, 1984, p.13).

O caminho para estabelecer o acervo permanente tornou-se irreversível e Barr pode prosseguir com sua formação, adquirindo novas obras por meio de doações dos membros fundadores (Rockfeller, Goodyear, Sachs), concessões *(gifts*), fundos organizados por comitês de jovens membros e muitas vezes aquisições vinculadas à agenda de exposições (Hunter, 1984,14).

A primeira sede ocupou o 12º. pavimento do edifício Hecksher Building, localizado na 5ª avenida com rua 57 (atualmente conhecido como *The Crown Building*) e a exposição de abertura reuniu telas de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat e Vincent van Gogh[11]. Três anos depois o museu ocupou uma casa alugada pela Abby Aldrich Rockfeller na rua 53, e em 1939 instalou-se no endereço que permanece até os dias atuais. O edifício moderno, desenhado por Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, recebeu ao longo dos anos sucessivas ampliações, efetivas até os dias de hoje. Nos anos 1950 e 1960, o arquiteto Philip Johnson implantou o jardim de inverno, espaço central aberto que interliga os elementos do conjunto e abriga algumas esculturas ao redor de um espelho d'agua e bancos. Em 1984 a restruturação e ampliação de autoria do arquiteto Cesar Pelli, duplicou as áreas das galerias e o espaço para visitantes. Atualmente o ambicioso projeto para expansão das galerias e espaços para acolhimento do público está em andamento com previsão de finalização para 2019.[12]

[11] Algumas telas pertenciam às colecionadoras fundadoras e outras eram empréstimos negociados por Goodyear, presidente do comitê diretivo, de colecionadores particulares e museus europeus. Totalizando 35 telas de Cezanne, 28 de Vicent van Gogh, 21 de Gauguin e 17 de Seurat. (Hunter, 1984,13). No catálogo da exposição, Barr cita as instituições europeias que possuíam obras de cada artista, ordenadas por país, nas páginas 28,29 e 30. Há também a relação de todas as obras exibidas e a coleção a que pertencem e a imagem de cada tela. BARR, Alfred H. Jr., *First loan Exhibition: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*(New York: Museum of Modern Art, Nov. 1929. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1767_300061826.pdf . Accesso em 03.07.2017.

[12] Na página do museu, os detalhes do projeto de expansão e acomodação das novas instalações estão detalhados com animação. A autoria é do escritório Diller Scofideo+ Renfro e a torre que vai abrigar além das galerias e escritórios comerciais e apartamentos residenciais é do arquiteto francês Jean Nouvel. https://www.moma.org/about/who-we-are/our-building-project/

Talvez mais radical do que as exposições inovadoras e as aquisições conquistadas por Barr como as telas, esculturas, desenhos, gravuras e ilustrações, tenha sido a estratégia empregada para implementar a estrutura multidepartamental, inspirada na Bauhaus, que Barr visitara em sua viagem à Alemanha em 1927, onde cultivou amizades, fez visitas e teve amplo acesso e conhecimento de sua produção (Kantor,2002,155). Por meio do intenso calendário de eventos expositivos, estabeleceram-se segmentos independentes para arquitetura, filmes e fotografia. Oficializaram-se outros departamentos autônomos, importantes para a produção de conhecimento e pesquisa, como a Biblioteca, o Departamento de publicação, Departamento de exposições itinerantes e o Programa Educativo, contemplando aulas para crianças e adultos como premissa precípua do museu (Hunter, 19984,16).

O Departamento de Arquitetura e Design

Da mostra *Modern Architecture: International exhibition*, em 1932, fundou-se o Departamento de Arquitetura e Design. Organizada por Philip Johnson, Alfred Barr e o historiador Henry-Russel Hitchcook, a exposição reuniu maquetes e desenhos de edifícios de arquitetos americanos e europeus como W. Gropius, Hood, Howe, Lescaze, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud, e F.L. Wright.

Com agenda baseada nos princípios da Bauhaus, a fusão entre arquitetura, artes e artes aplicadas e a proposição de uma nova estética racional, funcional, industrial e a-histórica, a parceria entre Alfred Barr Jr. e Philip Johnson definiu as diretrizes para condução do design e da arquitetura a serem promovidos. Além de *Modern Architecture,* as primeiras exposições *Machine Art e Bauhaus:1919-1928,* são exemplos de tais premissas defendidas pelos jovens Alfred Barr com 27 anos e P. Johnson com 23 anos, em 1930, quando o museu iniciou as atividades (Hanks, 2015,14).

Em fevereiro de 1932 foi inaugurada a *Modern Architecture: International exhibition* e, no ano seguinte, a primeira exposição sobre design: *Objects: 1900 and Today.* A mostra *Machine Art*, em 1934, causou grande impacto e polêmica, quando Johnson preencheu três pisos do museu com objetos da engenharia industrial e design moderno, máquinas, parte de máquinas, instrumentos científicos e objetos do cotidiano. O inicio da coleção de design se formou com a aquisição de cem objetos participantes da mostra. Tais eventos, ora polêmicos e representativos pelo grande número de visitantes, comprovaram aos conselheiros a popularidade e a importância da inclusão de um Departamento de Arquitetura e Design na estrutura do museu, assim oficialmente instituindo o citado Departamento no MoMA, com P. Johnson à sua frente (Hunter, 1984,17).

Promover uma nova arte em um novo tempo não era um evento isolado e exclusivo do museu, havia o interesse de uma classe social e industrial que crescia em conjunto com a expansão da cidade (Hanks, 2015,15). Nos anos 1930 Barr e Johnson visitavam salões em Nova York, frequentados pela alta boemia da cidade, colecionadores e futuros curadores e diretores de museus formados em Harvard. Aproveitavam estas oportunidades para estabelecer novos contatos e envolver potenciais membros que poderiam se aliar ao desenvolvimento do novo museu de arte moderna[13]. Possuíam formação e personalidades distintas: Barr era um intelectual de modos moderados, acadêmico, reservado e modesto, enquanto Johnson[14] era rico, sociável e muito falante (Hanks, 2015,17).

[13] Dos salões Paul Sachs (diretor do *Fogg Art Museum*), Agnes Rindge (professora de arte no *Vassar College* e depois diretora do museu da mesma instituição), Jere Abbott (estudou com Barr em Princeton e Harvard), Lincoln Kirstein (co-fundados do ballet de Nova York) posteriormente tornaram-se membros da diretoria ou funcionários do período inicial do MoMA (Hanks, 2015,14).

[14] P. Johnson oriundo de uma família rica, filho de um advogado, herdou fortuna e empresa de alumínio do pai desde 18 anos. Cursou filosofia e estudos clássicos em Harvard, e depois assumiu a posição no MoMA. Nos anos 40, realizou disciplinas no campo da arquitetura, orientado por Walter Gropius e Marcel Breuer em Harvard (Hanks, 2015,18).

A parceria entre Barr [15]e Johnson[16] tinha alguns pontos em comum: ambos faziam de seus lares laboratórios de novas ideias, em que experimentavam novos conceitos de design e decoração, e compartilhavam pontos de vista sobre a estética e preceitos modernos. Johnson convidou Ludwig Mies van der Rohe, diretor da Bauhaus, para desenhar seu apartamento em 1930, transformando-o numa vitrine a fim de promover o design moderno e o arquiteto visionário que acabara de descobrir na Alemanha (o quarto de dormir foi reproduzido na exposição *How Should We live?* analisada a seguir). Mies e sua parceira Lilly Reich, introduziram um novo modelo de interior doméstico, com uma série de espaços abertos, superfícies monocromáticas e mobiliário mínimo, como proposto na Vila Tugendhat (1928) em Brno, na atual República Tcheca.

Atualmente o Museu de Arte Moderna de Nova York possui ampla programação de eventos e mostras ao longo do ano. Algumas grandes exposições ora biográficas ou temáticas, outras de dimensões variadas incluem exibição do acervo ou artistas contemporâneos. O Departamento de Arquitetura e Design, desde sua criação, assume o design de interiores como elemento essencial da modernidade, com a finalidade de diluir os limites entre objeto, interior, arquitetura, artes e escultura, e determinar o gosto pelo moderno como almejava seus fundadores. Tais elementos unidos no mesmo espaço, provocam impacto direto na vida das pessoas, responsáveis pelas experiências e percepções do cotidiano. Este provavelmente se

[15] Alfred Barr permaneceu como diretor do MoMA até 1943, tornando-se depois conselheiro e membro do comitê diretor (Board of Trustees). Foi o responsável pela formação da coleção, selecionou os artistas e as obras que julgou relevantes para contar a história do modernismo e mapear a produção da sua época, visitando galerias, colecionadores e artistas pelo mundo (Hanks, 2015,18).

[16] Philip Johnson, importante colaborador do acervo de Arquitetura e Design do MoMA, afastou-se do museu entre 1930 e 1954, quando se dedicou à política, aos estudos em arquitetura e ao serviço militar. Em 1945, organizou uma grande retrospectiva sobre Mies Van der Rohe. Em 1949 assumiu novamente a direção do Departamento de Arquitetura e Desenho Industrial, consolidando dois departamentos distintos sob sua direção. Em 1957, passou a atuar como membro da diretoria (trustee) até sua morte em 2005.

encontra entre os propósitos do museu ao expor e colecionar tais interiores e a mostra a ser analisada nas linhas abaixo procura reiterar e ampliar este desígnio traçado nos primórdios.

HOW SHOULD WE LIVE?

A exposição *How Should we live*, inaugurada em outubro de 2016 e encerrada em Abril de 2017[17], ocupou o terceiro piso do museu com disposição para exibir objetos da coleção e reiterar as normativas da vida moderna proposta em sua gênese. A curadora Juliet Kinchin[18] e o assistente Luke Baker, do Departamento de Arquitetura e Design, selecionaram cerca de 250 objetos pertencentes ao acervo permanente, com o propósito de enfatizar a amplitude da modernidade, envolvendo desde o desenho urbano até os espaços internos, de residências a vitrines comerciais, abarcando objetos, design gráfico, vídeos, mobiliário, livros, cartazes e elementos têxteis. Desvelar o trabalho e o intenso envolvimento das mulheres do movimento moderno, aspecto muitas vezes não destacados pela historiografia tradicional, soma-se ao propósito curatorial, logrando êxito.

A mostra desloca a ênfase exclusiva do objeto e propõe a síntese dos elementos, inseridos em contextos e conexões, ligados aos acontecimentos e atitudes estéticas, sociais, tecnológicas e políticas que os espaços refletem. Um longo percurso envolveu diversas pessoas, departamentos, tempo, intensa pesquisa nos acervos e biblioteca, levantamentos exaustivos, reuniões, acordos, dinheiro, logística, pesquisa de materiais e decisões para concretizar o conjunto da exposição. Da concepção à montagem, exige-se habilidade em orquestrar um amplo número de variáveis, obstáculos, meandros, exigências e burocracias, ainda tratando de instituição privada, organizada e financeiramente abastada, a maestria é tarefa particular do curador.

O recorte temporal abrange de 1920 até 1950, período de intensas transformações políticas e econômicas: a grande depressão, imigrações em massa e guerra mundial. Um momento em que arquitetos romperam com antigas tradições, experimentando novos materiais, novas tecnologias e pensando em novos modos de organizar os espaços domésticos. Compreende-se aí a busca pelo espaço mínimo, racional, baseado na premissa de que o bom desenho e a boa arquitetura poderiam melhorar a qualidade de vida das pessoas.

Conforme afirmou no texto de abertura (MUSEU, 2017), Juliet Kinchin se preocupou em contextualizar cada um dos objetos apresentados, e demonstrar a teia das ideias e dos relacionamentos entre pessoas e suas influências, bem como a conexão de tais redes com a história do próprio museu, da coleção e seus integrantes. A reconstrução de ambientes em sua totalidade também confere este rigor, amplia o entendimento e afinidade do público em geral, vinculando os objetos às suas determinantes características econômicas, tecnológicas e sociais integradas ao modo de pensar idealizado pelos protagonistas do movimento moderno.

A proposta expositiva e o título elegem como ponto de partida o cartaz da mostra internacional realizada em Stuttgart na Alemanha em 1927, intitulada: *Wie Wohnen? Die Wohnung* (How Should we live? The Dwelling). O cartaz, elaborado pelo alemão Willi Baumeister, exibe a fotografia de um cômodo burguês, carregado de objetos decorativos, com um X em vermelho sobre a fotografia, sinalizando a necessidade de abandono e mudança do gosto tradicional para

[17] Em agosto de 2016 fui selecionada para estágio em curadoria no Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, por um período de 3 meses, sob a coordenação de Juliet Kinchin. O estágio compreendeu atividades ligadas à curadoria, ao acompanhamento da montagem da exposição *How Should we live?,* bem como palestras e encontros semanais relacionadas ao demais departamentos e setores do museu.

[18] Curadora desde 2008 no Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, antes trabalhou como curadora no *Glasgow Museums and Art Galleries* e *Victoria & Albert Museum* de Londres, Professora e pesquisadora na Universidade de Glasgow, onde fundou e dirigiu o curso de pós-graduação em artes decorativas e história do design. Leciona no Departamento de História e Design na *Glasgow School of Art*, e no *Bard Graduate Center* de Nova York . Disponivel em : http://press.moma.org/wp-content/files_mf/5_kinchin_curatorbio.pdf Acesso: 26.06.17

novos modos de vida fundamentados por novos valores estéticos. Enquanto aluno de Harvard, P. Johnson visitou a exposição em Stuttgart, e possivelmente admirou os trabalhos de Mies van der Rohe e Lilly Reich.

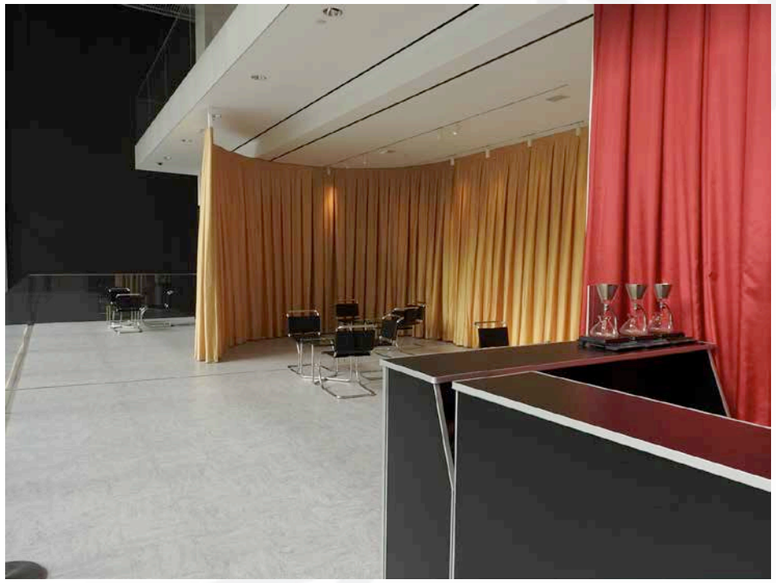


Entrada da exposição How Should we live? *O cartaz à esquerda e a cozinha de Frankurt em frente ao acesso principal. A parede lateral exibe painel e vídeo sobre o contexto urbano e rede de infra estrutura em que o módulo se insere. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016*

How Should we live? recriou espaços modernos de tipologias variadas, como: a cozinha de Frankfurt 1926-28, habitação unifamiliar (o quarto moderno 1930, apartamento para uma designer 1935-36), habitação coletiva (Casa do Brasil quarto de estudo 1959), vitrine comercial (Knoll showroom 1948) e o café (Velvet Silk Café 1927).

A cozinha de Frankfurt integra a coleção do museu desde 2009 e é o primeiro espaço visualizado ao entrar na exposição. Há fendas formadas por duas portas e uma janela para observar seu interior e aproximar-se da escala racional proposta. Além dos objetos e disposição utilizada para os utensílios domésticos, um painel explicativo situa o módulo pensado no contexto urbano, conectado às redes de eletricidade e gás. Além disso, a projeção de vídeo com imagens da cozinha tradicional e todas as dificuldades encontradas em seu funcionamento rotineiro, colabora para valorizar os avanços conquistados pelo projeto da cozinha de Frankfurt, de Grete Schütte-Lihotzky.

Outra solução interessante se encontra na montagem reservada ao *Velvet and Silk Café*, criado por Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe, em 1927 em Berlim. Elaborado para evento expositivo de moda, foi o primeiro contato do grande público com a mobília tubular, delgada e flutuante desenhada por Mies van der Rohe. O espaço desenhado por longas cortinas de seda causava sensação de amplitude e leveza. As cores escolhidas representam a bandeira da república de Weimar, indicativa do sentimento nacionalista diante da reação econômica e social após os anos severos de guerra e instabilidade política. O piso de linóleo ressalta como material novo naquele período, mais um elemento integrado à modernidade, tecnologia, praticidade e higiene. Este espaço na exposição incorpora a experiência do público gentilmente convidado a sentar-se e descansar, enquanto observa o pátio interno do museu, ouve música da época e pode tomar um café. Deve-se apontar a escolha do local cuja bela vista para o jardim interno encanta e ainda tem a função de proteger a área expositiva e demais objetos da excessiva luz solar que incide pela manhã nesta fachada.



O Velvet Silk Café, projeto de Lilly Reich e Mies van der Rohe reconstruído, cadeiras tubulares e mesas fabricadas pela empresa Knoll, acessível para uso do público, que pode sentar-se e observar ao lado esquerdo a vista para o pátio interno do museu. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016

Ao lado do café estão dispostas algumas peças pertencentes à residência projetada por Eileen Gray, no mesmo período em 1929, uma casa de férias para o arquiteto e editor Frances Jean Badovici. O nome "E-1027" sintetizava suas iniciais, representando a natureza colaborativa do projeto. Embora em diálogo com a nova arquitetura *corbusiana*, Gray reagiu contra a "fórmula moderna", alegando necessidade de se adequar ao bem estar dos habitantes mais do que puramente ao deleite visual. Ela estudou por dois anos os movimentos do sol e do vento no local e acompanhou a construção da obra[19]. O volume retangular adequa-se à declividade do terreno, a integração dos ambientes com o exterior se faz por portas de correr, paredes armário e mobílias multifuncionais. Ela criou uma sequência de espaços flexíveis que

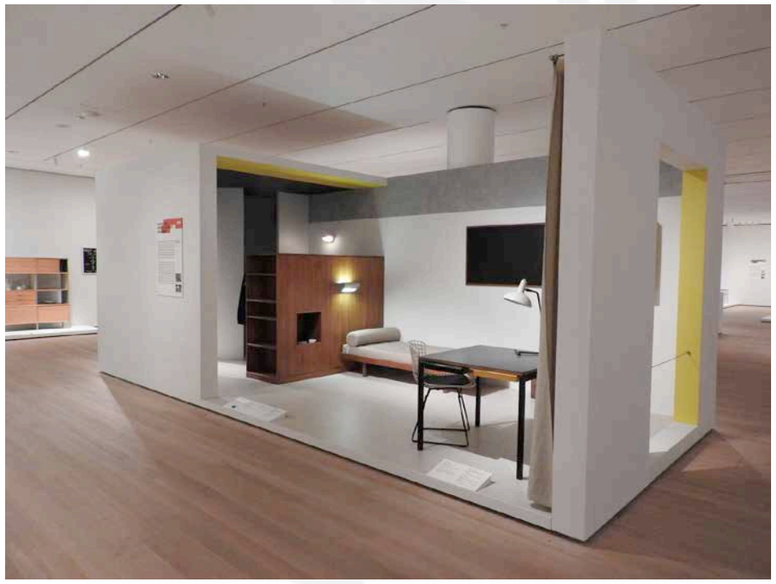
[19] Informações obtidas em visita guiada pela curadora Juliet Kinchin, pela exposição *How Should We live*?, realizada em 16 de outubro de 2016, MoMA, Nova York.

poderiam se expandir ou retrair de acordo com as necessidades. A sensibilidade da escolha dos materiais se reflete nos móveis revestidos de cortiça, além da escolha de tapetes, pisos cerâmicos e estrutura tubular, são complementados pelo filme dirigido por Elizabeth Lennard e exibido na mostra. *Talking House: Eileen Gray and Jean Badovici,* de 2016, apresenta belas imagens do restauro da residência recentemente concluído, além de expor de forma poética e criativa as tensões e relatos presentes nas cartas trocadas entre o proprietário e crítico Jean Badovici, Gray e o arquiteto Le Corbusier, sobre mural desenhado pelo último quando visitou a residência.

A participação de Le Corbusier na exposição internacional de Stuttgart na Alemanha, em 1927, colocou-o em contato com os móveis tubulares de metal e com a necessidade de desenvolver sua própria linha de mobiliário tubular. A produção de Charlotte Perriand para o Salão de Outono em 1927 convenceu-o de que ela seria uma ótima parceira para ampliar esta prática em seu escritório, embora anteriormente ele já lhe houvesse negado a vaga de estagiária [20]. Charlotte Perriand permaneceu por 10 anos no escritório de Corbusier e foi fundadora da *Union des Artistes Modernes-UAM*, grupo de vanguarda do design fundado em 1929. Ela está representada na exposição pelo espaço interior compacto e versátil que projetou para a *Maison Du Brésil*. O edifício assinado por Le Corbusier e Lucio Costa, abriga 95 unidades modulares residenciais para estudantes brasileiros dentro da Cidade Universitária em Paris. Os fundamentos e princípios arquitetônicos refletem o idealismo moderno pós-guerra, espaços modulares e mínimos, mobiliário multifuncional para pessoas independentes, estudantes, cidadãos do futuro. O interior combina materiais industriais como alumínio, concreto, linóleo, laminado melamínico e plásticos coloridos com a tradicional e acolhedora madeira. Cores nas paredes e no teto em vez de paredes divisórias definem as funções básicas de cada espaço como higiene, descanso e estudo. O móvel que

[20] Informação obtida em visita guiada pela curadora Juliet Kinchin, pela exposição *How Should We live*? em 16 de outubro de 2016, MoMA, Nova York.

divide os ambientes contém luminária de leitura, prateleiras, criado mudo, armário de roupas e espaço para armazenar pertences pessoais com gavetas coloridas de plástico. O sofá funciona como assento para o dia e cama à noite.



Maison du Brésil interior de Charlotte Perriand, móvel multifuncional que divide os ambientes e funciona como guarda-roupas, prateleiras e criado mudo, ao lado da cama-sofá. O ambiente é composto por materiais diversos como concreto, madeira, plástico, alumínio e linóleo no piso. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016

A exposição também remonta ao quarto projetado por Mies van der Rohe e Lilly Reich encomendado por Philip Johnson, como início de seu projeto de laboratório de ideias para o museu. Johnson confiou ao casal o desenho e mobiliário de seu apartamento em Nova York, como projeto piloto para o Departamento de Arquitetura e Design do MoMA.

No período após a depressão de 1929, a designer têxtil Marguerite Mergentime, solicitou ao arquiteto e designer vienense Frederick Kiesler o projeto do interior de seu apartamento em Nova York. Kiesler era fascinado por cinema, filme, fotografia, teatro, performances e vitrines de lojas e esta relação com o uso da luz,

de certa forma se reflete no espaço que projetou para o apartamento de Mergentime. Desse modo, ele escolheu materiais transparentes e reflexivos como o vidro, usado na mesa e na parede que separa em dois ambientes, o acesso e a sala; e o alumínio, utilizado na mesa de centro em forma de ameba e na luminária. O apartamento era indiscutivelmente moderno, antecipando o design orgânico dos anos 40 e 50, que o MoMA marginalizava em favor do estilo internacional. As formas orgânicas e ameboides adotadas na mesa, bem como da luminária retorcida, remetem ao interesse de Kisler pelo surrealismo, afinal, ambos os designers eram amigos do artista Arshile Gorky. O quadro de Gorky na parede, a cópia da revista surrealista *Minotaure* sobre a mesa, assinada por Mergentime, reforçam a proximidade entre o artista Kiesler e Mergentime.



Design orgânico, iluminação indireta e reflexiva, transparência acentuada pelo uso de vidros e alumínio (mesa e luminária) no apartamento desenhado por Frederick Kiesler. Fotografia: Amanda Saba Ruggiero MoMA-Nova York out. 2016.

Além dos ambientes remontados ocupando o espaço expositivo central, organizando a circulação, nas paredes laterais, conjuntos de objetos, fotografias, cartazes, projeções de vídeos, livros e tecidos representam demais núcleos e grupos modernos, como é o caso da empresa Artek e o casal Aalto; a

residência de Ray e Charles Eames, a modernidade vernacular em Tóquio e um espaço dedicado aos projetos de mobiliário para crianças.

CONSIDERAÇÕES

A exposição *How Should We Live*, composta por objetos do acervo, promove um diálogo entre a história do museu, sua coleção e o movimento moderno, ampliando narrativas e atribuindo novas significações. Os espaços interiores, destacados na exposição por meio da reconstituição completa e detalhada dos ambientes, promove maior legilibilidade espacial pela inserção de objetos em diálogo e a melhor assimilação dos visitantes, aproximando-se das premissas enfatizadas pelo primeiro diretor, Alfred Barr, ao propor o acesso e a educação do público, além de criar consumidores para produtos singulares e ditar o gosto pelo moderno.

A presença feminina no movimento moderno, velada pela historiografia tradicional, é enfatizada pela exposição, quando insere a cozinha de Frankfurt, projeto de Margarete Scütte-Lihotzky no acesso do espaço expositivo, ressalta sua inclusão nas redes de infra-estrutura urbana, por meio do painel fixado na parede exterior, com textos, gráficos, fotos e vídeos mostrando o sistema que se relaciona de modo complexo e funcional, muito além da simples função doméstica. O *Velvet Silk Café* destaca a leveza e a sutiliza pelo emprego de tecidos conformando uma espacialidade leve e flutuante de Lilly Reich em dialogo profundo com a mobília mínima e tubular Mies van der Rohe. No espaço expositivo, entre a cozinha e o café, exibe-se projeto de Eileen Gray batizado de E-1027, a mesa revestida de cortiça, o tapete e cadeira tubular, somados às fotografias e vídeo que exibe a habitação atualmente restaurada, aponta para a vanguarda na disposição e flexibilização dos móveis e dos espaços e ousadia experimental pelo uso de materiais não convencionais. Não por acaso, o café de 1927, a cozinha de 1926-28 e a residência de 1929, antecedem em alguns anos a inauguração do próprio museu, revelando a amplitude e o alcance já conquistados pelos ambientes modernos na época, e estampando a ausência feminina também na formação do acervo, já que as aquisições são recentes, datam de 2009 a 2017.

Ao adentrar o ambiente expositivo, uma linha longitudinal formada pela cozinha de Frankfurt ao centro, ao lado direito a residência E-1027 e ao lado esquerdo o apartamento para uma designer, a curadoria privilegia os projetos em que a mulher assina individualmente a autoria. O complexo projeto da cozinha Grete Lihotzky, extrapolando a simples função doméstica para uma célula engendrada na modernização da infra-estrutura urbana e a poética casa ao mar de Eileen Gray E-1027, carregada de poesia e inteligência nas relações mínimas e flexíveis. O apartamento para uma Designer, por um lado, aponta para outra vertente estética carregada de orgânicidade cênica surrealista, que extrapola a ortogonalidade ortodoxa dos ícones eleitos do movimento moderno e, por outro lado, na relação empregado-empregador, a mulher assume a segunda.

A inovação tecnológica está em relevo pelo uso de materiais como plástico, móveis tubulares, linóleo, cortiça, vidro, alumínio e madeira laminada. Integrado aos objetos do acervo, estão os itens da biblioteca, elementos da coleção muitas vezes considerados secundários como: cartazes, livros, revistas, catálogos e tecidos. A estratégia de contextualizar os objetos relacionando-os com fontes diversas como fotografia, desenhos, tecidos, livros, vídeos, maquetes, aproxima-se à proposta defendida por Alfred Barr para o museu, e afinidade da curadoria com premissas defendidas pela nova museologia[21].

[21] A curadora Juliet Kinchin atuou por muitos anos como pesquisadora no museu *Victoria and Albert* em Londres, para ver sobre a nova museuologia consultar: VERGO, Peter (ed). The New museology. London, Reaktion Books, 1997 p. 119. Sobre a experiência do público no museu, um fichamento de estudo sobre o texto de Philip Wright está disponível em: http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/07/Seminario-Philip-Wright-New-Museology-amanda.pdf acesso: 15.07.2017.

No sentido de ampliar significados e criar novas leituras, a mostra aponta para outras referências e vertentes modernas, como o desenho orgânico e surrealista de Kiesler, a produção do casal Aalto, bem como a proposta para a *Maison du Brésil,* em que Charlotte Perriand utiliza madeira, concreto e cores para se aproximar das referências brasileiras. Ou seja como apontado acima, a curadoria destaca a vertente orgânica com o projeto de Kiesler ocupando espaço central no ambiente expositivo, em certo sentido ampliando o referencial adotado no periodo de formação do acervo.

Portanto, a mostra revela complexa rede de conhecimentos, contatos e influências, como os desenhos de A. Barr nos conhecidos quadros esquemáticos. Na mostra o desenho se faz no plano do espaço expositivo, ocupado por objetos, carregado de peso, gravidade, cheiro e materialidade, além do campo das ideias. Talvez invisível para o visitante cansado e desatento, e visível dentro da complexa trama histórica que envolve a formação do museu, seu acervo e protagonistas.

Referências (bibliográficas e outras)

HUNTER, Sam. *The Museum of Modern Art, New York:* the history and the collection. New York, N.Y., H.N. Abrams in association with the Museum of Modern Art, New York, 1984.p.599

HANKS, David A. et al. *Partners in Design Alfred H. Barr and Philip Johnson*. New York, N.Y., The Monacelli Press, 2015.p.232

SANDLER,I. ; NEWMAN,A.(1986) *Alfred H. Bar, Jr.* La definición del arte moderna. Tradução de Gian Castelli. Madrid, Alianza Forma, 1989.p.347

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MIT Press, 2002. p.472

Websites Consultados

MUSEU de Arte Moderna. *How Should we live? Propositions for the modern interior*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/groups/interiors> Acesso em 26.07.2017

AUDIO MUSEU de Arte Moderna. *How Should we live? Propositions for the modern interior*. Audio Guide. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/34> .Acesso em 26.07.2017

GRUPO MUSEU PATRIMÔNIO. Laboratório de Pesquisa da FAU-USP relacionado a museu, patrimônio arte e cidade. Disponivel em: http://www.museupatrimonio.fau.usp.br. Acesso em 15 de jul. de 2017.

ARA 3 . Primavera+Verão, 2017

Artigo/Ensaio

Revista ARA Nº 3 . Primavera+Verão, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Moradores de rua iluminados

Homeless Enlightened

Marco Hovnanian

Doutor, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.marco_hovnanian@yahoo.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p61-71

Resumo

Os moradores de rua são um grupo complexo e heterogêneo de pessoas que não possuem uma habitação regular. Surpreendentemente, alguns deles formam fortes conexões e colaboram entre si, compartilhando espaço, abrigo e responsabilidades. No entanto, como um grupo invisível, suas ações tornaram-se inconscientes. O presente ensaio visa identificar os modos de vida diurnos e noturnos de um grupo selecionado de homens sem-teto. Combinando uma técnica de câmera fotográfica para imagens noturnas com os feixes de luz produzidos pelos postes de luz e os carros circulantes, é possível ver esses homens estranhamente iluminados na escuridão. Esta luz instável e cambiante revela o ambiente obscuro e oculto desses homens, produzindo cenas surpreendentes de atividades diárias, bem como revelando os esforços para combater a dificuldade nas ruas. No final, este trabalho revela evidências de solidariedade e dignidade.

Palavras chave: Invisibilidade, moradores de rua, São Paulo

Abstract

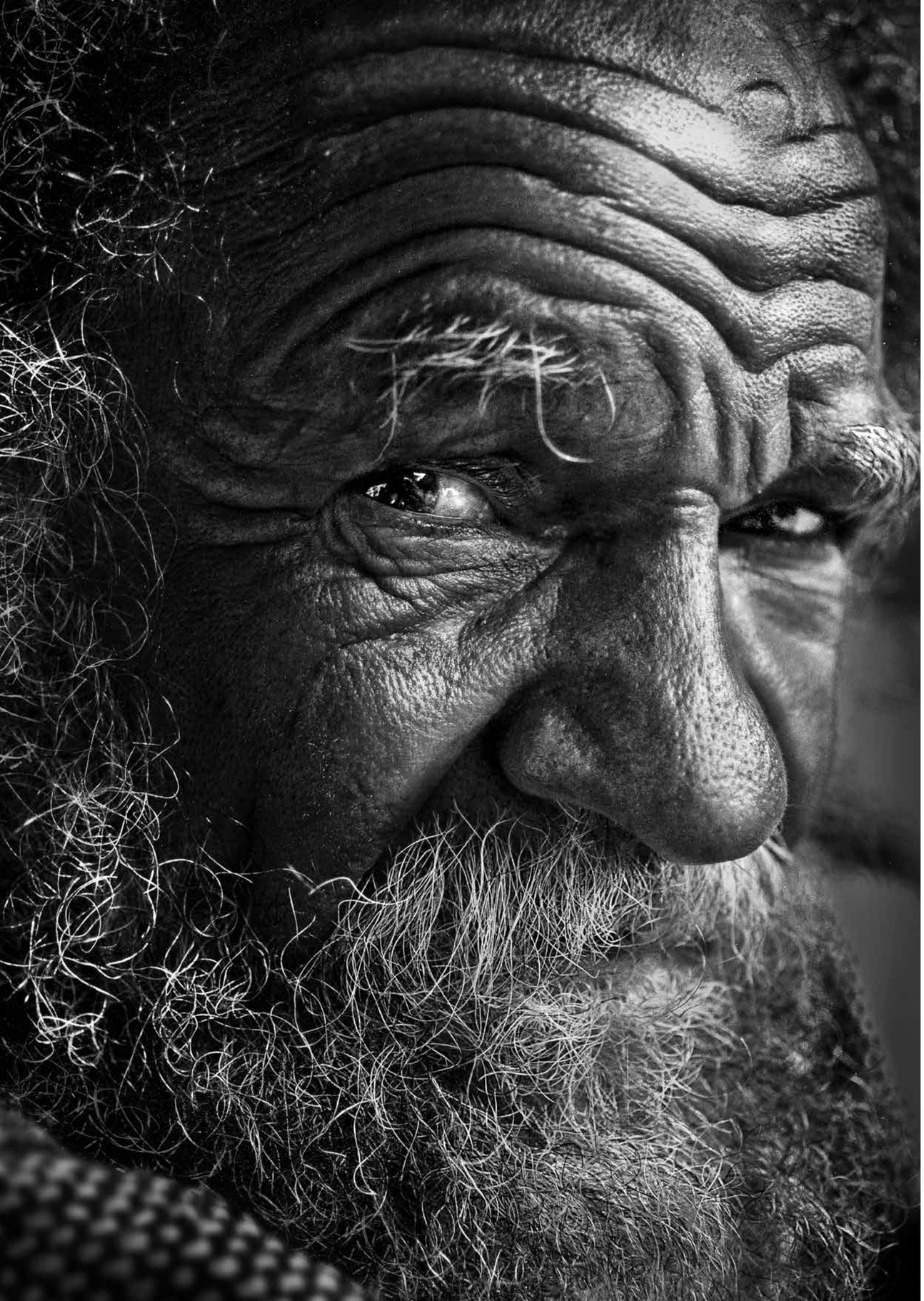
Homeless people are a complex and heterogeneous group of people who do not have a regular dwelling. Surprisingly, some of them form strong connections and collaborate each other by sharing space, shelter and some responsibilities. Nevertheless, as an invisible group, their actions became unaware. The present essay aims to identify the diurnal and nocturnal ways of life of a selected group of homeless men. Combining a photographic camera technique for nocturnal shoots to the light beams produced by the light poles and the circulating cars, it is possible to see these men strangely illuminated in the darkness. This unstable and swinging light clarify the obscure and hidden environment of that men, yielding surprising scenes of daily activities as well as revealing the efforts to struggle against the toughness of the streets. In the end, this work uncovers evidences of solidarity and dignity.

Keywords: invisibility, homeless, Sao Paulo











Revista ARA Nº 3 . Primavera+Verão, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Opacos e Invisíveis

Opaque and Invisible

Filipe Manuel Oliveira da Silva Pinto

Artista, Mestre em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
menewsletter@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p73-82

Resumo

O que é verdadeiramente invisível? O que é invisível e não apenas quase completamente transparente? O que é opaco e palpável e que pode estar à nossa frente mas que não se vê? Isto é, o que é verdadeiramente invisível?

Este breve ensaio pretende mostrar que o que é verdadeiramente invisível está mais próximo da opacidade do que da transparência.

Palavras-Chave: espelho, camuflagem, opacidade, transparência, presente.

Abstract

What is really invisible? Using 'really' I want to ask what is invisible and not, almost completly transparent or too small to be seen. What is opaque and palpable that could be in front of us but can't be seen? I mean, what is really invisible?

This short essay wants to show that the invisible is closer to opacity than to transparency.

Keywords: mirror, camouflage, opacity, transparency, present.

1.

Um homem chega a Nova Iorque; dirige-se ao hotel Wayland Manor, na Wayland Square. Ao balcão diz o seu nome com o qual terá reservado um quarto. Entregam-lhe a chave e uma carta que já o aguardava no respectivo cacifo. De frente para o elevador de portas abertas, onde o ascensorista esperava por novos clientes, o homem abre o envelope e lê o lacônico texto que alguém lhe tinha destinado. “Estou em Nova Iorque. Por favor não me procures, não seria bom encontrares-me.” (Handke, 1972, 9) Era Judith. Desanimado e desiludido, o homem entra finalmente no elevador e sobe até ao quarto. “Fui para o quarto de banho com o sobretudo vestido e fiquei a olhar mais para o espelho que para mim próprio.” (Handke, 1972, 11) Assim se inicia o romance *Breve carta para um longo adeus*, de Peter Handke, com este retrato de decepção que acaba em pasmo frente a um espelho.

A desolação não o faz ver o espelho – o espelho dá tudo a ver, mas na verdade não tem nada para ser visto; quando muito, a desolação fá-lo ver com maior nitidez o vazio do espaço à sua volta, a sua solidão, tal como a criança vê pela primeira vez à frente do espelho a completude do seu corpo, os seus limites, a

sua autonomia, ou seja, o seu perpétuo afastamento do corpo materno – ela é só ela, vê-o agora, independente, autárquica, sozinha. A brancura e luminosidade das casas-de-banho – para melhor execução das abluções diárias – reforçam ainda mais a habitual solidão dos quartos de hotel. Desolador é isso mesmo – algo já acabado, ou vazio, ou deserto, silencioso, solitário, vasto.

É então a desolação que faz aquele homem olhar tão intensamente para o que afinal é invisível – um espelho. O espelho é invisível; esta assunção é fácil de comprovar – é impossível fotografar um espelho.

De frente para o espelho não há sinais do espelho – tudo o que se vê sou eu a interromper o fundo. Olho de frente para o espelho e, na verdade, não o consigo descortinar entre mim e eu, no meio – um espelho está sempre no meio –, entre os meus olhos e o seu reflexo – o ricochete do reflexo, a imagem-*boomerang*, a imagem-sombra (o reflexo é a sombra vertical de um corpo). Só o vampiro pode olhar de frente um espelho sem interromper o fundo; mas nem esta pálida criatura vê o espelho; para o vampiro, o espelho é só retrovisão.

Do espelho percebem-se apenas os seus limites, ou seja, onde acaba, percebe-se apenas quando já não é – como se fosse algo que não possui forma, apenas molde; o que se vê é apenas uma peculiar interrupção na parede – uma janela, mas uma janela opaca que, no entanto, dá a ver, como todas as outras, enfim, mas no sentido oposto.

À frente do espelho, no *boudoir*, onde, por exemplo, tantas personagens de Clarice Lispector se pensam e se penteiam, o pensamento serpenteia (é isso também o que acontece ao homem de Handke): "[e]stava a se pentear vagarosamente diante da penteadeira de três espelhos (...) os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo (...)" (Lispector, 1960, 9), "[d]epois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada" (Lispector, 1977, 67), "[t]omou tudo se lambendo diante do espelho para nada perder de si mesma" (Lispector, 1977, 46). Como se percebe, em qualquer destes casos, o que se vê no espelho não é o espelho –

nunca se vê o espelho –, um espelho só é descoberto pela sua ação, pela sua consequência, por aquilo que não consegue parar de fazer, que é refletir.

Um espelho nunca se gasta, não *recorda* – não grava nem memoriza –, não retém nada, nem mesmo traços do seu uso. (Qual a diferença entre um espelho que nunca refletiu nada, um espelho tapado desde a sua produção, e outro que tenha refletido durante toda a vida de alguém? Qual é a diferença entre um espelho novo e um usado?) Um espelho não se desliga nem se apaga – está sempre aberto, escancarado, como um vaso, como uma colher.

Assim, quanto ao uso, no extremo oposto ao espelho encontramos o batom, a vela, o sabão, o rebuçado, objetos que não permitem o uso, apenas o abuso – não passam incólumes por cada utilização, como acontece com o espelho; resultam sempre diminuídos, cariados até à sua dissolução total.

Melhor do que a corrente heracliteana do rio, o espelho é o símbolo – a imagem, ícone – do tempo, do presente, pois capta e larga *quase* instantaneamente tudo o que capta; a sua superfície é totalmente derrapante, totalmente desprovida de memória – cada imagem escorrega para a seguinte sem se deter por nenhum momento. Tudo o que aparece no ecrã do espelho é presente – não há diferimentos, contemporizações, anacronismos.

Mas há uma precisão a fazer, pois tudo o que vemos (e sentimos) vemo-lo (e sentimo-lo) com um minúsculo desfasamento, tão minúsculo que é totalmente negligenciado – a visão não é simultânea com o que ela vê. Em 1729, o cientista James Bradley mediu a velocidade da luz – trezentos mil quilómetros por segundo. A descoberta da velocidade da luz significou que a luz tinha velocidade, isto é, que a velocidade da luz era finita, que a luz não era, afinal, instantânea – era rápida mas demorava tempo. Aquilo que acontece ali ao fundo chega até aos meus olhos com um atraso. Ou seja, no que nós vemos, tudo é passado. A luz do Sol demora oito minutos a chegar à Terra; a imagem da Lua, um segundo; a um metro do espelho vemo-nos como éramos há seis nanossegundos; a um metro do espelho, vemo-nos mais novos seis nanossegundos, isto é, a imagem de nós próprios que o espelho nos devolve é

a imagem que tínhamos há seis nanossegundos. Esta constatação permitiu a Flann O'Brien imaginar um dispositivo similar a uma máquina do tempo.

> Se um homem se ergue em frente a um espelho e vê nele o seu reflexo, o que vê não é uma verdadeira reprodução de si mesmo, mas uma imagem de si quando era mais jovem. (...) [E]xiste um intervalo de tempo apreciável e calculável entre o momento em que o homem lança o reflexo do seu próprio rosto no espelho e o registo da imagem reflectida pelos seus olhos. (...) Selby (...) insistiu em reflectir o primeiro reflexo em mais um espelho, professando ter descoberto minúsculas diferenças na segunda imagem. Acabaria, assim, por criar a familiar disposição de espelhos paralelos, cada um deles reflectindo imagens cada vez mais pequenas e infinitas de um objecto interposto. O objecto interposto era, neste caso, o rosto de de Selby, o qual alegou ter estudado as imagens, recuando ao longo da infinidade de reflexos graças a 'um poderoso vidro'. O que ele afirma ter visto através deste vidro é espantoso. Alega ter reparado numa crescente juventude nos reflexos do seu rosto à medida que ia recuando, sendo o mais distante deles – demasiado pequeno para ser visível a olho nu – o rosto de um rapaz de doze anos, sem barba (...). (O'Brien, 1960, 74s)

Se ao espelho nos vemos como éramos há seis nanossegundos, a cada espelho paralelo, um à frente do outro, esta duração é sucessivamente duplicada, até se entrar na ordem dos segundos, minutos, horas, dias, etc, até se começar a perceber as diferenças, os traços a ficarem mais jovens, rugas a desaparecer, a pele a esticar. Assim, o espelho, invisível, serviria para uma espécie de recuo no tempo – o espelho seria, na verdade, uma janela para o que já fomos e não para a nossa imagem presente, à qual, como se viu, nunca temos verdadeiramente acesso; trata-se de uma espécie de interrupção do presente por ação do passado [*miroir, memoir, mirror*].

2.

O espaço do invisível é o espaço daquilo que se pode ver, ou seja, é o campo de visão, o espaço que vai dos olhos à última coisa que se vê. O invisível é o que está dentro do campo de visão mas que não se dá a ver, é o que está tão próximo como próximo está tudo o que é visível, isto é, o invisível só pode ser aquilo que pode ser visto mas que não o é. O invisível não é etéreo como o ar ou fugidio como a água; o invisível é duro e denso como um corpo – é um obstáculo. Há o corpo e há o mundo – e tudo o que não é corpo é mundo – e, entre estes, os objetos, os obstáculos, aquilo que estorva; e o invisível, sendo um objeto ou obstáculo que estorva, ainda assim, não se vê.

O invisível perderia pertinência e relevância se denominasse genericamente tudo o que não se vê – o infinitamente pequeno, o infinitamente grande, o infinitamente próximo (a Terra, por exemplo), ou o infinitamente distante (tão distante que a sua luz não terá ainda chegado até nós), ou mesmo aquilo que é quase totalmente transparente, ou seja, quase invisível – mas o invisível não aceita graus, tal como a morte ou o silêncio; o invisível é absoluto – ou não se vê nada ou se se vê, uma réstia que seja, deixa de ser invisível.

O invisível (um espelho) diferencia-se do transparente (um vidro) porque, precisamente, não se deixa atravessar pela luz – cria uma barreira intransponível, um corpo altivo mas sem imagem própria; no vidro, por exemplo, os reflexos que por vezes o tornam quase opaco são encarados como empecilhos à franca transparência; só se obtém um reflexo total e claro se ele provier de algo opaco.

> *Tábua dos níveis de transparência e opacidade:*
> visível + opaco = matéria opaca (corpos)
> visível + não opaco = translúcido
> não visível + não opaco = transparente
> não visível + opaco = invisível

Os objetos, as coisas, são visíveis porque absorvem e refletem a luz; ora, o espelho é invisível porque a quantidade de luz que absorve é risível, negligenciável; é opaco mas quase não absorve luz e reflete quase toda a que se lhe dirige; portanto, sente-se-lhe a presença mas não se vê. Dissimula-se atrás de uma outra imagem que não a sua, porque na verdade não a possui. Invisível quer afinal dizer isso mesmo – em vez de ser algo que apenas não se vê, é algo que não possui imagem própria.

3.

Interessa descortinar o que é real e palpável, opaco e alcançável, ou seja, aquilo que deveria ser visível, mas que, surpreendentemente, não é. O que é que está à nossa frente, destapado e iluminado e opaco, mas que, desprovido de imagem própria, escapa ao nosso escrutínio? Opaco e palpável quer dizer que interage com a luz, que é o que determina o que é visível – as entidades microscópicas, por exemplo, são praticamente ignoradas pela luz, como se esta não lhes prestasse a atenção devida. Esta é a razão pela qual nos detemos apenas no que é opaco e palpável, isto é, no que teria todas as condições para ser visível.

Para além do espelho parece existir apenas mais um invisível, tão invisível como opaco. Não se trata de um objeto nem de um corpo, mas de um dispositivo (aliás, quase se poderia dizer o mesmo do espelho), tanto de defesa como de ataque, de furtividade – a camuflagem.

A camuflagem é o que reúne, de uma forma perfeita e sem resto, corpo e imagem. A camuflagem tenta a invisibilidade com uma dupla opacidade – sobrepõe uma imagem a um corpo, duplica a sua pele; a camuflagem repete a pele – *a camuflagem repele (pele x2)*. O que a camuflagem faz é interromper a interrupção do fundo causada pela figura. Aquele que se camufla esconde-se à frente do sítio certo. Aquele que se camufla alcança a invisibilidade simulando a transparência. Se a imagem é necessariamente ilusória, a camuflagem é o seu paradigma problemático por se tratar de uma dupla ilusão, de uma dupla imagem – uma imagem que se sobrepõe à pele, à imagem original. A camuflagem é uma espécie de ponte – liga imediatamente o observador ao fundo sem passar pela figura.

Se o espelho aumenta o espaço, a camuflagem diminui-o. A camuflagem abole o espaço – a distância, o intervalo – entre a figura e o fundo, fazendo-os coincidir; por assim dizer, a camuflagem planifica o espaço na sua tentativa de o desfigurar, isto é, na tentativa de fazer desaparecer a figura, de a fazer diluir-se no fundo – a camuflagem é uma amálgama, como o chumbo nuns dentes esburacados. Se o espaço é sempre um intervalo, a camuflagem é o seu contrário.

4.

Espelho e camuflagem alcançam a invisibilidade por meio de estratégias similares mas diametralmente opostas – o primeiro repete o que o afronta, a segunda replica o que está atrás de si; o primeiro interrompe o fundo em que está integrado, a segunda ensaia um símile de transparência – de um lado interrupção, do outro, continuidade. Nos dois casos é criada uma imagem que se lhes sobrepõe como se fosse uma segunda pele; é esta segunda pele que permite finalmente a invisibilidade.

Tanto no espelho como na camuflagem, a imagem é algo que flutua, descolada, sobre a superfície do corpo-objeto (do animal, do espelho); é esta flutuação que denuncia a sua não pertença, a sua condição exógena. Reflexo quer dizer que a imagem vem de fora, não é intrínseca, é superficial, é uma espécie de impressão temporária empática, é um resultado, uma consequência, aparece sempre depois da coisa original, tal como as sombras. Neste sentido poder-se-á entender a camuflagem como uma espécie de reflexo. Ou seja, tanto o espelho como a camuflagem refletem.

O camuflado funciona como um manto de invisibilidade – como aquele que é referido em algumas histórias de ficção científica –, um manto que esconde o corpo original, um manto opaco, que tapa.

O espelho camufla-se atrás da imagem que reflete o que está à sua frente; a camuflagem espelha o que lhe está atrás. Não deixa de ser pertinente notar que espelho e camuflagem – objeto e dispositivo – dão origem a verbos. Espelhar e camuflar poderão ser entendidos como os verbos próprios do invisível.

Assim conclui-se que a invisibilidade, ao contrário do que seria de esperar, não depende de uma qualquer estratégia de transparência, mas, pelo contrário, de

um reforço da opacidade original dos corpos. Neste sentido a invisibilidade é o exato contrário da verdade, da *alétheia*, entendida esta como um desvelamento – desvendar, descobrir, destapar, descortinar –, ou seja, retirar algo que escondia algo por baixo. Se a verdade é comumente relacionada com uma experiência de transparência, a invisibilidade, na sua dupla opacidade constitutiva, é o seu contrário extremo.

A invisibilidade depende da adoção de uma imagem diferente da imagem própria. Aliás, como já vimos, o espelho não possui sequer imagem própria, e é, por isso mesmo, congenitamente invisível; já a camuflagem é a estratégia que utiliza – canibaliza – uma imagem alheia. E é por isto que se pode concluir que o invisível não se refere ao que não se vê mas ao que não possui imagem própria. Tudo o que não possui imagem própria é invisível; é esta afinal a definição de invisível.

Escrever sobre o invisível é um pouco como falar sobre o silêncio – palavra escrita sobre o que não se vê, fazer-se ouvir sobre o que não tem som.

Referências

HANDKE, Peter. Uma breve carta para um longo adeus. Lisboa: Difel, (1972) 1986.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Lisboa: Relógio D'Água, (1977) 2002.

_____. «Devaneio e embriaguez duma rapariga», in Laços de família. Lisboa: Livros Cotovia, (1960) 2006.

O'BRIEN, Flann. O terceiro polícia. Lisboa: Cavalo de Ferro, (1960) 2015.



Uma mulher Gorda está nua e posa para fotografias

A fat woman is naked and poses for photographs

Fernanda Magalhães

Pós-doutora pelo LUME (Unicamp), professora do Curso de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil. e-mail:fermaga62@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p85-114

Resumo

Ensaio fotoperformático *A Natureza da Vida*, composto por ações que acontecem em locais públicos diversos, onde o corpo de mulher gorda nua se posiciona reivindicando seus espaços e visibilidades e afirma sua existência.

Palavras-Chave: arte. fotoperformance. mulher gorda. nudes

Abstract

The performative Photo-essay 'The Nature of Life'is composed by actions that takes place at several public places, where the naked fat woman's body poses to claim for its own spaces and **visibility, and reinforces its existence.**

Keywords: art. photoperformance. fat woman. nudity



A Natureza da Vida, SILO, Londrina, 2013. Foto: Graziela Diez

"(...) transpor a linha, como chegar ao outro lado?`, diz Foucault. Esta maneira de transpor a linha de forças, é o que se produz quando ela se curva, forma meandros, se funde e se faz subterrânea, ou, dito de maneira melhor, quando a força, em lugar de entrar em relação linear com outra força, se volta para si mesma, exerce-se sobre si mesma ou afeta-se a si mesma".

(Deleuze, 2016, s/n)

Ações fotoperformáticas, meu corpo em ações e relações de representações. Corpo que se expande por espaços diferentes, públicos, como forma de existência. Ações que se transformam a cada novo lugar e pelos movimentos relacionais com o público, nas interações e trocas.

Espaços que nos atravessam e são atravessados por nós. Deslocamentos. Tornar-se presente e visível.

> *"*O si-mesmo não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia." (Deleuze, 2016, s/n)

Presença que se transforma em vozes múltiplas, articuladas nas relações estabelecidas a cada nova ação. Momentos de interação em que papéis são trocados e invertem-se a cada instante. Quem posa? Quem produz? Quais são estes papéis e poderes que se estabelecem no jogo dos olhares, das imagens e suas constantes publicações pelas redes mundiais as quais se proliferam e se replicam nas telas e células de todos nós?

Constantes reflexões sobre os poderes das imagens e como somos tragados para estes universos imagéticos e ilusórios, ao mesmo tempo em que o toque, o encontro de corpos e as relações de presença são esquecidas. Propor momentos de produções que se realizam durante acontecimentos públicos, em que a relação entre corpos, espaços e energias múltiplas se entrelaçam, atravessam e rompem com as solidões de cada um, é uma busca por nos colocar em outras sintonias e articulações dos poderes e dos lugares estabelecidos. Pretendo perfurar e procurar por outros sentidos, ressignificando as relações.

O poder do olhar e da construção autoral das imagens é parte das produções de imagens carregadas por todas as glórias nas quais reside fazer uma imagem potente. Fotografar e posar são uma parceria e ali temos um campo de força que leva a imagens inusitadas ou provocadas. Sendo a foto espontânea ou posada, o momento do clique sempre relaciona-se com o olhar do outro. A foto está endereçada à construção de uma performance pessoal. Posar e publicar são o ápice de nossa cultura, o retrato que ganha mundo e mostra, registra, vê, cria, inventa o mundo globalizado em sua potência suprema.

Ocupar estes espaços rompendo com um corpo que foge às normas e regras e não se adequa ou se submete, nem mesmo às formas corporais assim como aos sistemas de forças e poderes que se estabelecem nas relações das artes, das linguagens, das autorias, dos feminismos, das biopolíticas, das estéticas e éticas.

Momentos em que a fotógrafa assume a performance de seu corpo como parte das sessões fotográficas e dá suas câmeras para que outros olhares participem da constituição dos trabalhos. Todas as ações relacionam-se e, desta maneira, performances, registros e ações-criações de fotovideoperformances fazem parte de um trabalho relacional. Todas as ações se afetam e resultam num trabalho composto por vários fragmentos, partes que se atravessam e compõem cada performance. Fotos, múltiplas autorias, as conversas, vídeos, cantos, palavras, escritos, conversas, sussurros, toques, energias, experiências, o acontecimento, tudo delicadamente compõe os trabalhos.

Gorda que ousa desnudar-se e posa para lentes afoitas. Corpo estranho e repulsivo, que não deve ser exibido, registrado e visto. Corpo abjeto que não deve existir, deve transformar-se para pertencer e ser visível. Mulher gorda que resiste, se recusa às transformações e se posiciona. Existe, é e exibe suas carnalidades. Gorda Baleia Saco de Areia. Desejos e normas se confrontam.

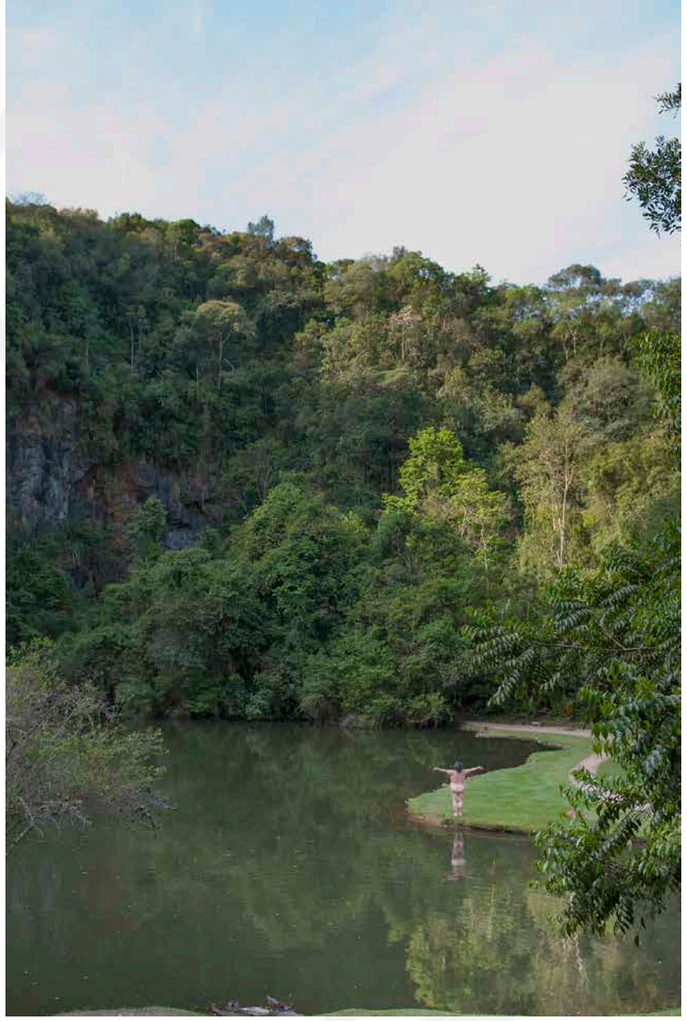


A Natureza da Vida, Vértice Brasil, Florianópolis, SC, 2014. Fotografia do público realizada durante a performance por Fernanda Magalhães.

espaços
deslocamentos do ar entre os corpos.
ver
perceber o outro e os deslocamentos de ar.
Invisibilidade
não deslocar o ar, nem mesmo com palavras ou silêncios.

Corpo que passa dos limites, da linha desenhada que delimita seu espaço, extrapola medidas, é, simplesmente, em sua plenitude. Não tenho dúvidas, um corpo grande é forte e amedrontador. E carregado de invisibilidades. Abjeções.

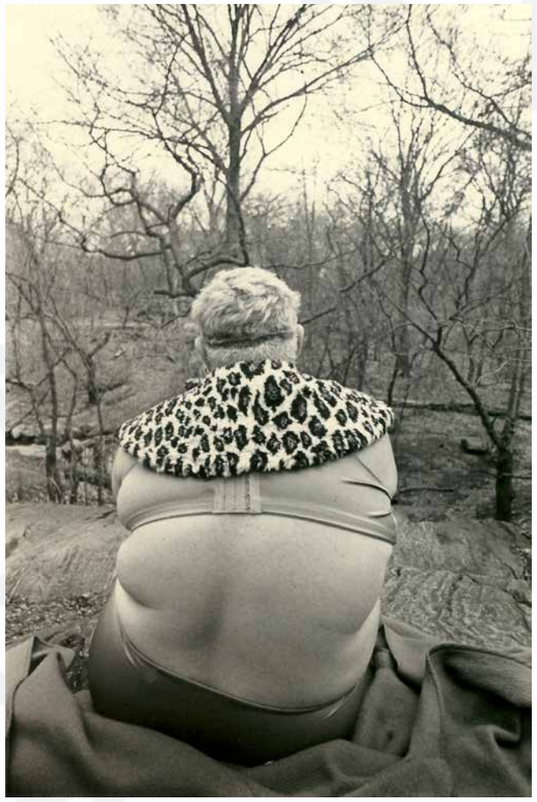
o volume, a massa e o peso determinam
o grau de invisibilidade



A Natureza da Vida, Universidade Livre do Meio Ambiente, Curitiba, PR, 2012
Foto: Graziela Diez

> "[..] uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou o faça possível. É uma linha de fuga. Escapa às linhas anteriores, escapa-lhes." (Deleuze, 2016, s/n)

Uma mulher Gorda está nua e posa para fotografias. Com suas dobras, estrias e cicatrizes que estão fora das normas e tabelas as quais ditam a normalidade. O invisível pretende desvendar-se. Estar nos espaços e atuar, ocupar, ser.



A Natureza da Vida, Central Park, NY, EUA, 2000. Foto: Luciano Schmeiske Pascoal.

> *"*[...] produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se sob os poderes e os saberes de outro, em outras formas ainda por nascer. Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura e de fratura que se entrecruzam e se misturam." (Deleuze, 2016, s/n)

As performances são desdobramentos dos trabalhos de fotografias de autorretrato. Surgiram pelas minhas experiências com meu corpo, considerado fora dos padrões normatizadores, estranho a estes modelos ditados a todas as mulheres.

A Natureza da Vida é um projeto em desenvolvimento desde os anos 2000 e utiliza os meios fotovideoperformance nas produções e problematizações propostas no trabalho. As ações são realizadas em locais públicos em diversas cidades do mundo. Parques, praças, universidades, museus, teatros queimados, bosques destruídos e outros espaços que me afetam. Estes lugares são parte das ações, incorporações, diálogos e atravessamentos com as paisagens e o público.

Minhas ações pretendem debater questões como as linguagens híbridas e as relações de corpo, as biopolíticas, problemas de gênero e as ecologias.

Corpo no espaço, espaço atravessado pelo corpo, que afeta o corpo quando se está nele. O corpo que dá/traz significado e atravessa o espaço. Natural, construído, planejado, espontâneo e modificado nos usos e relações. Os lugares existem nas relações. Os corpos modificam-se conforme encontram-se num lugar/localidade. Localizações. Presença que sente o lugar e o transforma.

Presença. Incorporações. Hélio Oiticica, Ninhos, Penetráveis, Parangolés. Espaços construídos modificam as relações do corpo em confronto com as formas, texturas e cores. Vestir um Parangolé propõe incorporar uma atitude do corpo em ação e a ginga pode acontecer. Tropicalismos. O corpo é a obra e a obra é o corpo que dança no espaço. Incorpora o jogo. Ações em movimento.

Central Park, em Nova Iorque; Jardim de Luxemburgo, em Paris; Mar Negro, na Rússia; Bosque Central, em Londrina, o encontro com estes lugares e o impacto de cada cultura com as problematizações dos corpos das mulheres gordas desencadearam as ações deste corpo que se posiciona.

Em Nova Iorque, o centro do consumo, das biopolíticas e das modas do corpo. Ali, nos anos 2000, entre árvores e um riacho, no coração do Central Park, com uma natureza que resiste a todo aquele concreto, acontece a primeira ação. Performance, fotografias, muito frio e emoções unem-se naquele lugar. O corpo interagindo com pedras, água e as baixas temperaturas. Pose para as lentes do fotógrafo em cenas que seriam de um editorial de moda, o qual não seria publicado. As fotos ficaram nos álbuns por uma década.

O trabalho vinha na sequência de outras séries de imagens que construíam um trabalho a partir de 1993 e mostravam os corpos de mulheres gordas, partindo

de minhas próprias experiências. Em geral, autorretratos com o corpo nu em colagens com os corpos de outras mulheres.

As questões foram desdobrando-se e, naquele momento, eu pensava no corpo performático, que se coloca publicamente trazendo e propondo questões. Assim aconteceu esta ação em Nova Iorque, mas o trabalho ficou hibernando até 2011, sem uma resolução que levasse a uma mostra ou finalização.

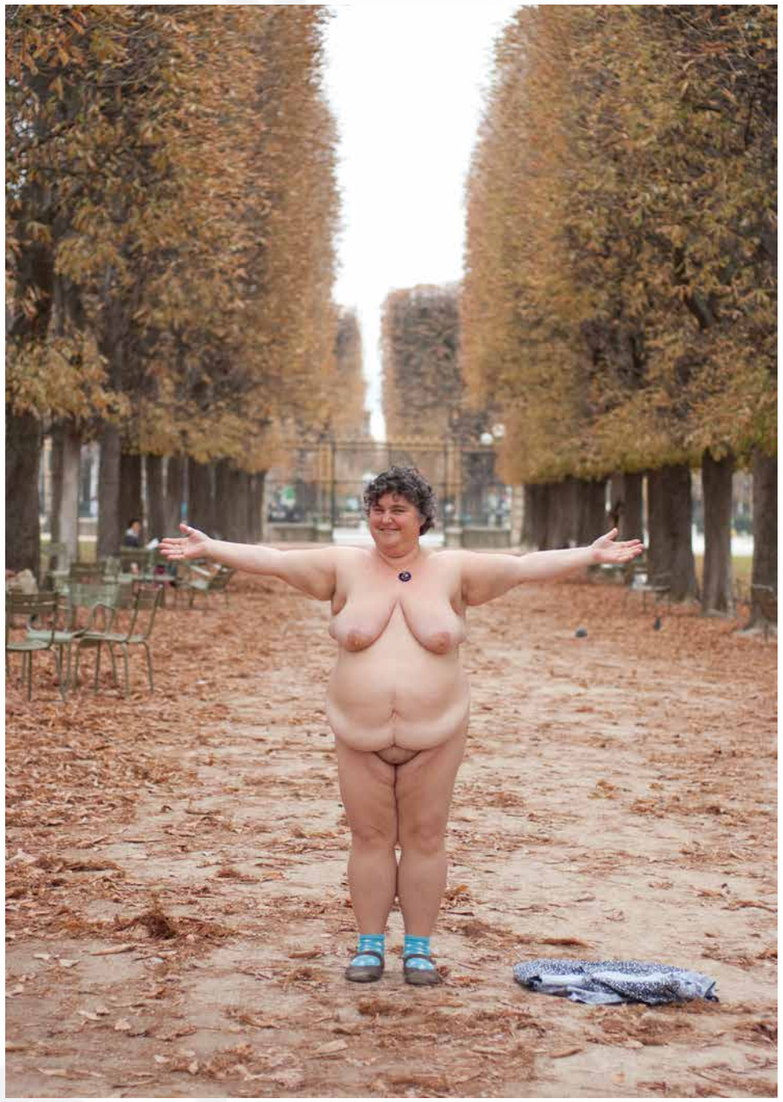
O trabalho, na verdade, havia somente se iniciado ali. Entendi isso em minha viagem a Paris para a realização de uma exposição na *Maison Européenne de la Photografie*/MEP. Na mostra, 22 fotografias eram da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, realizada em 1995, e que recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, no mesmo ano.

O que significava ser convidada a expor em Paris, em um local como a MEP, espaço de muita importância para a fotografia contemporânea, local nobre, bonito, uma sala no terceiro andar de um lindo prédio no centro da cultura ocidental? Na cidade em que a população cultiva o hábito de comer *croissants* e doces deliciosos em confeitarias maravilhosas e, ao mesmo tempo, guarda uma obsessão por corpos finos, pequenos e alimentação rigorosamente vigiada.

Confeitarias, entrei em várias perguntando sobre a existência de doces sem açúcar e o que ouvia eram sonoras gargalhadas acompanhadas de uma resposta, aparentemente, óbvia para todas as confeitarias, NÃO! Minha pergunta parecia um insulto e as respostas debochavam de mim.

Ali, onde os pequenos espaços acolhem somente pequenos corpos que se alimentam de maravilhosas minúsculas refeições, esta série de imagens de corpos volumosos, com todas suas carnalidades expostas, eram como aberrações inadequadas às propostas do lugar.

O evento, muito bem organizado, teve uma grande movimentação. A sala bonita e clara abrigou os trabalhos que provocaram reações diversas. A exposição suscitou muitas abordagens, conversas, entrevistas, mas também reações de estranhamentos, incluindo a situação de uma mulher que se recusou veementemente a entrar na sala de exposições. Sensações afloraram em mim diante da experiência, do convite, do encontro com a cultura e os diferentes ânimos perante as mulheres gordas nuas. No dia seguinte, performei no Jardim de Luxemburgo. Dobras, marcas e anotações corpulentas são significantes e causam confrontos.



A Natureza da Vida, Jardim de Luxemburgo, Paris, França, 2011. Foto: Graziela Diez.

Foi na Rússia, durante o Photovisa, festival de fotografia realizado na cidade de Krasnodar, em visita a Anapa e ao Mar Negro, que se deu a terceira ação. Um ônibus do festival levava um grupo de participantes para conhecer um pouco da região. Mergulhei nas águas geladas, no inverno russo, junto com o polonês Krzysztof Candrowicz, posando para as lentes dos fotógrafos do festival. Momento raro, diante daquela cultura estranha com outras questões relativas ao corpo, naquele mar tão diferente. Foram muitas as significações daquele mergulho naquele país, que recentemente abriu-se para o capital estrangeiro, repletos de construções gloriosas, marcas de um passado recente, além das novas violências que se sucedem e mostram-se no cotidiano.



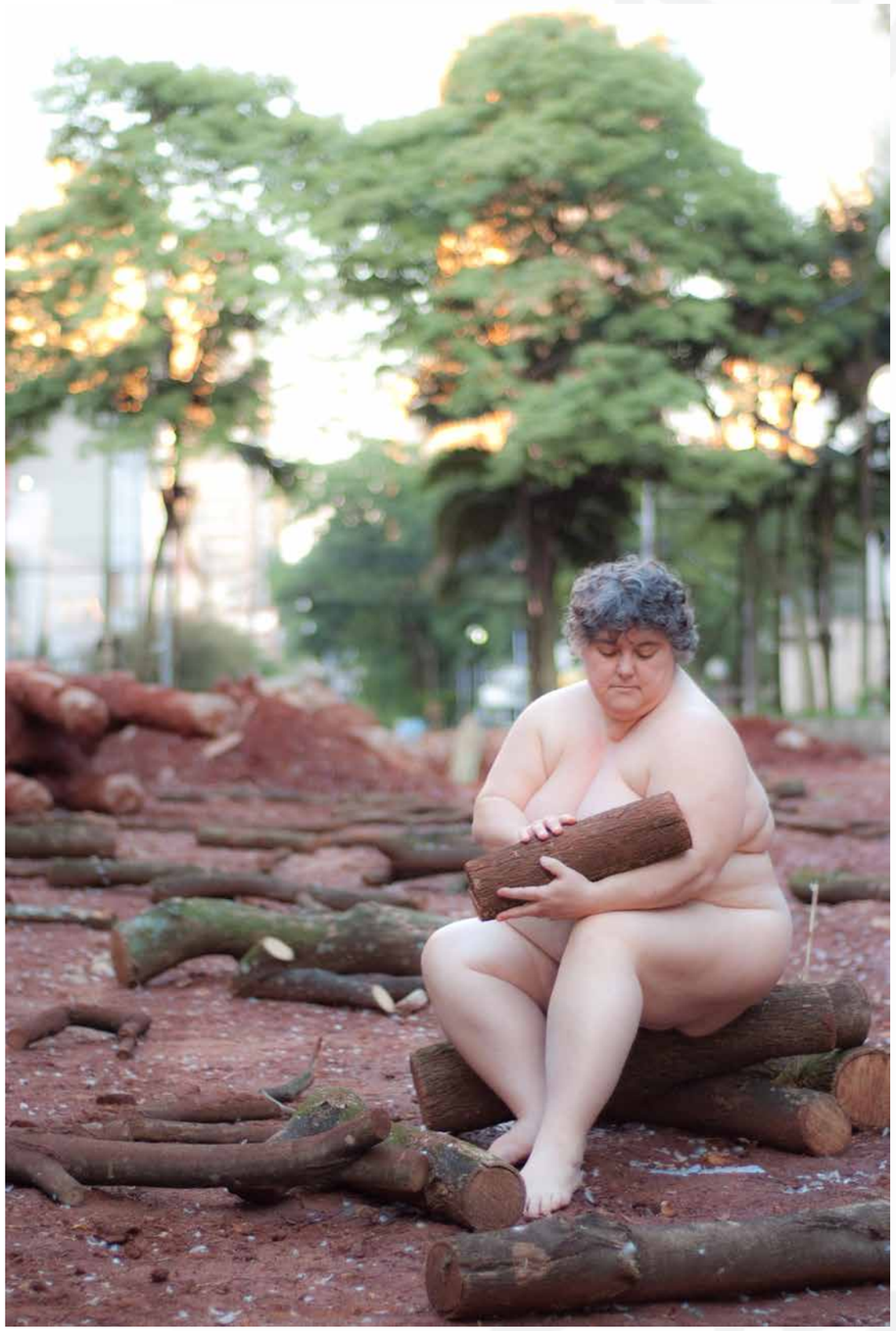
A Natureza da Vida, Photovisa, Mar Negro, Anapa, Krasnodar, Rússia 2011.
Foto: Tanya Vasilyeva.

O trabalho ganhou corpo no retorno a Londrina, depois destas viagens e experiências. A cidade fervia entre embates da comunidade com o prefeito que resolveu cortar, sem nenhuma autorização prévia ou qualquer aviso, no final de semana, árvores nativas de um bosque preservado, desde a construção da cidade, para passar uma rua no meio dessa pequena mata. Marco do que era a região, este é um pequeno núcleo do que já havia sido uma floresta maravilhosa de perobas-rosas e figueiras gigantes, muitos pássaros, índios e tantos mais que habitavam a região. Esses resquícios alimentam a população com um pouco de natureza entre o concreto armado que domina o cenário.

Assim que o jornalista Guto Rocha passou pelo local e avistou a violenta cena de serras elétricas cortando, em segundos, o que levara décadas para se recompor, abraçou árvores, enfrentou motosserras e tratores e, através de seu celular, imediatamente acionou amigos, conhecidos, amantes e defensores da natureza para também impedirem que o ato absurdo se consumasse. A partir desse episódio, surgiu o coletivo Ocupa Londrina, composto, em sua maioria, por artistas locais e sem a participação de qualquer grupo político. Aquele lugar foi ocupado com diversas manifestações artísticas em vigília constante, as quais impediram que o local fosse arrasado e, em parceria com a ONG MAE, conseguiram transformá-lo em uma APA[1].

Foi em meio a movimento que retornei a Londrina. O fato daquele local fazer parte da minha história somado ao movimento que já acompanhava pelas redes sociais, levaram-me à proposição de fazer novamente a performance pública, posar nua naquele lugar e mostrar estas imagens em um varal de fotografias, programado para acontecer no sábado à tarde. Toda comunidade foi convidada a participar mostrando fotos tendo o Bosque Central como tema. Fizemos a ação, no sábado pela manhã, entre as árvores arrancadas, os troncos que jaziam no chão com as raízes arrancadas e a terra vermelha sangrando, toda revirada. Foi logo depois, entre as emoções do forte momento fotoperformático e a edição, tratamento e a preparação rápida das imagens para as ampliações, que surgiu a necessidade de um título e um breve texto para o início da mostra.

[1] Área de Proteção Ambiental.



A Natureza da Vida, Bosque Central, Londrina, PR, 2011. Foto: Graziela Diez.

O título do trabalho *A Natureza da Vida* surge nesse momento. Assim como o entendimento de que era uma série, a qual havia se iniciado em NY, em 2000, tendo continuidade em 2011, no Jardim de Luxemburgo e no Mar Negro e, finalmente, com a ação em Londrina. Estas primeiras quatro ações deram substância ao trabalho e desdobraram-se em muitas outras performances que estão acontecendo, desde então, em outros lugares e espaços públicos. O trabalho continua em movimento.

Posteriormente, estive no Cine Teatro Ouro Verde, após o incêndio, ocorrido em 2012. E foi, entre as cinzas e escombros do prédio do teatro, que me posicionei perante os esquecimentos e as memórias perdidas de uma cidade inteira.

Estive ocupando ainda muitos outros lugares – os barracões de peroba demolidos que abrigavam o curso de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina; a Concha Acústica, durante a marcha das vadias no centro de Londrina; a praia do Cassino, junto a Yemanjá que reina linda com seus véus esvoaçantes em frente àquele mar ventoso e debaixo do céu azul na cidade de Rio Grande. Dentro do Museu de Arte de São Paulo / MASP, durante a abertura da exposição em que participava com meus trabalhos. Nas celas do pavilhão 10, da Colônia Juliano Moreira, que abrigaram Arthur Bispo do Rosário, onde ficou aprisionado boa parte de sua vida e produziu sua maravilhosa obra. Entre aquelas paredes e grades, performamos em sua homenagem. As ruas e espaços ocupados multiplicam-se: Fortaleza, São Paulo, Vitória, Rio de Janeiro, Tiradentes, Santos, Florianópolis, entre outros. Fotografias, feminismos, *queers*, performances e muitos outros motivos/movimentos levam-me às ações que se desdobram.

Finalizo com um breve ensaio de algumas destas ações.

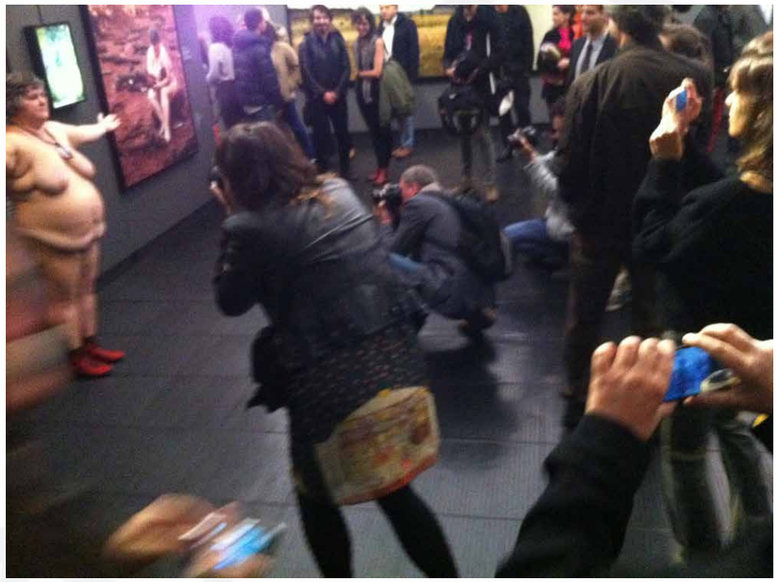




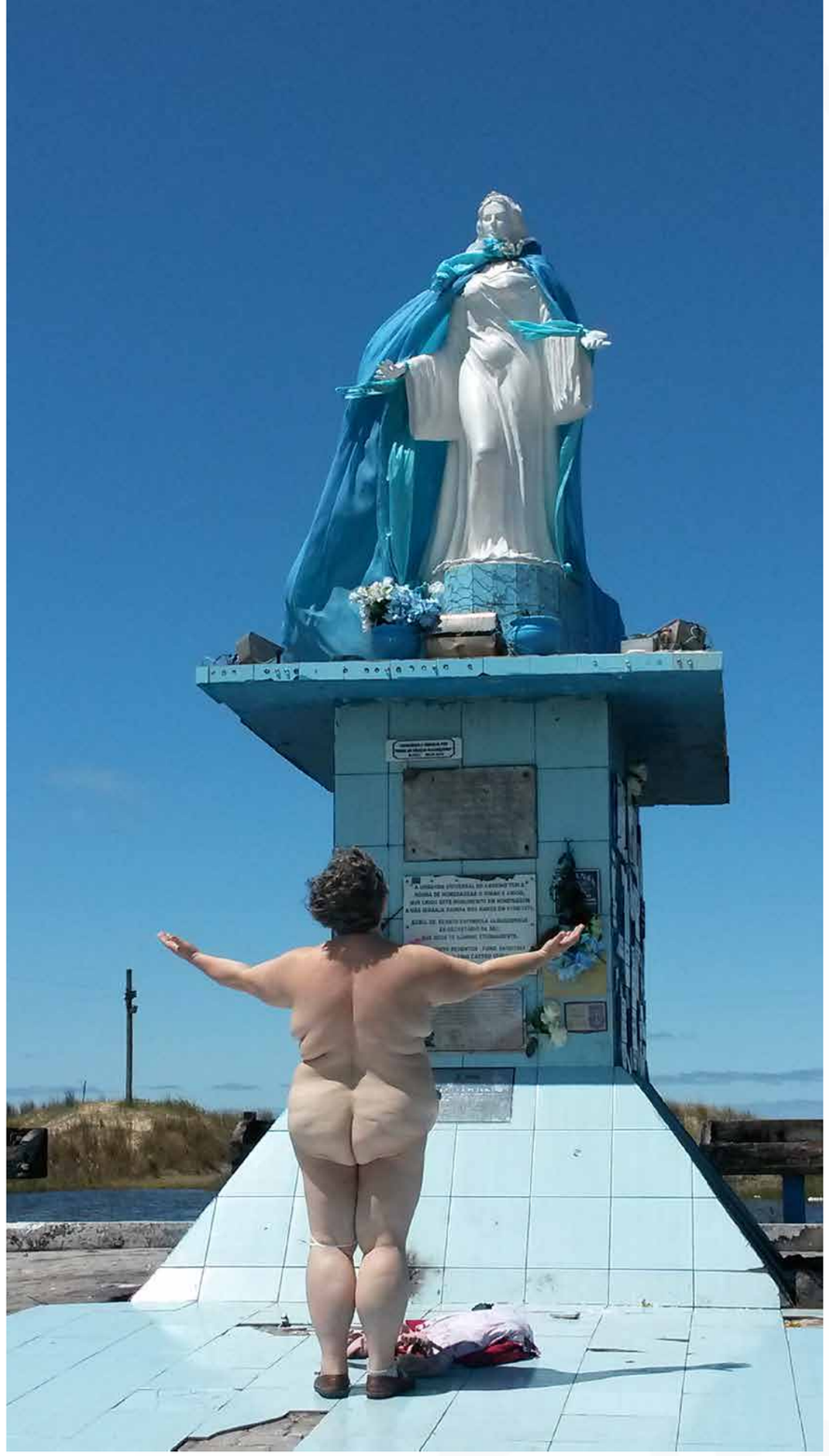
A Natureza da Vida, Cine Teatro Ouro Verde (obra de João B. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, de 1952), um ano após o incêndio, Londrina, PR, 2013. Fotos: Luciano Schmeiske Pascoal.



A Natureza da Vida, Semana das Cores, Barracões de Peroba demolidos, antigo Departamento de Artes Visuais, Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, PR, 2013. Foto: Eliza Prataviera.



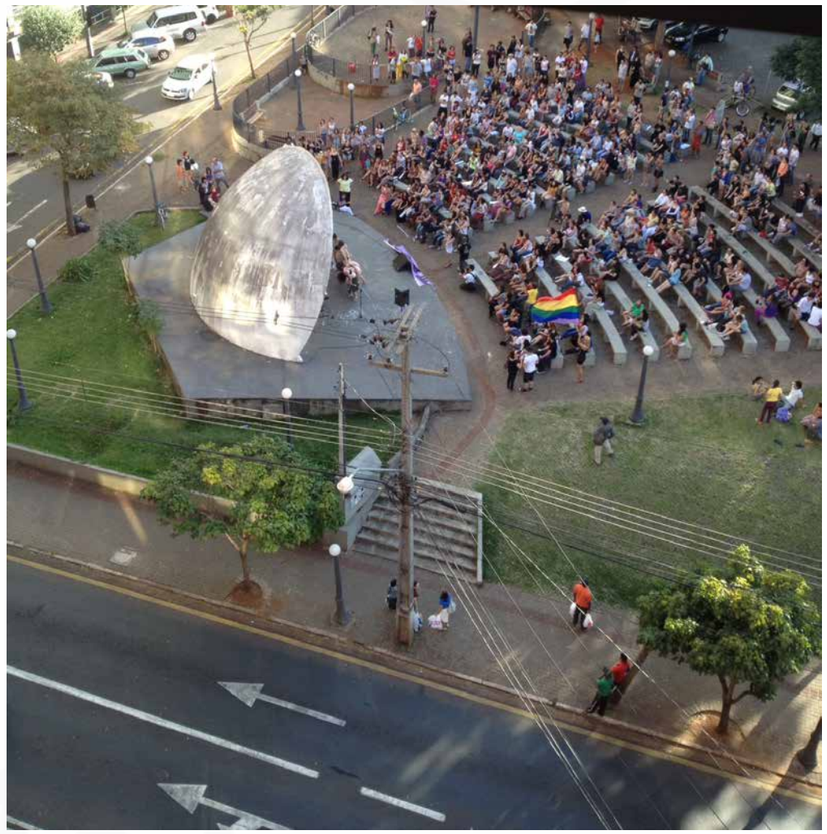
A Natureza da Vida, Foto Bienal - MASP, MASP, São Paulo, SP, 2014. Foto: Fábio Júdice.



A Natureza da Vida, Praia do Cassino, Cidade de Rio Grande, RS, 2016. Foto: Cláudia Paim.



A Natureza da Vida, Marcha das Vadias, Londrina, 2014. Foto: Débora Fernandes.



A Natureza da Vida, Marcha das Vadias, Londrina, 2014. Foto: Elisabete Yunomae.



A Natureza da Vida, Pavilhão 10, celas que abrigaram Arthur Bispo do Rosário, Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 2016. Foto: Mariana Rotilli.



A Natureza da Vida, Tem Bububu no Bobobó, Casa Selvática, Curitiba, 2017. Foto: Walter Thoms.



A Natureza da Vida, Tiradentes, MG, 2017. Foto: Cláudia Ferreira.



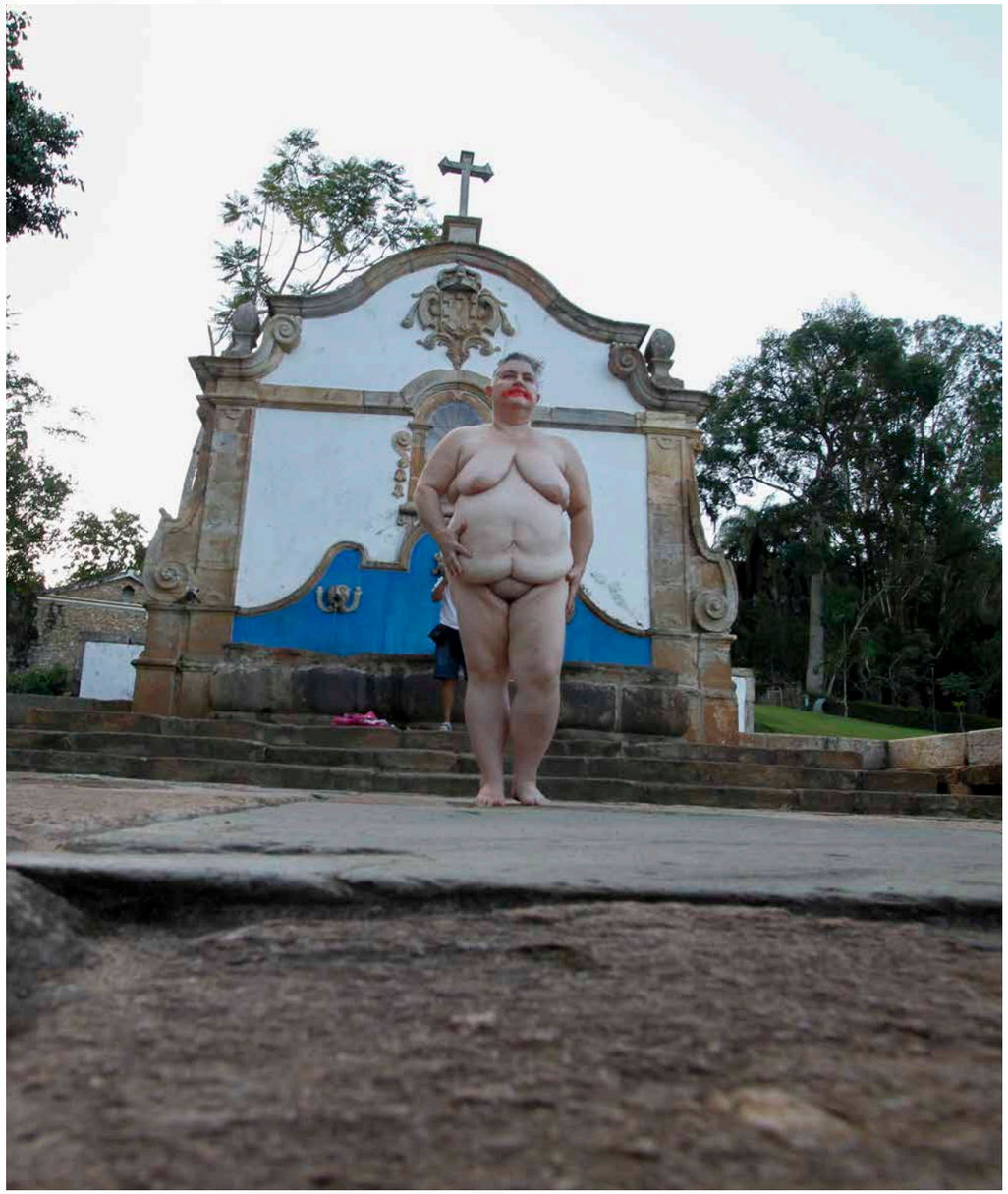
A Natureza da Vida, Tiradentes, MG, 2017. Foto: Sara Gehren.



A Natureza da Vida, YVY – Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, 2017.
Foto: Cláudia Ferreira.



A Natureza da Vida, YVY – Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, 2017.
Foto: Fernanda de Filippo.



A Natureza da Vida, YVY – Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, 2017.
Foto: Thelma Vidales.



A Natureza da Vida, YVY – Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, 2017.
Fotos: Bárbara Cunha.



A Natureza da Vida, Performatus#2, Santos, SP, julho, 2017. Foto: Luiza Prado.





A Natureza da Vida, Fazendo Gênero/ Mundo das Mulheres, UFSC, Florianópolis agosto,2017. Fotos: Cássia Furlan.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Deleuze - O que é um dispositivo*? Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In Escola Nômade. Disponível em: http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.



Memória e espaços em disputa em San Carlos de Bariloche: o caso do monumento ao Gen. Roca no Centro Cívico

Memory and spaces in dispute in San Carlos de Bariloche: the monument to Gen. Roca in the Civic Center

Luciana Romão da Silva

Mestre em Estudos Sociais Latino-americanos, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. lucianaromao.86@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p117-137

Resumo

O artigo aborda a polêmica surgida entre a década de 1990 e a atual em torno de dois grupos de memórias contrapostas sobre um dos acontecimentos históricos-chave da formação do Estado Nacional argentino no século XIX, a denominada "Conquista do Deserto" (1878-1885), e seu principal comandante, o Gen. Julio Argentino Roca (1843-1914). Tal polêmica tem como principal disparador uma série de monumentos em homenagem a Roca presentes nos espaços públicos de diversas cidades da Argentina, dentre as quais, San Carlos de Bariloche, na Patagônia, onde parte da população local alega que a estátua alude não a um passado glorioso, mas ao massacre genocida que teve por alvo principalmente o povo indígena Mapuche que habitava originalmente aquela região. Aqui será exposto como tal monumento tornou-se objeto de uma disputa simbólica que revela, em seu conteúdo e origens, a emergência no espaço urbano de demandas específicas por terra, por autonomia territorial, por condições dignas de vida, reconhecimento identitário e, por fim, pela consolidação de novos espaços de representação social e política para os indígenas argentinos.

Palavras-Chave: monumento, memoria, povos indígenas, Mapuche, "Conquista do Deserto", Julio A. Roca, San Carlos de Bariloche, Argentina.

Abstract

The article deals with the controversy involving two groups of conflicting memories that have emerged between the 1990s and the present in Argentina, concerning a key historical fact in the origins of the National State in the XIX Century: the so-called "Conquest of the Desert" (1878-1885), and its main commander, the general Julio Argentino Roca (1843-1914). These polemics were triggered by some monuments built on Roca's honor on distinguished cities of Argentina, including San Carlos de Bariloche, located in Patagonia. Part of local people, claims that the monument doesn't honor a glorious past, but a genocide in which the Mapuche people, that first lived on those lands, were persecuted and killed. Here, it will be exposed how such monument became the main target of a symbolic dispute that reveals its contents and origins, on a deep process of fight over land, territorial autonomy, better conditions of life, identity recognition and, finally, the consolidation of new spaces for social and political representation of the Argentinian natives.

Keywords: monument, memory, native people, Mapuche, "Conquest of the Desert", Julio A. Roca, San Carlos de Bariloche, Argentina.

Introdução

Desde os anos noventa vem ocorrendo na Argentina uma ampla revisão das memórias históricas sobre o período de formação do Estado Nacional, em especial das que se relacionam a um de seus acontecimentos fundacionais, a chamada "Conquista do Deserto" (1878-1885): um conjunto de campanhas militares que incorporou os Pampas e a Patagônia leste-andina ao território argentino, resolvendo definitivamente o problema das fronteiras internas até então disputadas com os povos indígenas que ali habitavam.

Dentre as diversas facetas assumidas por essa revisão, nenhuma gerou mais controvérsia na esfera pública que as propostas de remoção de monumentos, placas de rua, bustos, dentre outras homenagens realizadas ao presidente e general Julio A. Roca. Num primeiro momento, esse questionamento assumiu a forma de intervenções anônimas e ilegais, tais como pichações, realizadas ocasionalmente e sem maior sistematicidade. Porém, com o passar dos anos elas se tornaram mais frequentes, tendo por

alvo sobretudo os monumentos, até o ponto de surgirem propostas em âmbito nacional pela "desmonumentalização" do Gen. Roca.

Personagem importante da política nacional na segunda metade do século XIX, o Gen. Roca foi um estrategista habilidoso. Ganhou notoriedade pública quando, na condição de Ministro de Guerra e Marinha, comandou a "Conquista do Deserto", façanha tão significativa no quadro geopolítico oitocentista que lhe rendeu o prestígio necessário para concorrer e ganhar a presidência do país em 1880. Foi presidente por dois períodos (1880-1886 e 1898-1904), época em que realizou acordos de paz com as nações vizinhas, Brasil e Chile, dando continuidade também externamente à consolidação do território e suas fronteiras. Na esfera econômica, assegurou os interesses de classe da oligarquia agroexportadora no momento em que o país se afirmava no mercado internacional como "celeiro do mundo", enquanto, na esfera política, soube realizar numerosas alianças estratégicas que mantiveram seu partido, o conservador Partido Autonomista Nacional (PAN) no poder por mais de trinta anos seguidos.

Segundo as memórias hegemônicas bem representadas nos monumentos inaugurados em sua homenagem durante a década de 1940, o Gen. Roca simboliza, portanto, a construção do Estado Nacional, a prosperidade agrícola e a estabilidade política, ou seja, sintetiza no imaginário social o processo de modernização oligárquica que levou a Argentina a viver uma verdadeira *belle époque* latina no início do século XX.

Por outro lado, a "Conquista do Deserto" fundamentou-se no extermínio físico e homogeneização cultural da nação Mapuche que tradicionalmente vivia naquele território. Os prisioneiros, muitos dos quais eram mulheres e crianças, foram separados, vendidos a famílias ricas de Buenos Aires ou então levados a grandes fazendas no interior para trabalhar em condições não muito diferentes da escravidão. Além disso, depois de finalizada a campanha militar, mais de quarenta milhões de hectares de terras foram vendidas pelo Estado a preços irrisórios a poucos fazendeiros ligados à

Sociedade Rural Argentina, originando os latifúndios que até hoje caracterizam a paisagem das grandes planícies patagônicas. Para seus críticos, a "Conquista" representa uma história de despojos violentos, e Roca, sendo seu principal artífice, não merece ser enaltecido publicamente num país democrático.

Apesar desses fatos serem do conhecimento geral da população, até os noventa haviam sido escassamente debatidos fora da literatura histórica especializada; em outras palavras, não havia ocorrido a ninguém questionar as memórias previamente consolidadas sobre o Gen. Roca na paisagem urbana, menos ainda para pedir sua remoção. Na pesquisa de mestrado da qual deriva este artigo, sustentamos como hipótese que a emergência de novas memórias sobre o Gen. Roca e a "Conquista do Deserto" teve sua origem na conjugação de quatro fatores:

1) a generalização, após a Guerra das Malvinas (1982) e, consequentemente, com o fim da ditadura militar (1976-1983), de um forte sentimento de descrédito contra as Forças Armadas, levando ao questionamento ampliado de seu papel frente à sociedade e de sua participação histórica no Poder Executivo desde a consolidação do Estado no século XIX;

2) o surgimento, durante os noventa, dos direitos humanos como parâmetro de interpretação jurídica e social da violência de Estado, levando a que a figura da vítima, suas memórias e experiências subjetivas passassem a ocupar um lugar importante nas reivindicações sociais e políticas;

3) a recuperação do espaço público como lugar legítimo do enfrentamento político e da práxis sociocultural;

4) também nos noventa, a emergência de movimentos indígenas organizados em escala regional e nacional que fortaleceram os debates políticos centrados na questão agrária, na problemática étnico-cultural e nas demandas pelo reconhecimento estatal das diferentes nações existentes no território argentino.

Também sustentamos, na referida pesquisa, que esses fatores ganharam maior ou menor peso de acordo com as características históricas, urbanas e demográficas das cidades onde os monumentos estão localizados. Em Buenos Aires, por exemplo, onde a população indígena é bastante reduzida, os argumentos contra Roca se basearam principalmente no parâmetro universal dos direitos humanos e na noção de que manter no espaço público uma imagem ofensiva a parte da população significa ofender a sociedade como um todo. Já em Bariloche, cujo caso vamos expor, a discussão girou em torno dos direitos à diferença cultural e à igualdade política, social e econômica, ganhando peso nas argumentações contra-monumento a situação precária dos mapuche que vivem tanto no meio rural como na periferia urbana.

Por esse motivo, o artigo foi estruturado em duas partes. Na primeira, será traçado um breve panorama da relação entre povos indígenas e Estado que caracterizou os cento e vinte anos que separam a "Conquista do Deserto" das críticas atuais dirigidas ao Gen. Roca. A seguir, apresentaremos as disputas ocorridas em Bariloche entre 1996 (ano em que foi noticiada a primeira intervenção sobre o monumento) e 2012 (quando a polêmica atingiu seu ponto mais expressivo).

PUEBLOS ORIGINARIOS: DA HOMOGENEIZAÇÃO CULTURAL OITOCENTISTA AOS RECLAMOS IDENTITÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

Uma vez finalizadas as incursões militares na Patagônia, o governo argentino contava com uma cifra de mais de 12 mil prisioneiros, apresentando-se às autoridades o problema do quê fazer com tal contingente humano destituído de suas terras, de seus grupos familiares e sem meios próprios de sobrevivência. No Congresso Nacional, as discussões oscilavam entre "o reconhecimento de uma situação diferencial de precariedade" e o "imperativo de 'cidadanizar' a qualquer preço aos aborígenes" (Quijada, 1999, 702), com a prevalência final da segunda opção. Consequentemente, o destino final dessa população foi sua transferência compulsória para o campo, como peões e posseiros, para as forças armadas, como soldados de fronteira, e para o serviço doméstico, no caso das mulheres e meninas.

Numa época em que a própria noção de "argentinidade" ainda estava sendo construída, a integração compulsória levou à diluição das identidades étnicas ao interior da formulação identitária homogeneizadora que se buscava afirmar[1]. Sob o signo da barbárie que fora derrotada e elevada à civilidade, a categoria indígena foi, então, negada em âmbitos diversos (na historiografia oficial, nos manuais escolares no espaço jurídico, entre outros), passando a identificar-se paulatinamente com as poucas idiossincrasias a ela aplicáveis na sociedade moderna: os oprimidos, os despossuídos, as classes populares, as classes trabalhadoras.

Portanto, ainda que o processo de cidadanização não tenha silenciado totalmente as reivindicações de raiz cultural, na Argentina grande parte das mobilizações indígenas realizadas ao longo do século XX estiveram ligadas a estruturas sindicais, à atuação dos grupos de base da igreja católica e a partidos políticos de teor populista. Esse quadro só sofreu alterações significativas a partir dos anos noventa, quando as frentes de luta indígenas começaram a se moldar às tendências de "juridicização" (Briones, 2005; Jouanny, 2013) em andamento na América Latina e Caribe como um todo, e que respondiam, por sua vez, às políticas de reconhecimento das diferenças culturais nucleadas pela ONU[2].

[1] Não só os mapuche da Patagônia sofreram esse processo. Também na região do Chaco e no norte do país ocorreram entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX sucessivas campanhas militares que terminaram por desestruturar profundamente o tecido social tradicional das diversas nações indígenas que habitavam essas terras. No Censo Demográfico realizado em 2010, pelo critério de auto-identificação foram contabilizados 38 povos em todo o território argentino.

[2] Merecem destaque a aprovação do Convênio 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 1989 e, em 1994, a preparação do primeiro esboço da Declaração Universal dos

Isto é, com a redemocratização em 1983, o governo argentino se viu pressionado não só a apurar as numerosas denúncias de violação de direitos humanos ocorridas no regime militar, mas também a ratificar a nova agenda indigenista internacional. Deriva daí a sanção de diversas Leis Integrais (sobretudo nas províncias com maior população indígena) e a adoção de um primeiro conjunto normativo em escala nacional, cujo principal marco foi a inclusão do artigo 75, inciso 17, na Reforma Constitucional de 1994[3].

Para Carrasco (2002) e Jouanny (2013), o grande mérito desse conjunto normativo foi outorgar valor jurídico a uma entidade maior do que a anteriormente englobada pela categoria "comunidade", a saber, a de "povos indígenas", dando legitimidade constitucional ao elemento estrutural por excelência de suas reivindicações: a questão territorial e fundiária. Por outro lado, ressaltam que a definição das territorialidades tradicionais em termos jurídicos facilita a governabilidade dessas alteridades pelo Estado, permitindo-lhe anular, por exemplo, reclamos territoriais pautados na aquisição de novas terras. Em outras palavras, o reconhecimento de direitos se restringe às pessoas jurídicas e, portanto, a territórios previamente estipulados, excluindo pessoas que habitam fora dos espaços comunitários, tanto no campo como nas cidades; problema grave, se consideramos que, devido ao processo de cidadanização pós "Conquista do Deserto", a população indígena urbana e periurbana na Argentina é enorme.

Assim, se no discurso o Estado renunciou às práticas modernas de "assimilação cultural", na prática o que existe hoje é uma forma muito restrita de consulta e participação, sobretudo na esfera política:

> Funcionarios, técnicos y agencias estatales deciden cuáles son las necesidades, intereses y prioridades de los pueblos indígenas. Cíclicamente, entonces, los 'asuntos indígenas' quedan subordinados a las agendas de y competencias entre los partidos políticos acentuando la dependencia clientelar y el paternalismo asistencialista (Carrasco, 2002, 27).

Se somamos a isso o fato de que existem pouquíssimos advogados e representantes indígenas nos institutos e secretarias públicas, ao passo em que nesses espaços há muitos advogados e burocratas ligados aos interesses empresariais e latifundiários, entendemos o porquê de tais questões serem tratadas apenas na teoria com imparcialidade pela Justiça e pelo poder público.

Não surpreende, nesse sentido, que a recessão econômica dos anos 2000 tenha fortalecido os discursos mais radicais e levado diferentes grupos indígenas a mudar suas estratégias reivindicatórias para a ação direta via, por exemplo, ocupação de terras (Delrio e Ramos, 2005; Aranda, 2015). O momento político permitiu ainda que as formas organizativas supracomunitários em conformação desde a década anterior se fortalecessem, dessa vez com um discurso político e cultural mais autônomo em relação às associações católicas e organizações de direitos humanos com as quais costumavam dialogar.

Como mencionado, a cidadanização foi fundamental para que grande parte da população de origem indígena se identificasse com as reivindicações emergidas diretamente dos discursos de classe. Entretanto, o recrudescimento neoliberal e o desencadeamento da crise econômica levou a que os grupos populares antes beneficiados pelo *ethos* e políticas de Estado como trabalhadores passassem a interpretar sua condição nos termos de uma cidadania vazia e, portanto, a repensar as categorias de pertencimento nas quais tinham sido enquadrados até então.

Uma novidade das manifestações surgidas nesse momento foi a ênfase nos discursos auto-afirmativos, principalmente entre os jovens militantes

---

Direitos Indígenas (aprovada definitivamente em 2007): conjuntos normativos que, entre outros pontos, ditaram em escala planetária as diretrizes de inserção do direito consuetudinário indígena ao interior dos corpos legislativos dos países signatários do Convênio.

[3] Em linhas gerais, a Reforma Constitucional de 1994 oficializou o reconhecimento à preexistência étnica e cultural dos povos indígenas, garantindo assim o respeito legal às identidades étnicas, idiomas e costumes indígenas, bem como o direito à propriedade comunitária das terras tradicionalmente ocupadas por esses povos.

nascidos nos centros urbanos. Para eles, 2001 foi um ponto de inflexão importante não só pelo aprofundamento dos protestos sociais massivos em todo o país, mas também porque neste ano foi realizado o primeiro Censo Nacional em que o critério de auto-identificação foi incorporado, encorajando campanhas de conscientização entre pessoas que estiveram fora das redes de militância indígena estruturadas nas décadas anteriores.

Dentre as experiências surgidas nesse contexto, destacou-se a Campanha de Autoafirmação Mapuche *Wefkvletuyiñ* na província de Río Negro, onde se localiza a cidade de San Carlos de Bariloche, e que teve um papel fundamental no intercâmbio de experiências entre os mapuche envolvidos no ativismo de bairro e estudantil desta e de outras cidades importantes da região, como El Bolsón e Fiske Menuko. Essa experiência interessa ao estudo de caso aqui apresentado na medida em que o espaço aberto pela Campanha e por outras iniciativas similares que a sucederam permitiram a muitos jovens cruzarem suas experiências de moradores pobres da periferia urbana à sua condição de pertencimento ao povo Mapuche, encorajando processos bastante complexos de reconstrução de histórias familiares, recuperação de cerimônias e a reivindicação de experiências urbanas particulares advindas da cena contracultural *punk* e anarquista a que muitos deles pertenciam (Kropff, 2004, 2005)[4].

A seguir, apresentaremos uma série de episódios envolvendo o monumento a Roca por meio dos quais os questionamentos sociais e políticos nucleados pelo ativismo mapuche urbano se evidenciaram na cidade de Bariloche.

[4] Exemplo esclarecedor desse processo foi a popularização entre muitos jovens da categoria "mapurbe": os mapuche urbanos.

A disputa sobre o Monumento ao Gen. Roca em Bariloche

O monumento ao Gen. Roca integra o projeto paisagístico do Centro Cívico: uma grande praça seca de aproximadamente 1200m^2 cercada por cinco edifícios públicos - a Biblioteca, o Museu Histórico, a Prefeitura, o Conselho Municipal e a Delegacia -, todos eles inspirados na arquitetura normanda e construídos durante a década de 1930 pelo arquiteto Ernesto Estrada. O Centro Cívico foi, nessa época, o "carro-chefe" de um ambicioso plano de urbanização idealizado por Exequiel Bustillo no intuito de transformar o então pequeno povoado localizado às margens do Lago Nahuel Huapi e à entrada do Parque Nacional de mesmo nome num importante polo turístico para a elite nacional[5]. Da praça seca, com o monumento posicionado exatamente no centro geométrico, tem-se uma vista privilegiada do lago, com a cordilheira à frente; dali partem duas importantes avenidas: a Av. Mitre, até hoje um importante eixo do comércio e do turismo local, e a Av. Exequiel Bustillo, onde se concentra o setor hoteleiro e por onde se acessam as famosas estações de esqui da cidade.



Vista panorâmica do Centro Cívico. Montagem a partir de fotos da autora.

[5] A cidade de Bariloche foi fundada oficialmente em 1902, sendo seguida, em 1903, da criação do Parque Nacional Nahuel Huapi, que engloba esta e outras cidades da região. Em 1934, foi instituída a Direção Nacional dos Parques Nacionais (Lei Federal Nº12103/34), a cargo de Exequiel Bustillo, um aristocrata com relativa influência junto ao governo federal. De ponto de vista administrativo, a jurisdição dos Parques Nacionais se sobrepunha às prefeituras, de forma que o projeto de desenvolvimento urbano da região está ligado antes à iniciativa da mencionada Direção do que à administração municipal.

O monumento em si é bastante simples. Representa o Gen. Roca sobre seu cavalo, ambos com aparência cansada e contemplativa, como quem, depois de uma longa travessia, observa à sua frente o resultado de seu esforço. Do centro da praça, que foi batizada de "Expedicionários do Deserto", Roca observa o lago, a cordilheira e a entrada do Parque Nacional[6]; também, simbolicamente, observa a fronteira com o Chile, assinalando sutilmente que foi graças a Roca que a Argentina consolidou a soberania sobre aquelas terras.



Monumento ao Gen. Roca (à esquerda) e vista do monumento com o Lago Nahuel Huapi à frente (fotos da autora).

A primeira intervenção sobre o monumento noticiada na mídia aconteceu em 12 de outubro de 1996, por ocasião das apresentações organizadas pela Resistência *Heavy-Punk*, movimento musical da periferia que, nesse dia, realizou uma série de apresentações no Centro Cívico em protesto pelo "Dia da Raça"[7]. Um grupo de manifestantes conseguiu permissão da prefeitura

[6] Concebido, vale citar, por Francisco P. Moreno, um dos principais cientistas a acompanhar a expedição militar de 1879.

[7] No dia 12 de outubro comemora-se em toda a América espanhola a chegada de Cristóvão Colombo ao continente. Na Argentina, o feriado foi celebrado sob o nome de "Dia da Raça" até

para cobrir a estátua com um manto negro forrado com manchas vermelhas, em alusão ao sangue indígena derramado pelos soldados a mando de Roca na "Conquista do Deserto".

Ainda que não tenham alterado diretamente a estátua, a intervenção, que ficou conhecida como "O Eclipse de Roca", despertou certo mal-estar. Poucos dias depois, Gilberto Taddeo, um conhecido meteorologista local e fundador da Associação Amigos de Francisco P. Moreno, retirou o manto negro e depositou aos pés da estátua uma oferenda floral como um pedido de desculpas público pela ofensa cometida pelos jovens. Também enviou em nome da Associação duas cartas, uma ao então presidente da república, Carlos Menem (1989-1999), e outra ao Conselho Deliberativo de Bariloche, solicitando medidas legais para o respeito e preservação da obra.

Em resposta direta a essa iniciativa, no início de 1997 a Comunidade Mapuche de Anekón Grande[8] realizou um abaixo-assinado para pedir formalmente ao Conselho Deliberativo a remoção da estátua e a alteração do nome da praça por considerá-los ofensivos à população local. Naquela ocasião, o pedido foi negado pela Comissão Nacional de Museus, Monumentos e Lugares Históricos sob a justificativa de que era um elemento original do Centro Cívico, que estava tombado como patrimônio histórico desde 1987.

Diante da resposta negativa do poder público em realizar qualquer alteração no conjunto, o monumento se tornou alvo de incontáveis pichações, que são até hoje constantemente renovadas apesar das restaurações periódicas realizadas pela prefeitura. A simpatia pela causa indígena pode ser identificada graças à presença, ali, de uma série de grafismos e expressões

o ano de 2010, quando o decreto presidencial 1584/2010 mudou a denominação para "Dia do Respeito à Diversidade Cultural". Porém, desde o V Centenário do Descobrimento (1992), os povos indígenas argentinos decidiram conjuntamente que deveriam batizar o dia precedente, 11 de outubro, como "O último dia de liberdade".

[8] Trata-se de uma importante comunidade localizada na zona rural a leste da província de Rio Negro. Encontra-se na zona de influência de Bariloche e, por isso, se insere na dinâmica de migrações sazonais desta cidade. Daí deriva uma rede extensa de parentesco que a liga diretamente aos grupos de militantes mapuche que moram em Bariloche.

usuais entre os jovens "mapurbe": entre as frases mais frequentes no pedestal, por exemplo, estão a expressão em *mapuzungun* (idioma mapuche) "*marici weu*" (traduzida normalmente como "dez vezes viveremos, dez vezes venceremos") e outras como "povo Mapuche vive", "Roca assassino", "genocida", "*rati* puto"[9].

Entretanto, se a remoção do monumento pela via institucional parecia impossível devido ao tombamento do Centro Cívico, a partir de 2003 o caráter inalterável do conjunto foi colocada novamente à prova. Na comemoração do feriado de 24 de Março[10], a exemplo do que vinha ocorrendo em diversas outras praças importantes por todo o país, simpatizantes da Associação Mães da Praça de Maio decidiram realizar no chão a pintura dos emblemáticos *pañuelos* brancos que caracterizam essa organização.

Como reação, novamente a Associação Amigos de Francisco P. Moreno solicitou à prefeitura que procedesse com a limpeza imediata do piso, mas o pedido foi negado. Uma vez que o argumento até então utilizado pelo poder público para manter a estátua se baseava no critério de inalterabilidade de todo o Centro Cívico, incluindo o chão, muitos ativistas começaram a questionar quais memórias poderiam, então, reivindicar-se como legítimas naquele espaço: por que os *pañuelos* mereciam estar ali, mas as memórias mapuche não?

A polêmica passou, assim, a envolver um espectro muito mais amplo de cidadãos, num contexto marcado pela consolidação do discurso dos direitos humanos em todo o país após a eleição de Néstor Kirchner (2003-2007) para a presidência. Em contraste com as equiparações entre indígenas e desaparecidos políticos que dava o tom geral dos argumentos contra-roquistas na cidade de Buenos Aires, em Bariloche a discussão concentrou-se sobretudo no etnocentrismo por detrás da estátua, numa cidade onde o abismo social entre a população mapuche e não-mapuche ficava cada vez mais evidente. À jovem militância concentrada nos bairros periféricos preocupava que o apoio seletivo da prefeitura (a cargo de um aliado político do kirchnerismo) encobrisse, através do discurso "universal" dos direitos humanos, as reivindicações étnico-culturais sustentadas diretamente pelos indígenas:

> El despojo de Roca no constituye un mero dato de nuestra historia, es una realidad palpable en los barrios marginales y en las desatendidas zonas rurales, realidad que demuestra la incapacidad de nosotros los "huincas" para crear una instancia sin vencidos ni vencedores, pluricultural y de participación igualitaria (Gámez, 2003, s/p).

Com o precedente aberto pela Campanha de Autoafirmação Mapuche *Wefkvletuyiñ*, uma série de novos coletivos culturais começaram a se formar na cidade, misturando experimentações artísticas com os dilemas e dificuldades próprios da vida na periferia. O questionamento público ao monumento ganhava um novo significado: ocupar um espaço emblemático da cidade turística e de aparência europeia, que tanto contrastava com os bairros pobres e suas casas de madeira na periferia conhecida como o "Alto", a cidade oculta pelas montanhas, onde vive parte expressiva da população de origem mapuche:

> Allí se podían adquirir tierras a bajo costo que, aunque habían sido loteadas, no tenían calles, ni servicios básicos. Actualmente, la denominación “Alto” carga un estigma discursivo, tiene una carga peyorativa que se manifiesta en los discursos y en las políticas hegemónicas. Los sectores dominantes asocian la población del Alto a la marginación, al atraso, a la violencia y la delincuencia. En Bariloche, cada lugar está asignado a un determinado grupo social que se identifica, a la vez, por marcas de aspecto y de indumentaria racializadas. La “población blanca” de los kilómetros y el centro se contraponen a “los negros” del Alto. En este contexto, no es llamativo que gran parte de la población mapuche resida en el Alto (Roncarolo, 2006, s/p).

Uma das iniciativas mais marcantes nesse sentido foi a Semana da Liberdade organizada em outubro de 2008 e de 2009 pelo coletivo El Kultrunazo. Nas suas duas edições, o grupo lançou uma programação semanal com palestras sobre cultura mapuche, shows de *rock*, *punk* e *hip hop*, jornadas de trabalho comunitário, apresentações de poesia oral, teatro e dança. Mas o maior

[9] A gíria *rati* significa policial ou militar.

[10] Data do golpe militar de 1976. Foi instituído feriado nacional a partir de 2002 como "Dia Nacional da Memoria pela Verdade e Justiça".

impacto causado pela Semana se deveu à sua performance inaugural: um grande *kultrun*[11] de metal e tecido, construído com materiais reciclados, foi levado em procissão desde o "Alto" até o Centro Cívico, onde, então, foi depositado sobre o monumento a Roca, abrindo oficialmente as festividades.

O ocultamento temporário de Roca pelo *kultrun* evocava o passado violento por meio de um discurso não derrotista, que reivindicava a presença viva e atuante da população mapuche no presente. Apesar do caráter pacífico da ação, nas duas edições o *kultrun* foi danificado por anônimos, revelando-se com isso o ressentimento de alguns grupos da sociedade barilochense diante de quaisquer críticas à estátua realizadas em prol da memória indígena patagônica.

Ainda assim, era inegável que o monumento havia se transformado num objeto-chave das manifestações sociais em Bariloche. Entre os anos 2010 e 2012, por exemplo, sofreu uma série de intervenções, muitas das quais em tom claramente irônico e provocador, nas quais a figura histórica do Gen. Roca passara a representar toda sorte de injustiça social denunciada pela população local. Nesse sentido, chamou especial atenção em jornais e revistas de todo o país o ato levado a cabo por integrantes da Cooperativa de Trabalho 1º de Maio no dia 12 de outubro de 2012. Nessa data, em meio aos protestos indígenas pelo "último dia de liberdade", um grupo com mais de cinquenta manifestantes ocupou a praça e tentou derrubar a estátua com serrotes e cordas, desencadeando um grande tumulto com a polícia e a prefeitura.

Apesar do destaque óbvio que o monumento ganhou nesse caso, os manifestantes tinham ido ao Centro Cívico não para derrubar a estátua, mas para pressionar a prefeitura para que renovassem rapidamente os contratos de trabalho que o município mantinha com esta e outras cooperativas como parte de um plano nacional de desenvolvimento social que estava sendo

[11] O *Kultrun* é um elemento filosófico importante da cosmogonia mapuche que é representado graficamente por um círculo dividido em quatro quadrantes, nos quais são pintadas as quatro estações, as fases da lua, ou outros elementos astronômicos, como o sol, as estrelas, etc. Costuma figurar nos tambores rituais típicos do povo Mapuche, de modo que também o instrumento musical ficou conhecido pelo nome de *kultrun*.

negligenciado na província de Rio Negro[12]. Essa mistura entre reivindicações trabalhistas e algo aparentemente tão específico como a remoção do monumento só pode ser entendida se levamos em consideração a marginalidade social extrema e a segregação espacial vivida cotidianamente pela população pobre de Bariloche:

> -¿En qué se relacionan el pedido de empleo con el ataque al monumento?, le preguntó este diario a una de las integrantes de la Agrupación. "En todo, completamente en todo, son cosas que van juntas", dijo la chica en un tono emocionado. "Mi madre es mapuche, mi abuela fue Machi, mi bisabuelo fue Cacique. Nuestra familia directa vivió la Campaña del Desierto, para nosotros la estatua de Roca es un insulto diario", le dice José a Clarín (Andrade, 2012, s/p).

A tentativa de retirar a estátua pode ser interpretada, assim, como parte de um conjunto de ações mais ou menos espontâneas (na medida em que não chegaram a configurar-se em torno de uma pauta política clara e unificada) que os setores marginalizados de Bariloche vêm empreendendo como resposta direta à desagregação social a que estão submetidos.

No caso da Cooperativa 1º de Maio, essa tensão terminou por explodir novamente meses depois, em dezembro, quando seus membros foram acusados de comandar e instigar uma onda de saques a supermercados de diversos bairros da cidade, levando-os à prisão. Coincidentemente, dias antes fora inaugurada a primeira etapa da mostra artística *In Situ* promovida pela Secretaria de Cultura da Nação; entre as instalações previstas, estava a obra Geometria Sagrada de Tomás Espina, que consistia numa passarela de madeira posicionada acima do monumento a Roca.

A obra, que havia despertado a desconfiança de grupos conservadores por considerá-la em desarmonia com o conjunto estético do Centro Cívico, foi aprovada justamente porque buscava promover a ideia de que era necessário estabelecer-se uma "ponte" de diálogo ao redor do monumento naquela

[12] O Programa Renda Social com Trabalho ("Argentina Trabalha") do Ministério de Desenvolvimento Social.

cidade. Porém, diante da ordem de prisão aos membros da Cooperativa e a outras pessoas que se declaravam inocentes, anarquistas, sindicatos e militantes de partidos políticos realizaram um acampamento sob a obra, utilizando a estrutura de madeira para colar cartazes de protesto e armar barracas de acampamento, conferindo-lhe um novo sentido inesperado:

> La estructura posibilitó que tomaran el Centro Cívico y pudieran instalarse a resguardo del viento y la lluvia, entre otras cosas. Situación paradójica... Lo cierto es que el puente quedó en el medio de una situación social de fractura en la sociedad de Bariloche (entrevista a Tomás Espina em Pintos, 2013, s/p).
>
> El puente terminó siendo un puente entre El Alto, donde viven la mayoría de los marginados con el Centro Cívico. Pero el problema es que hay sectores que creen que esas personas (los marginados) no deberían existir, que habría que matarlas como Roca mató a los indios (entrevista a Tomás Espina em Lynch, 2013, s/p).

Involuntariamente, o monumento evidenciou uma vez mais o contraste social entre a cidade turística e o "Alto", refletindo em si mesmo o processo duplo de invisibilidade social da população indígena: primeiro, enquanto representação de Roca, remete diretamente à conquista militar de 1879 e ao processo de aniquilamento e submissão dos mapuche ao Estado-nação argentino; em segundo lugar, enquanto objeto historicamente situado, ele se relaciona com as reformas urbanas de Exequiel Bustillo e Ernesto Estrada, que não só consolidaram Bariloche no imaginário nacional como a "Suíça argentina", como direcionaram a expansão do tecido urbano informal para o "Alto", densamente povoado, desprovido de infraestruturas e invisível ao olhar dos turistas.

A polêmica ao redor da estátua responde, assim, não só a uma disputa simbólica entre duas memórias que buscam se impor como verdadeiras no espaço público, mas também à política e social dos habitantes do "Alto", em sua maioria de descendência indígena, de reivindicar sua própria presença no espaço "nobre" da cidade, onde os eventos culturais e as principais atividades de lazer têm lugar, de onde se tem umas das vistas mais bonitas da cidade, onde há infraestrutura, onde há emprego e, não podemos esquecer, onde a maioria dos protestos ganham visibilidade. O monumento a Roca no Centro Cívico representa, portanto, o próprio centro de decisão política da cidade, negado cotidianamente aos habitantes do "Alto".

Conclusão

As discussões no Centro Cívico vêm demonstrando que os espaços públicos estão abertos para processos legítimos de desconstrução de memórias e histórias, permitindo a negação de estruturas de dominação tidas socialmente como naturais. Ainda que o monumento permaneça em seu lugar original até hoje, ele já não se incorpora à paisagem de Bariloche como um elemento inquestionado.

Entretanto, é necessário entender essa discussão também nos limites próprios dos protestos simbólicos; sempre existe o risco de que tais ações sejam supervalorizadas, levando à ideia errada de que a retirada dos monumentos seria suficiente para resolver tensões seculares. Assumindo que as práticas de dominação implicam a decisão sobre o que pode ser visto e o que se deve aceitar em silêncio (Safatle, 2015), podemos afirmar que os relatos e memórias que sustentaram a Roca por mais de cem anos como herói nacional estão fragilizados. Um dos grandes méritos das tentativas de remoção da estátua certamente foi, nesse sentido, ter quebrado, ao menos na esfera simbólica, o pacto de invisibilidade dos povos indígenas que perdurou na Argentina durante os mais de 130 anos que nos separam da "Conquista do Deserto".

Referências (bibliográficas e outras)

ANDRADE, Claudio. "Denuncian penalmente a manifestantes que intentaron tirar el monumento a Roca", *Clarín*, 16 de outubro, 2012, acessado em 29 de outubro, 2015, http://www.clarin.com/politica/Denuncian-penalmente-manifestantes-intentaron-Roca_0_793120857.html

ARANDA, Dario. *Argentina Originaria:* Genocidios, saqueos y resistencias. Buenos Aires: Lavaca Editora, 2015.

BRIONES, Claudia. Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. In *Cartografías argentinas:* políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad ed. BRIONES, Claudia, 9-39. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2005.

CARRASCO, Morita. *El movimiento indígena anterior a la reforma constitucional y su organización en el Programa de Participación de Pueblos Indígenas*. Artigo apresentado no encontro anual do Latin American Network Information Center, Austin, University of Texas, 2002.

DELRIO, Walter. *Memorias de expropiación:* Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1942). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

GAMEZ, José R. "Manchas Negras", *Indymedia Argentina*, 17 de Julho, 2003, acessado em 29 de outubro, 2015, http://argentina.indymedia.org/news/2003/07/121215.php

KROPFF, Laura. *'Mapurbe'*: jóvenes mapuche urbanos, KAIRÓS-Revista de Temas Sociales 14, 2004, s/p.

_____. Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuesta. In *Pueblos indígenas, estado y democracia*, org. DÁVALOS, Pablo, 103-132. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LENTON, Diana. *Los indígenas y el Congreso de la Nación Argentina:* 1880-1976, Revista NAyA Noticias de Antropología y Arqueología 14, 1997, s/p.

_____. *De centauros a protegidos*: La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880-1970). Tese (doutorado), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.

JOUANNY, Miguel Leone. *Pueblos Originarios y democracia.* Conformación de nuevos sujetos políticos. *Argentina, 1983-2013*, Revista Observatorio Latinoamericano 12, 2013, 302-320.

LYNCH, Guido. "Polémica por un puente sobre la estatua de Roca em Bariloche", *Ñ Revista de Cultura Clarín*, 18 de Fevereiro, 2013, acessado em 29 de outubro, 2015, http://www.clarin.com/sociedad/Polemica-puente-estatua-Roca-Bariloche_0_868113227.html

PINTOS, Guillermo. "El puente que dividió la ciudad", *Miradas al sur*, 23 de Fevereiro, 2013, acessado em 29 de outubro, 2015, http://www.miradasalsur.com.ar/archivo/edicion/249/cultura

QUIJADA, Monica. *La ciudadanización del 'indio bárbaro'.* Políticas oficiales y oficiosas hacia la población indígena de La Pampa y la Patagonia, 1870-1920, Revista de Indias 217, 1999, 675-704.

DELRIO, Walter e RAMOS, Ana. Trayectorias de oposición. Los mapuches y tehuelches frente a la hegemonía en Chubut. In *Cartografías argentinas:* políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad, org. BRIONES, Claudia, 73-108. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2005.

RONCAROLO, Lorena. *Jóvenes Mapuches y la Carrera Contra el Tiempo*, Razón *y Palabra 46,* 2005, s/p, acessado em 29 de outubro, 2015, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647021

SAFATLE, Vladimir. "Não quero falar sobre gênero", *Folha de S. Paulo*, 28 de agosto, 2015, acessado em 5 de novembro de 2015, http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/231014-nao-quero-falar-sobre-genero.shtml



As Janelas da Cidade

Windows of the City[1]

Gabriela Krantz Cesarino

Arquiteta e Urbanista, doutoranda em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAU USP. gcesarino@hotmail.com

Marcia Sandoval Gregori

Arquiteta e Urbanista, doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU Mackenzie. marciagregori@hotmail.com

[1] Artigo redigido com base em apresentação oral das autoras no IV World Planning Schools Congress (WPSC), no Rio de Janeiro em 2016, com o título *Urban Windows*. A apresentação foi aprovada a partir de resumo submetido à avaliação dos pareceristas do congresso e não foi publicada, sendo o presente artigo inédito.

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p139-163

Resumo

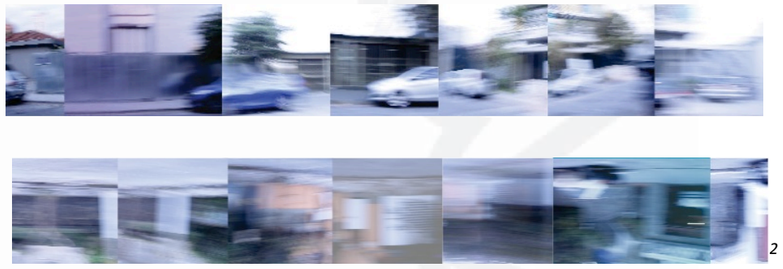
Esse artigo propõe a investigação de um lugar híbrido na cidade de São Paulo, no qual o antigo e o novo se sobrepõem. Nesse lugar, vidas (in)visíveis em espaços limiares revelam diferentes formas de ocupação e suas relações com a cidade. As transformações desses espaços no tempo parecem resultar de processos naturais, mas na realidade, são consequência direta da ação do capital e do mercado. Tais processos valorizam o novo e abafam a história local, criando novos lugares. Neste estudo apresenta---se o caso de um pequeno trecho de rua na Vila Madalena, bairro em contínua transformação.

Palavras-Chave: Vila Madalena; São Paulo; Memória; História; Transformação Urbana

Abstract

This article aims to investigate a hybrid place in the city of São Paulo, where old and new coexist and overlap. Here, (in)visible lives behind liminal spaces reveal different forms of occupation and relations within the overall city. Although these spaces seem to evolve as a natural effect of time, they are, in fact, the direct result of capital and market decisions. These processes value the new and suppress the local history as they incrementally transform the urban environment. In this study, we present the case of a particular street in Vila Madalena, a neighborhood in a state of continuous transformation.

Keywords: Vila Madalena; São Paulo; Memory, History; Urban Transformation



[2]

At the heart of capitalism is creative destruction.
Joseph Schumpeter, 1943.

Aspectos (in)visíveis das transformações do espaço urbano

Uma das características intrínsecas do espaço urbano é a transformação. Transformação que acontece rapidamente e de forma intensa, especialmente nas grandes cidades e nas metrópoles capitalistas, caracterizadas pela aglomeração, pelo consumo de massa e por forças econômicas que agem estrategicamente sobre o território. Apesar da diminuição do ritmo de crescimento de São Paulo, alterações radicais ainda ocorrem como uma resposta

[2] Fotomontagem das autoras com fotos da Rua Madalena em movimento no trecho tratado no artigo. Fotos: Marcia Gregori.

aos excedentes do capital, que vê na exploração do espaço urbano a possibilidade de geração de novos e vultosos lucros.

Tais alterações apresentam-se como novas formas de ocupação dos espaços públicos e privados, com expansão das novas tecnologias e das possibilidades de utilização da cidade; com o crescimento das instituições públicas e privadas; e com as mudanças no uso do solo e em sua regulamentação. Os interesses econômicos e os novos hábitos sociais e culturais imprimem modificações nos lugares e nas relações humanas, reconfigurando a paisagem com a demolição de edifícios e novas construções, estabelecendo diferentes dinâmicas espaciais e dinâmicas locais que impactam diretamente a vida das pessoas.

Há frestas, entretanto, que resistem: edifícios que permanecem, talvez por obstinação, resistência ou abandono; pessoas que decidem não deixar o lugar que carrega sua identidade, os usos e a vida que ali perduram com resiliência[3].

Este artigo procura contribuir com o esforço de recuperação das histórias invisíveis da cidade de São Paulo, obliteradas por trás dos processos globais e homogeneizantes. Processos que ocorrem nos grandes centros urbanos, nos quais a busca pela identidade e habitabilidade se depara com os acelerados processos de transformação urbana que suplantam histórias e rompem relações locais de solidariedade.

Dessa forma, foram investigadas diferentes janelas que se abrem para, e que, ao mesmo tempo, conformam um lugar no qual significativas transformações em curso podem ser observadas. A partir da especificidade de cada janela, ou de cada vista, é possível investigar a complexidade das mudanças, seus efeitos sobre o espaço físico e sobre o imaginário e as relações dos distintos usuários desse lugar. Lugar entendido como uma construção sociocultural expressa nas relações espaciais e

[3] Resiliência está presente nas discussões dos urbanistas há algumas décadas, com interpretações diversas que possibilitaram a significativa evolução do conceito. Adotamos nesse artigo, o conceito de resiliência como a "capacidade de um sistema ecológico em continuar funcionando – ou persistindo – quando transformado, mas não necessariamente mantendo-se o mesmo" (Meerow et Alli, 2016, tradução nossa).

sociais, como interação dos diferentes agentes nas relações positivas e conflituosas do cotidiano da cidade. As políticas e incentivos regulamentares que, por sua vez, deveriam estabelecer e mediar as relações entre os poderes dominantes e a sociedade, frequentemente reiteram o sistema hegemônico e priorizam a reprodução do capital, negligenciando histórias e preexistências, exacerbando os conflitos e as desigualdades sociais.

Para essa investigação, selecionou-se um lugar híbrido no qual novas e antigas histórias coexistem e interpenetram-se. Realizou-se pesquisa com base em fontes primárias, entrevistas e visitas a campo, por meio das seguintes perguntas norteadoras: O que resta e o que se transforma através da janela e na memória? O que se perde na memória? Quais são as relações entre o passado e o presente? Quais relações podem ser visualizadas entre as frestas do tempo, (in)visíveis através das janelas?

As "paisagens do poder" gradualmente suplantam os espaços de limiaridade (em conceituação utilizada por Zukin, 1991), os espaços menos alterados, mais intocados, ou seja, os espaços vernaculares[4]. As janelas da cidade expõem esse processo (in)visível, as contradições e complementaridades do dentro e do fora. Em outras palavras, a condição limítrofe da janela ao se abrir e se fechar – híbrida e ambígua particularidade a esconder e mostrar – é aqui utilizada como recurso para investigar os espaços em transição por meio dos processos urbanos e seus contrapontos: a história e a identidade; as experiências e a memória.

O Elemento articulador e as quatro janelas

Como articulador da investigação, considerou-se um edifício localizado no número 70 da Rua Madalena, em trecho mais estreito da via, na Vila Madalena, Zona Oeste de São Paulo. Com um projeto peculiar, o edifício

[4] Convém ressaltar que o espaço vernacular puro não existe, sobretudo numa realidade de grande intercâmbio cultural e de dados como o mundo contemporâneo, ainda assim o conceito é importante como parâmetro norteador da pesquisa.

mostrou-se adequado como objeto de estudo, articulando o local investigado tanto pelo fato de representar a sobreposição do novo sobre o antigo, quanto por propor a vista como questão relevante. Interessante notar que tanto o edifício do Estudio Madalena como seu uso sofreram alterações significativas em seu pouco tempo de existência.



Figura 1: Vista do Estúdio Madalena ao término da obra, em 2015, quando foi anunciado para alugar e ainda exibia transparência. Foto: Gabriela Cesarino.

O projeto do Estúdio Madalena (Figura 1), do Apiacás Arquitetos data de 2011. Sua construção foi concluída em 2014 em área anteriormente ocupada por uma casa térrea, nos fundos baixos do terreno. O que a princípio chamou a atenção das pesquisadoras para o edifico em estrutura de aço foi sua elevação do solo e os generosos recuos laterais. Como demandava seu projeto original, configurou-se a transparência do edifício, com ampla vista do vale que se estende em frente e abaixo do terreno, característica posteriormente alterada pelos atuais ocupantes.

O Estudio Madalena localiza-se em bairro que tem sido palco de transformações há muitas décadas, resultado da constante pressão por parte do setor imobiliário, situação que se repete em várias outras áreas da cidade.

As janelas deste artigo apresentam as perspectivas de distintos atores sobre um mesmo espaço e são representativas da complexidade da metrópole contemporânea[5], onde passado e presente, moradia e negócio, arte e mercadoria se interceptam.

A primeira janela, Rua Madalena 89, fica na casa de um antigo morador da Vila Madalena, que ali reside desde os anos 1950, quando as ruas ainda eram de terra batida e remetiam ao passado rural da região, na Rua Madalena 89. A segunda e a terceira janelas referem-se a diferentes vistas do mesmo edifício da Rua Madalena, 70. No lote, uma residência típica da década de 1950 foi demolida nos anos 2000 e deu lugar à nova construção: o Estúdio Madalena, um pequeno edifício de arquitetura contemporânea.

A segunda janela nos mostra a perspectiva dos arquitetos que o projetaram com intenção de proporcionar um espaço flexível e contemporâneo. A terceira janela é a janela do atual ocupante do edifício, a agência digital *Purple Cow*, que oferece serviços e estratégias digitais para empresas e eventos. A quarta e última janela consiste no ponto de vista das autoras do artigo, urbanistas, pesquisadoras e residentes na cidade de São Paulo.

Assim como vários bairros da cidade, a Vila Madalena passou recentemente por um processo intenso de discussão para elaboração do novo Plano Diretor Estratégico de São Paulo (PDE-SP, aprovado em 2014), seguido pelo processo de mapeamento e detalhamento da nova Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo (LPUOS, aprovada em 2016). Durante essas discussões, várias questões foram debatidas: a intensa transformação do bairro nos últimos anos, sobretudo seu enobrecimento[6]; o crescimento descontrolado do

[5] No presente artigo o termo "contemporâneo" define-se como atual, não configurando o que em arte se define como tal. Quando se refere à arquitetura, denota a utilização de materiais e formas considerados atuailizados com a linguagem de seu tempo.

[6] Enobrecimento é o termo de preferência acadêmica para o conhecido processo de gentrificação, expressão cunhada por Ruth Glass em 1964, depois aprofundado por vários autores, como Neil Smith, em1979. Pode ser entendida como consequência típica dos processos de revitalização que, ao tornar mais atraente e melhorar as condições de vida de um lugar, torna-o inacessível à

setor terciário, transformando o caráter da área; a intensa especulação imobiliária e a construção de edifícios de alto padrão; a massificação do comércio e festividades do bairro, acompanhada dos inerentes conflitos causados pelas mudanças.

Com a presença de novos atores, novas formas de aproriação do espaço são introduzidas, constituindo novos significados. O crescente uso dos espaços públicos – ruas, calçadas e praças – trouxe novos valores e também conflitos. Hoje esses espaços públicos se adaptam para receber atividades mais variadas, como feiras de artesanato; *food trucks*; *parklets*; eventos artísticos e políticos, além da extensão das atividades comerciais e dos serviços.

Estratégias, Táticas e Fragmentação nos processos urbanos da Vila Madalena

Para compreender as relações entre a as dinâmicas globais e a configuração do lugar, foram utilizados os conceitos de *estratégias* e *táticas* desenvolvidos pelo historiador francês Michel de Certeau (1980). As *estratégias* podem ser compreendidas como mecanismos de ação dos poderes político e econômico e as *táticas* como meios de resistência da população local. Esses mecanismos se desenvolvem através da ação de indivíduos ou de pequenos grupos, tipicamente sem organização formal, com a intenção de tomar posse de certos lugares e adaptá-los para seu uso.

O processo de fragmentação dos lugares e das relações sociais promovido pela pressão do mercado imobiliário, observado na Vila Madalena há algumas décadas, tem sido estudado por vários autores. Em pesquisa sobre Nova York, Sharon Zukin descreve como o mercado recria, por meio de uma lógica do simulacro, a cidade para consumo, na qual a identidade, as diferenças locais e a

população "nativa", que é paulatinamente substituída por outra de maior renda, ou mais "nobre", como sugere o termo advindo de *gentry*, nobreza ou aristocracia, no inglês.

solidariedade desaparecem gradualmente e permitem a dominação do mercado global. Zukin reverbera ideias análogas às dos geógrafos urbanos David Harvey (2001) e Milton Santos (1996), que enfatizam a importância das ações locais de resistência, as quais permitem que a as relações sociais, os encontros e os acontecimentos solidários se expressem no território e produzam assim uma cidade mais humana. Harvey e Santos advertem sobre os problemas da fragmentação e da homogeneização instauradas pelos processos de globalização por meio da ação do poder econômico sobre a cidade.

Dos indígenas a bairro de vanguarda

Nos séculos XVI e XVII a Vila Nossa Senhora dos Pinheiros ainda era ocupada por indígenas, que foram aos poucos sendo catequizados pelos bandeirantes. A Vila dos Pinheiros incorporava as terras que viriam a conformar o Sítio do Buraco nos finais do século XIX, depois a Vila dos Farrapos no século XX. Foi em seguida dividido em sítios menores, entre eles os das três irmãs Ida, Beatriz e Madalena, dando origem aos atuais bairros de Vila Ida, Vila Beatriz e Vila Madalena[7].

Na virada do século XIX, a Vila Madalena configurava-se em área rural ocupada por chácaras que produziam leite, flores, frutas e vegetais. Essa ocupação se manteve até os anos 1950, quando a área foi loteada e construíram-se casas para os trabalhadores manuais e do transporte, muitos deles imigrantes de origem portuguesa. Desde essa época, o futebol e o samba faziam parte da vida do bairro, com vários clubes e campeonatos locais, além da presença marcante da famosa escola de samba Pérola Negra, fundada em 1973.

[7] Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,vila-madalena-um-bairro-boemio-que-vem-mudando-dia-a-dia,1609236>. Acesso em 20/05/2017.

Ainda nos anos 1970 estudantes e artistas começaram a se mudar para o bairro[8], iniciando mais um ciclo de transformação no perfil sociocultural da área. Em anos da contracultura, com hábitos "alternativos" e politicamente ativos, o bairro torna-se um símbolo da resistência contra a ditadura. Inicialmente não houve resistência por parte dos antigos moradores, que abriram suas casas aos "hippies", alugando cômodos e edículas. Conta-se que os comerciantes também os incluíram como fregueses e assim o bairro acomodou pacificamente esse novo grupo de usuários e habitantes da área (Verri, 2014).

Os primeiros edifícios verticais foram construídos nos anos 1970/80 e com eles iniciaram-se os conflitos. O movimento Antes Que a Casa Caia foi fundado nos anos 1980 para impedir a demolição das típicas casinhas e sobradinhos do bairro. O grupo que se formou durante o movimento, paradoxalmente, ajudou a criar uma aura criativa e de vanguarda para a Vila Madalena, valorizando ainda mais a região:

> Participei do primeiro movimento para tentar segurar a cultura e a fisionomia do bairro. Fundamos o grupo Antes que a Casa Caia, nos anos 80. Mas, por ironia, até nossa batalha contra a 'gentrificação' atraiu mais gente e induziu à elevação do preço dos imóveis. Aí vieram cada vez mais artistas, produtoras de cinema, fotógrafos e consultórios de terapias alternativas, reforçando o clima '*cool*', de vanguarda. (Depoimento de Ermínia Maricato, 2015[9])

Os anos 1980, foram, segundo Verri (2014) "um período que até hoje se ressignifica para dar sentido à mercantilização da história e do bairro pelos suportes midiáticos". A imagem do bairro, hoje consolidada como a grife Vila Madalena pela mídia e pelos profissionais do *marketing* urbano, valoriza seu veio artístico, contestatório e de palco do espetáculo da cidade. O lugar-mercadoria (Cesarino, 2015) nesse caso é o bairro que ficou conhecido como "um bairro de artistas", "de vanguarda", "da boêmia" e de "intelectuais" (Verri, 2014).

[8] Bairro que, além de oferecer moradia a baixo custo nessa época, não é muito distante da Universidade de São Paulo.

[9] A busca por espaço na Vila Madalena, 2015. Disponível em: <https://www.pressreader.com/brazil/valor-econ%C3%B4mico/20150722/282218009482195> Acesso em 5/5/2017.

Ainda nos anos 1980, a ênfase da transformação foi na mudança de uso do solo, quando áreas residenciais passaram a dividir seus espaços com estabelecimentos comerciais, lojas, restaurantes e bares. Com a nova ocupação, os imóveis localizados nas áreas mais centrais se valorizaram e se tornaram inadequados[10] para os moradores antigos, principalmente para aqueles que habitavam casas de aluguel e cortiços. Aos poucos os populares bares se expandiram – em tamanho e quantidade – e o comércio *diferenciado*[11] se sofisticou para servir a uma freguesia cada vez mais abastada e as bordas do bairro estão sendo também progressivamente ocupadas por edifícios residenciais.

Naquele bairro em que "todos" se conheciam, a sociabilidade fácil e corriqueira foi, pouco a pouco, (in)visivelmente, sendo substituída pela anonimidade típica das metrópoles, pelos conflitos entre a nova e a antiga forma de habitar a cidade. As relações com o lugar e com sua história alteram-se com as diferentes gerações que habitam a Vila Madalena desde os anos 1950 (os "locais" ou "nativos"), aqueles que chegaram nos anos 1970/80 ("os pioneiros"), a geração que se seguiu nos anos 1990/2000 (os "gentrificadores bem-intencionados") e os recém-chegados de 2005 até hoje (os "gentrificadores sem pudores")[12].

> (...) mesmo que não tenham sido quebradas as relações sociais que constituíram o capitalismo e a modernidade, a cultura atual faz mover o capitalismo segundo padrões não observados anteriormente na história. – através da colonização do inconsciente - (...) Ou ainda, segundo outra expressão utilizada por Jameson, uma 'revolução cultural' no próprio modo de produção. (Fridman, 1999)

[10] Inadequados por vários motivos além dos preços de aluguel, o excesso de ruído, de trânsito e o desmantelamento das redes informais comunitárias e de trabalho no bairro.

[11] A palavra *diferenciado(a)* surge da diferenciação semântica construída a partir da palavra *diferente*, e hoje traz idéia de algo desejável. Foi adotada pela linguagem publicitária e do marketing como qualidade positiva, de exaltação da boa qualidade, tanto na concepção quanto na execução de algo.

[12] Ressalte-se que os sujeitos da gentrificação e seus agentes agem sempre juntos, dentro de um esquema em que o investidor imobiliário e o construtor criam e respondem – ao mesmo tempo – à demanda de sua clientela. Aqueles aqui designados "bem-intencionados" são os artistas e intelectuais que adotam o bairro por conta das possibilidades que a Vila Madalena lhes deu para moradia e para desenvolver seu trabalho. Os "sem-pudores" são aqueles que compram o direito de usufruir do espetáculo sem, no entanto, contribuir para a sua manutenção no longo prazo.

Desde os anos 1990, o grupo "pioneiro" do bairro vem se profissionalizando e se organizando em galerias de arte, estúdios de *design*, agências de produção de filmes e propaganda. O característico comércio de produtos artesanais, da arte engajada e popular, torna-se aos poucos mais infrequente e mais elitizado.

Com a abertura da estação do metrô nos anos 1990, uma nova onda de verticalização tomou conta do bairro. Mesma época em que a construtora Zarvos iniciou o desenvolvimento de seus edifícios residenciais "únicos" e "exclusivos" com *design* de vanguarda, que têm "a cara da Vila Madalena"[13]. Mais e mais casinhas das ruas centrais do bairro foram substituídas nas ruas centrais por bares e nas franjas por edifícios residenciais de alto padrão. Hoje, as construtoras dominam o mercado imobiliário da região, utilizando-se da chamada estética criativa, voltada para os estratos sociais mais altos.

O sucesso do bairro, divulgado ostensivamente por toda a mídia, nacional e internacionalmente, atrai multidões todos os finais de semana, para comemorar a vitória no futebol e para festejar o carnaval. Ainda que alguns produtores culturais resistam dentro do bairro, a relação entre os comerciantes e moradores do bairro se distancia ao mesmo tempo em que produtos industrializados misturam---se com produtos de grifes exclusivas, voltados para o consumo de massa.

A competição com grandes marcas torna cada vez mais difícil a sobrevivência do pequeno produtor na região. Grandes empresas, como a gigante AMBEV, que promove inúmeros eventos pelo bairro, utilizando-se dos espaços públicos – praças e ruas – para fins publicitários e comerciais, estabelecem difícil competição para os produtores pequenos e artesanais que fizeram a fama do bairro no passado. É interessante notar a mudança de qualidade e de gosto dos consumidores, que tradicionalmente vinham em busca do artigo exclusivo, artesanal e alternativo. Hoje o conceito das lojas, suas mercadorias, o formato dos

[13] SANCHES, Mariana. SoHo Paulistano: Prédios modenros e arrojados dao uma nova cara a Vila Madalena. In: O Globo, 23/09/2015. Disponível em:< http://ideazarvos.com.br/data/clipping/8/8_pdf.pdf>. Acesso em: 5/31/2017.

negócios e a expêriencia oferecida ao consumidor têm sido reformulados e, em muitos casos, seguem padrões internacionais e massificados.

Acompanhando as transformações, observa-se o movimento que promove a Economia Criativa[14] e a Economia da Experiência[15] no bairro, atualizando a fama de vanguarda intelectual boêmia com temas ecológicos, produtos orgânicos e com "conteúdo" que celebram o modo de vida "alternativo". A inovação criativa se faz necessária para garantir e valorizar o lugar, que será então objeto dos grandes especuladores do espaço urbano e grandes corporações[16] que já se expandem pelo bairro.

A Vila Madalena é representativa da difusão da Economia Simbólica como articuladora dos investimentos comerciais na grande metrópole. Artistas, músicos e "excêntricos" compõem um grupo até então economicamente marginalizado pela economia formal, que agora assume importante papel na formação dos padrões estéticos de vanguarda. Os novos padrões de ressignificação do espaço são estrategicamente assimilados pelos setores dominantes como parte intrínseca da proposta de crescimento econômico da cidade e hoje naturalizados como se fossem modelos inevitáveis do desenvolvimento urbano contemporâneo.

[14] A Economia Criativa é definida como a atividade econômica que envolve a criação, produção e distribuição de produtos e serviços, usando o conhecimento, a criatividade e o capital intelectual como principais recursos produtivos. (Howkins, 2001).

[15] Na Economia da Experiência, as empresas aliam ao oferecimento de produtos e serviços as sensações humanas, despertadas por heranças culturais ou por opções pessoais. O valor econômico dessa relação não está só na conquista ou fidelização do cliente, mas na valorização de um mesmo produto por conta de sua condição especial para aquele determinado cliente, assim como em sua capacidade de se eternizar". (Pine & Gilmore, 1999). Alguns autores, preferem o termo mais genérico Economia Simbólica para designar os modelos da Economia Criativa e da Economia da Experiência, que na Vila Madalena, estão presentes em projetos como o Arranjos Criativos Locais, instaurado em 2015 e promovido pelo Laboratório da Cidade, endossado por vários proprietários de comércio e serviços do bairro.

[16] Na Vila Madalena, o caso mais notável de participação corporativa vem da empresa AMBEV de bebidas, que marca sua presença nos bares, na promoção de inúmeros eventos e até mesmo no desenvolvimento de proposta para a "revitalização" urbana do bairro.

A JANELA VERNÁCULA

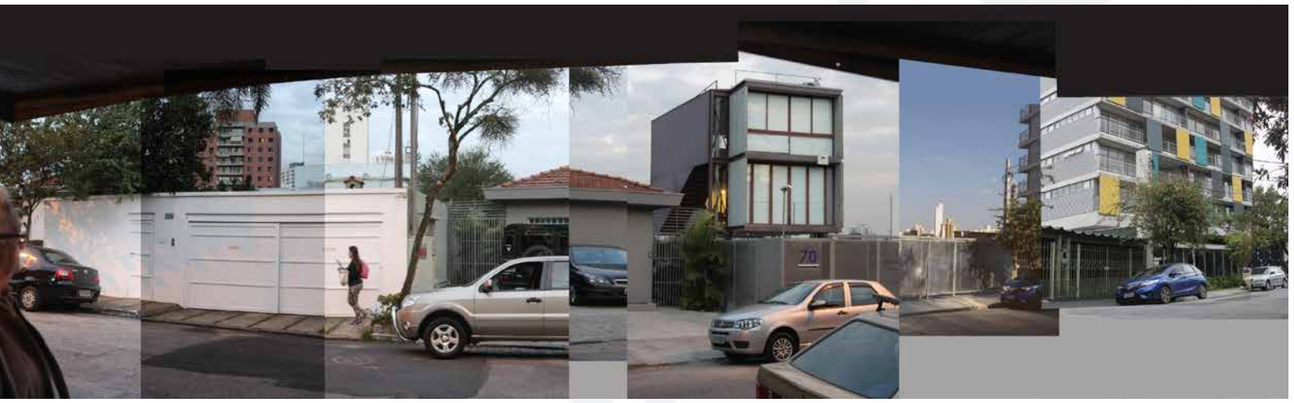


Figura 2: Morador olha a rua de sua garagem, de onde pode ver o Estúdio Madalena e o alto edifício da esquina, mas não tem mais a vista do aeroporto ou da Avenida Paulista. Fotomontagem com fotos das autoras.

A primeira janela (Figura 2) se localiza na Rua Madalena 89, onde seu morador vive desde 1959, quando as ruas ainda eram de terra batida:

> *Naquela época, era uma estrada suja de terra e as crianças brincavam o dia todo na rua. Minha esposa e eu comprávamos produtos lá embaixo, nas fazendas da Vila Beatriz. Em 1966 uma companhia particular veio pavimentar a rua para nós e dividiu o pagamento em 12 vezes.* Morador Madalena, 89, 2016.

Da janela da sala da casa do morador se avistavam as crianças jogando futebol na terra, quebrando as vidraças com bolas de meia, os artistas que ocupavam as casas vizinhas e também os blocos no carnaval. Hoje os blocos cresceram e as multidões incomodam, assim como os automóveis que invadem o bairro, que ainda assim preserva um pouco de sua antiga calma.

Da mesma janela era possível ver o Aeroporto de Congonhas e a Avenida Paulista, mas hoje que a vista está coberta por edifícios altos, apenas a lembrança permaneceu. Nas redondezas, vários campos abrigavam os diversos times de futebol, aos poucos substituídos por casinhas e sobrados, abrigando as famílias e os trabalhadores da região de Pinheiros. Os olhos do morador testemunharam, com a chegada dos artistas, as primeiras e sensíveis mudanças no bairro:

> *Mas então veio construção e mais construção... minha vista para o aeroporto e para a Avenida Paulista desapareceu. Chegaram os artistas, depois o comércio, depois o carnaval.* Morador Rua Madalena, 89, 2016

Para ele, até vinte anos atrás a vizinhança ainda era calma e pacífica, mas com o passar dos anos, os usos mudaram, os preços aumentaram progressivamente e muitos de seus amigos e conhecidos mudaram-se para outros lugares da cidade:

> *Hoje há muita gente bagunçando. A fama da Vila Madalena aumentou o valor das propriedades, o aluguel ficou muito caro por aqui. A maioria dos meus conhecidos se mudou.* Morador Rua Madalena, 89, 2016.

A janela vernácula expressa uma vontade de resistência. Moradores de um ponto ainda periférico na Vila Madalena, eles permaneceram na mesma casa que construíram ao se casar. De sua janela testemunharam importantes mudanças ao longo de quase sessenta anos. Hoje a transformação acelerada afeta as franjas do bairro e eles começam a sofrer com maior intensidade essas alterações. Ainda assim, a possibilidade de mudança é para eles remota, a velhice compartilhada com amigos e no seu lugar de hábito lhes parece insubstituível.

Do outro lado da rua, um grande[17] edifício residencial desenvolvido pela construtora IdeaZarvos com a assinatura de reconhecidos arquitetos paulistanos, ao lado do moderno Estúdio Madalena delimitam a vista do morador da Rua Madalena 89. O Estúdio Madalena será apresentado na próxima janela da investigação.

A JANELA DOS ARQUITETOS

A segunda janela (Figura 3) é o projeto arquitetônico elaborado para a rua Madalena, 70. Esta janela trata da perspectiva dos arquitetos que projetaram o novo edifício, seguindo orientação do proprietário do terreno, com intenção de proporcionar "flexibilidade na apropriação dos espaços pelos usuários". (Apiacás Arquitetos, s/data).

[17] Grande, pois, em proporção que contrasta com a ocupação de sobrados e casas térreas de seu entorno.

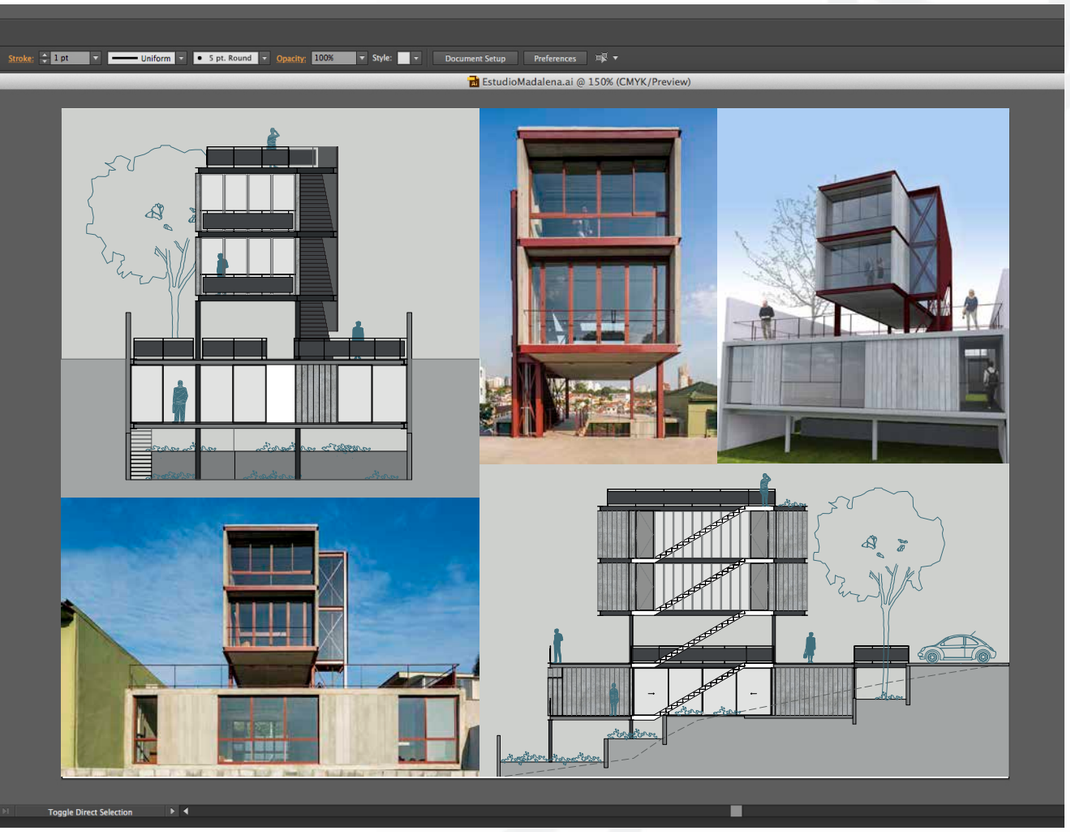


Figura 3: Desenhos do projeto do Estúdio Madalena, do Apiacás Arquitetos e fotos do edifício já construído, evidenciando o entorno. Desenhos: Apiacás Arquitetos e Fotos: Leonardo Finotti. Fonte: http://apiacasarquitetos.com.br/projetos/ver/112.

Destinado a abrigar a residência e o estúdio de um artista, o edifício (Figura 3) foi concebido pelo escritório Apiacás em 2011 com intenção de estabelecer relação harmoniosa com o terreno de alta declividade e com a rua. Para tanto, foi proposta a criação de uma praça no térreo que funcionasse como extensão do passeio público, permitindo assim a preservação da vista para a paisagem típica do bairro de Pinheiros – sobrados no primeiro plano e prédios altos ao fundo.

Para os autores do projeto "essa praça-belvedere reafirma a vocação do bairro da Vila Madalena como 'possuidora/provedora' de diversas situações de *promenade*, capazes de surpreender os pedestres que por ali circulam". (Apiacás Arquitetos).

Para abrigar o programa bidirecionado que o cliente exigiu, os arquitetos tiraram partido da declividade do terreno e propuseram um edifício que se desenvolve em dois volumes independentes, um abaixo e outro acima da praça-belvedere. A praça que se abre ao térreo junto ao passeio público procura manter a vista e a relação com a rua "desimpedida, livre de quaisquer obstáculos". Internamente, os dois blocos propostos têm planta flexível, permitindo variação de usos e a personalização dos espaços por seus moradores e usuários.

Com orçamento restrito, os arquitetos optaram por construção em estrutura metálica e painéis de concreto pré-fabricados, o que acelerou o tempo de execução da obra e possibilitou também um controle bastante preciso dos custos. O estúdio Madalena segue tendência dos edifícios desenvolvidos pela IdeaZarvos de "arquitetura autoral que refletem sua época, além de respeitar seu entorno e a sua qualidade de vida" [18]. Inserindo-se na mesma linha do design criativo e contemporâneo, a proposta de transparência e conexão com a rua não se sustentou por muito tempo, como vemos na janela seguinte, a dos atuais usuários.

[18] Website da IdeaZarvos. Disponivel em: <http://ideazarvos.com.br/pt/quem-somos>. Acesso em 06/03/2017.

A JANELA DA ECONOMIA CRIATIVA

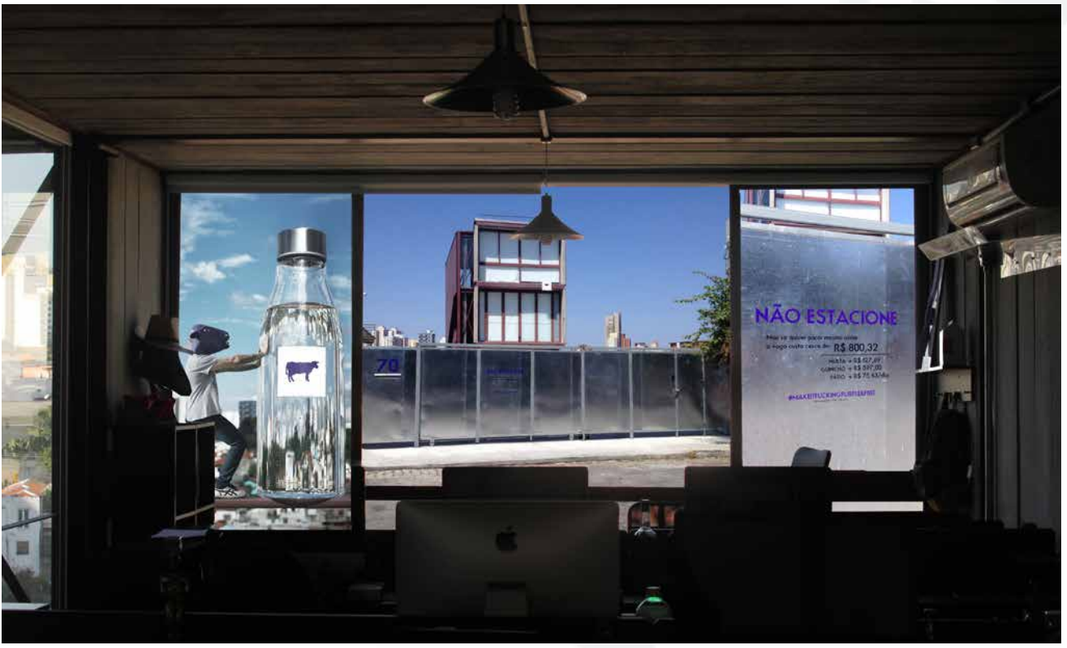


Figura 4: Janela interna da Agência, na Rua Madalena, 70, com montagem de diferentes ângulos do edifício e foto da agência Purple Cow. Fotomontagem com fotos das autoras e da Agência Purple Cow (segunda janela à esquerda).

A terceira janela (Figura 4) é a janela da agência digital *Purple Cow*, que hoje ocupa o Estúdio Madalena. Após a construção, segundo um dos diretores da *Purple Cow*[19], o proprietário do imóvel decidiu não o habitar e alugar o edifício. Foi assim que a agência encontrou novo local e saiu de sua sede anterior.

Para a agência de *marketing* digital, estar ali agrega um valor criativo a sua empresa e reitera a imagem que procura ter, além de ser "uma delícia fazer parte" do bairro. O fato de estar perto do metrô facilita o acesso e pesou na escolha do local, porque muitos funcionários o utilizam para chegar ao escritório. O mais importante, porém, foi "o prédio diferente, como o nosso trabalho" e a possibilidade de estar perto de outras empresas de perfil semelhante, num local em que a criatividade faz parte do lugar. Ele, no entanto, considera que:

> *Apesar de estar muito pop e da verticalização, a Vila Madalena é uma delícia. O lifestyle da Vila é importante porque oferece aos funcionários as amenidades do bairro e impulsiona os negócios, embora a agência não tenha relação direta com os moradores do bairro ou com quem passa na rua.* Representante da Agência Purple Cow, 2016.

Para os sócios, o importante é estar numa "bolha de trabalho criativo", que parece ser, segundo o entrevistado, uma tendência das agências de publicidade. Essa tendência pode ser notada ao percorrer as ruas e observar que várias agências adotam espaços que, de alguma maneira, se fecham com relação ao entorno. Talvez para garantir que o trabalho criativo não se disperse pelas tentações da vida real?

Do lado de fora do edifício não é diferente. Para orgulho da *Purple Cow*, Gilberto Dimenstein[20] citou o estêncil que a *Purple Cow* fez no portão do edifício como um dos exemplos da criatividade do bairro. O portão, que no projeto original previa transparência abrindo a praça do térreo visualmente, foi substituído pelos locatários por placas metálicas, para proteger seus equipamentos, encobrir a transparência e isolar-se dos passantes da rua "que podiam ver tudo, inclusive o banheiro". A mensagem impressa no portão (Figura 4 à direita) deixa claro o mote jocoso-agressivo da empresa.

Apaixonado pelo edifício que, segundo ele, traduz na arquitetura o espírito da *Purple Cow*, o sócio admite:

> *Esse prédio é uma conquista. Embora seja caro, faz parte do valor imaterial da empresa. Nós também vimos os edifícios da Zarvos, mas esse edifício aqui era a cara da Purple Cow, que quer surpreender todo mundo e que está associada com o criativo da Vila Madalena.* Representante da Agência Purple Cow, 2016.

[19] Em entrevista presencial com as autoras.

[20] Um dos maiores incentivadores da Economia Criativa e da Economia da Experiência na Vila Madalena, por meio de seus vários projetos, tais como o Centro Cultural do Rio Verde, o Arranjo Criativo da Vila Madalena, o website Catraca Livre e os inúmeros eventos que promove no bairro. Vale lembrar, não sem muitos conflitos com os antigos moradores do bairro, que se sentem incomodados pelas multidões e pelo ruído dos eventos, pelo encarecimento do comércio e dos imóveis no bairro.

Com tal afirmação, a *Purple Cow* confirma seu perfil típico como empresa da economia criativa, que tem hoje a Vila Madalena como bairro ícone da atividade em São Paulo.

Historicamente, a Vila tem se mantido como centro da cultura de vanguarda desde os anos 1980, sendo, portanto, bairro ideal para obtenção de benefícios econômicos através das atividades culturais e artísticas locais, esquema da economia criativa. Com incentivos para o desenvolvimento da economia criativa em São Paulo e tomando a Vila Madalena como exemplo, o Plano Diretor Estratégico de 2014 propõe que a região central da cidade persiga essa estratégia como estímulo à renovação da área.

Como vanguarda da mídia eletrônica e com foco em relacionamento digital, a agência Purple Cow cria novas tendências, utilizando a imagem contemporânea do edifício e de sua localização para promover seus serviços. Como ficou claro na entrevista, a identificação com o espaço físico que ocupam é importante elemento para sua estratégia comercial, de venda do intangível. A essa altura, ele nos revela, sem falsa modéstia: "Nós somos o futuro!" Pensa um pouco e, com olhar curioso, pergunta: "Mas quando é o futuro?"

A JANELA CRÍTICA

A quarta e última janela (Figura 5) é a das autoras do artigo, urbanistas e pesquisadoras, residentes na cidade de São Paulo e do bairro Vila Madalena, onde as janelas que conformam o lugar estudado se localizam. Espaço urbano de caráter híbrido que contém em si o ontem, o hoje e o amanhã presentes na memória coletiva da cidade. A compreensão do lugar metropolitano exige análise das transformações físicas ao lado das transformações imateriais que compõem os significados e os valores, intangíveis – como memória e apego – mas também os valores comerciais – monetários e comerciais de um lugar.



Figura 5: Fotomontagem mostra espaços comerciais e de serviços voltados para o seleto público da Vila Madalena hoje, com o espírito da economia criativa e uso de termos em inglês como atributo que confere um ar de contemporaneidade e diferencia o lugar. Fotos: Agência Purple Cow (primeira à esquerda) e Gabriela Cesarino.

Na Vila Madalena o cenário que se estabeleceu com a ocupação de artistas e intelectuais foi reinterpretado pela economia criativa como um produto, cuja mercadoria é o lugar. Esse processo permitiu que a antiga estratégia (de replicar o capital) fosse implementada por meio do uso de táticas originais (Certeau, 1996), seguindo as tradições locais.

Em áreas que são "ricas em capital simbólico, mas pobres em capital econômico" (Bourdieu, 1984), assim como a Vila Madalena dos anos 1970 e 1980, a reinvenção do cenário artístico e de vanguarda permite que grupos economicamente marginais ganhem um papel relevante na formação dos padrões estéticos da elite. Como consequência, verifica-se o aumento do valor econômico da vida cultural de determinadas áreas, que até então eram consideradas como decadentes ou subutilizadas, transformando-as em "*clusters* da economia criativa". Tais *clusters* se caracterizam pelas tensões entre a cidade pré-existente e as comunidades ali enraizadas e as forças

abstratas do mercado (Zukin, 1991) que atuam segundo a lógica econômica – ao invés de humana - e global – em oposição ao local. Segundo Zukin, *"é como o longo braço do capitalismo penetrando mais e mais em cada aspecto das nossas vidas".* (1991)

A economia global transformou o padrão de reinvenção dos espaços urbanos, criando oportunidades para a economia simbólica florescer (Zukin, 1995). No caso aqui estudado, o valor simbólico do edifício Estúdio Madalena, sua arquitetura e localização, é parte elementar da estratégia de mercado da Purple Cow. Na perspectiva da janela do morador, dos vários intelectuais e artistas, assim como de muitos moradores antigos do bairro, a história daquele lugar, que não teria valor monetário, é hoje o principal ingrediente comercializado. A experiência vanguardista oferecida pelo lugar-mercadoria Vila Madalena reflete-se no alto aluguel do Estúdio e nos valores crescentes do solo, implicando a verticalização e a iminente substituição dos grupos que ocupam e frequentam o bairro.

Como bem notou Zukin (quando de sua visita a São Paulo em 2000), muitas vezes, diferentes grupos adaptam seu espaço de acordo com suas demandas particulares, criando lugares diferentes e originais que, com o tempo, são mitificados e podem vir a tornar-se símbolos de inovação cultural. Tais lugares, símbolos da inovação cultural, são então re-apropriados por aqueles que têm mais dinheiro e menos criatividade. Ocorre, então, que aqueles que idealizaram o lugar, têm de se mudar, dando lugar àqueles com mais dinheiro. Esse é o processo de enobrecimento: o lugar perde sua alma e a economia ganha seus frutos.

Na economia simbólica, o espaço passa a ser produzido por meio da glorificação dos ícones culturais, que são recriados como produto. À medida em que estes se tornam mercadoria e deixam de ser desenvolvidos como manifestação cultural e simbólica de uma comunidade, tanto o processo de criação, como seu objeto provocam a destruição para reconstituição destes enquanto produto. Do ponto de vista dos usuários e dos novos moradores do bairro, a experiência de participar da comunidade criativa e de vanguarda da região, assim como a posse de um espaço físico com tal contexto histórico, são os atributos do produto que buscam comprar.

Dessa maneira, os conteúdos culturais se submetem aos princípios mercadológicos em detrimento da liberdade artística que possibilita a crítica e a independência, em que os objetos de arte são

> objetos radicalmente novos, que constituem verdadeiros incrementos da realidade, 'inovações ontológicas'. Deixando bem claro que 'ela *(a arte)* não é a execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto' previamente concebido. (Garcez, 2017)

Assim, a interpretação, que é tão parte da arte quanto a sua execução, é premeditada dentro do molde do que será melhor aceito pelo mercado. Como dizem os defensores da economia criativa, o ambiente a ser criado deve promover, além do sabor de novidade e aventura, a sensação de conforto, de algo já conhecido pelo usuário. Essa é, no entanto, perspectiva radicalmente diferente da proposta crítica da arte, que atua com o inesperado, com as sensações e com os pensamentos conflitantes.

Como mandam os princípios da destruição criativa de Schumpeter (1943), o lugar, agora tornado produto, tem que se reinventar para manter sua atratividade. Após distintas etapas históricas, a Vila Madalena encontra-se hoje em plena fase de massificação, que implica a perda progressiva de seus requisitos de bairro único e exclusivo, levando a vanguarda a explorar novas fronteiras.

> A Vila Madalena ficou insuportável, cafona e cara. O centro tem menos pretensão, não tem isso de "ver e ser visto". Em resumo: tem menos 'frescura', acredita José Tibiriçá, 50, o Tibira. (Fávero, 25/01/2015)

Assim fecha-se o ciclo do visível processo de enobrecimento que utiliza-se da cultura e da criatividade para promover o mercado imobiliário e reproduzir o capital financeiro. Hoje, a re-ocupação da região central da cidade representa esse novo movimento, como confirmou em entrevista o sócio da empresa *Purple Cow*, (in)visível por trás de sua janela criativa: "a Vila Madalena está muito *pop* e já virou meio clichê."

REFERÊNCIAS

Livros

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos:* táticas para resistir à invasão neoliberal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* – Vol. 1 Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CESARINO, Gabriela. *Os Arranjos Criativos na Transformação da Cidade*. Dissertação(Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), FAU Mackenzie, 2016.

FRIDMAN, L. C. *Pós-modernidade:* sociedade da imagem e sociedade do conhecimento. Ciências, Saúde – Manguinhos VI(2), 353-75, jul-out 1999.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *A estética de Luigi Pareyson:* alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista. Disponível em: <http://dlcv.fflch.usp.br/node/52>. Acesso em 06/04/2017.

HARVEY, David. Space as a keyword. In: Castree, N. e Gregory, D. (org.) *David Harvey: a critical reader*. Malden e Oxford: Blackwell. Tradução livre: Letícia Gianella. Revisão técnica: Rogério Haesbaert e Juliana Nunes.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHUMPETER, Joseph A. *Capitalism, Socialism and Democracy*. Londres e Nova York: Routledge, 1943.

TURNER, Victor. *The ritual process:* Structure and anti-structure. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

VERRI, Solange Whitaker. *História Imediata da Vila Madalena:* uma análise das influências em 2012 da história cultural do bairro na década de 1980, Tese (Doutoramento em História), Universidade de São Paulo, 2014.

ZUKIN, Sharon. *Landscapes of power:* from Detroit to Disneyworld. Berkeley: University of California Press, 1991.

ZUKIN, Sharon. *The Naked City*, The Death and Life of Authentic Urban Places. New York: Oxford University Press, 2010.

Websites

https://www.pressreader.com/brazil/valor-econ%C3%B4mico/20150722/282218009482195

http://apiacasarquitetos.com.br/projetos/ver/112/memorial

http://www.purplecow.com.br/

http://www1.folha.uol.com.br/comida/2015/01/1579730-aluguel-barato-atrai-onda-de-bares-e-restaurantes-hipsters-para-o-centro.shtml



Cidade: entre experiência e imagem

City: between experience and image

Thiago Rocha Ribeiro

Arquiteto e urbanista, FAUUSP, São Paulo, Brasil.
rocha.ribeiro.thiago@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p165-179

Resumo

O ensaio constitui-se na criação de imagens a partir de fotografias e utilizando o caminhar pela cidade como procedimento de pesquisa. Particularmente se voltou para captar e explorar o conceito de Atmosferas encontrado nos textos de Peter Zumthor. Formadas por uma trama de camadas (sons, cheiros, vivências, tempos, escalas etc.) elas são subjetivas, efêmeras, de conexão imediata e principalmente protagonistas sobre a dinâmica perceptiva estabelecida entre o espaço e o sujeito. A decodificação destas experiências em discurso visual e o cruzamento com os filmes *Blow-up*, *Her* e os textos de Susan Sontag permitiu ainda estruturar uma discussão sobre questões relativas à própria construção de imagens e a nossa relação com elas.

Palavras-Chave: cidade, imagem, experiência, fotografia e representação.

Abstract

The work is based on image creations from photography using the walk through town as a research procedure, particularly focused to capture and explore the concept of Atmospheres found in Peter Zumthor's texts. Created by a combination of layers (sounds, odors, experiences, times, scales) those images are subjective, ephemeral, of immediate connection and the mainly protagonists on the perceptual dynamics established between space and the subject. Decoding these experiences into visual speech and relating it with the films *Blow Up*, *Her* and Susan Sontag's texts, allowed structuring a discussion on the image construction itself.

Keywords: city, image, experience, photography and representation.

O filme *Blow-up* (1966), do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, teve o seu roteiro inspirado no conto *Las babas del diablo*, publicado originalmente na Argentina em 1959, pelo autor Júlio Cortázar. O enredo traz como protagonista um aparentemente famoso fotógrafo de moda, Thomas (David Hemmings), que trabalha na cidade de Londres dos anos de 1960.

Logo nas cenas iniciais entendemos que ele se relaciona com o mundo de uma maneira apática, automatizada e mesmo tendo um certo sucesso profissional não parece satisfeito com as suas atividades. Entretanto, ainda no começo do filme, essa mecanicidade é interrompida por uma sessão fotográfica, na qual Thomas e a modelo estabelecem uma dinâmica bastante significativa da relação entre fotografia, mundo e representação.

Nessa sequência antológica, Thomas, após tirar as primeiras fotos usando uma câmera grande formato e estática, bebe um copo de vinho e passa a utilizar uma câmera 35mm com lente 50mm, a que mais se aproxima do campo de visão dos olhos humanos. A partir disso a distância entre fotógrafo e modelo vai diminuindo até que a modelo deita-se pelo chão, exibindo-se, e o protagonista a acompanha, beijando-a no pescoço, estimulando-a e fotografando-a.

Até que os dois em uma posição claramente sexual iniciam uma série de movimentos que culminam em gritos extasiados de Thomas que aparentemente conseguira as fotos que desejava com a sessão. Logo em seguida a este gozo, o protagonista retorna à sua frieza mecânica, deixando a modelo ali no chão. Esta cena sexualizada nos mostra que o protagonista tem momentos de extrema excitação e fascínio quando mediados por um aparato mecânico.

> Hoje em dia, é comum que pessoas insistam em lembrar-se do acidente violento do qual foram vítimas – um desastre de avião, um tiroteio, uma bomba terrorista – e que 'parecia um filme'. Assim nos expressamos, sendo aparentemente desnecessárias quaisquer outras descrições, quando queremos explicar como tudo era tão real (SONTAG, 1986, 155)

Além de *Blow-up* e da afirmação de Susan Sontag, pode-se olhar para o filme *Ela* (*HER*, título original, 2013) do diretor Spike Jonze. A trama, encenada em um futuro próximo, narra a história de Theodore (Joaquin Phoenix), um escritor solitário que compra um novo software, desenhado para ser um "amigo" e assistente pessoal com dedicação em tempo integral. O sistema, dotado de inteligência artificial, se auto nomeia Samantha. E se comunica com o protagonista por meio de uma voz interpretada pela atriz Scarlett Johansson. Com o desenrolar da narrativa, Theodore passa a desenvolver uma relação afetivo-amorosa com Samantha.

Estes três exemplos escolhidos elaboram a problemática capacidade das representações ultrapassarem a simples mímese da realidade, desta forma, pode haver: um romance entre um ser humano e uma voz sem corpo; podemos descrever e qualificar a vivência real utilizando uma narrativa ficcional como parâmetro; ou ainda, conseguimos desfrutar e dos prazeres sexuais enquanto estamos olhando por um mecanismo de apreensão da realidade. Há uma valorização da imagem sobre o mundo real: uma supervalorização dos estímulos virtuais sobre os reais.

Retornando ao contexto de *Blow-up*, quando Thomas sai por Londres na tentativa de concluir o seu trabalho autoral e acaba em um parque onde se depara com um casal. Tentando manter-se escondido por trás das árvores, ele inicia uma série de disparos enquadrando aquela cena corriqueira. Entretanto, ao dar-se por satisfeito, a mulher do casal percebe a sua presença e começa a persegui-lo, exigindo o filme da máquina. Como o protagonista não se dispõe a lhe entregar os negativos, ela sai correndo e desaparece.

Michelangelo Antonioni, neste momento, fixa o nosso olhar por mais um tempo para aquele parque vazio ao som dos ruídos do vento balançando as árvores. Esta imagem final, pacata e banal será o terreno de uma série de descobertas e movimentos, dos quais nem Thomas ainda percebeu ter sido testemunha.

A mulher do parque reaparece, agora no estúdio do protagonista, e novamente tenta conseguir o rolo com as fotos. Para despistá-la, Thomas faz uma troca e lhe entrega um rolo virgem. A excessiva preocupação da mulher torna-se um indício de haver algo suspeito naquela aparente cena no parque. O fotógrafo decide revelar as fotos e iniciar uma sequência investigativa, na qual passa a examiná-las através de lupas e ampliações sucessivas, o que no jargão fotográfico é conhecido como *blow-up*.

Estes aumentos excessivos acabam alterando a nitidez dando lugar a uma série de manchas e ruídos. Em meio a este amálgama, atrás de um arbusto existe algo, uma mão, uma mão empunhando uma arma e uma mancha em outra posição que lembra um corpo. Thomas, então, passa a acreditar que naquela tranquila cena havia acontecido um assassinato. Todavia, os indícios deste crime estão fundamentados em imagens quase abstratas e que ganharam sentido graças ao olhar de Thomas que procurava vorazmente por algo.

As demais cenas do filme fomentam uma trama que torna bastante complexa a resolução deste suposto crime. Focando, principalmente, no protagonista e sua ineficiente busca por respostas. Sendo assim, antes e mais importante que a existência ou não do crime, há a independência da câmera, sobre a vivência do fotógrafo, o aparato que captou algo cujos olhos humanos falharam em perceber.

Blow-up é uma expressão e significa ampliar sucessivamente. Entretanto, Michelangelo Antonioni nos apresenta uma narrativa na qual esse aumento excessivo, essa explosão do grão fotográfico, que ao se expandir torna-se ruído, corresponde também à perda de significado, ou melhor, destrói-se a nitidez e as referências iniciais, e, com isso, constroem-se novos significados, ou até uma nova realidade. O homicídio retratado no filme só pode ser real por ser, e enquanto for, imagem.

A narrativa apresenta, novamente, uma renovação sobre a maneira como olhamos o mundo e o embate entre o que é real e o que é representação. O crime existe para o protagonista e para nós espectadores por meio dos produtos de um complexo processo fotográfico. Assim sendo, a fotografia se

mostra não mais como uma simples cópia mecânica e verossímil do real, mas como é uma ação agitada, fendida que a partir de um enquadramento subjetivo da realidade propõe novas possibilidades de significação e leituras.

As imagens apresentadas neste ensaio são resultados de experiências e derivas urbanas realizadas em 2016 para o Trabalho Final de Graduação em Arquitetura na FAU-USP. Elas procuram destacar a cidade não apenas como paisagem, mas explorar e materializar a experiência do sujeito no espaço.

Dialogando com Peter Zumthor e Georges Didi-Huberman formulou-se que as experiências perceptivas na cidade são protagonizadas por uma dinâmica na qual o sujeito e o espaço posicionam-se como pólos dialéticos. Nesta dinâmica o olhar atravessa uma trama de camadas (sons, cheiros, vivências, tempos, escalas etc.) e obtém o que aqui, com base em Zumthor, convencionou-se chamar de Atmosferas.

Elas são efêmeras, de conexões imediatas e subjetivas. Amalgamadas com o conceito de instante, que pode ser compreendido como uma ruptura temporal, um disparo que rompe momentaneamente o fluxo do cotidiano. A fotografia apreende este rompimento, torna-o *output* de um aparelho, desloca-o e lhe atribui novos significados, desta maneira, o ato de fotografar nos permite recriar e reconfigurar frações do visível.

As fotos do ensaio se abrem em sua intrínseca pluralidade. São registros de uma presença naqueles lugares mas também são narrativas visuais que procuram reimaginar aqueles espaços trabalhando sobre a noção de mudanças atmosféricas, interação de inúmeras camadas e adensamento de tempos visíveis.

São imagens constituídas por vibrações, ruídos incômodos, transparências, linhas, rastros compactados uns sobre os outros, produzidos por elementos conhecidos: a fotografia, a cidade, os espaços e os sujeitos, entretanto manipulados e reordenados, o que possibilita assim como em *Blow-up*, encontrar novas possibilidades e significações. Esta insubordinação contra a mímese, a aparente verossimilhança intrínseca à fotografia dialoga com um possível questionamento crítico da nossa realidade mediada por construções imagéticas.

Vídeos, fotos, emojis, feeds, snapchats, instagram, facebook, youtube são cada vez mais protagonistas e imperativos na construção dos significados das coisas e consequentemente ao que somos. Isto acaba tornando-as mais reais que a própria realidade, o real é cada vez mais aquilo que as câmeras mostram.




Bradesco
Seguros











Referências

Livros

BENJAMIN, Walter: Pequena História da Fotografia In: Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANETTI, Elias. Vozes de Marrakesh (Die Stimmen Von Marrakech, tradução Marijane Lisboa). Porto Alegre: L&PM, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

CARERI, Francesco. Walkscapes. O caminhar como prática estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre Fotografia. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1986.

ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

_____ Pensar a arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Filmes

BLOW-UP. Direção: Michelangelo Antonioni, Produção: Carlo Ponti. Reino Unido: Metro Goldwin Mayer, 1966, 1 DVD

HER. Direção: Spike Jonze, Produção: Megan Ellison, Spike Jonze e Vincent Landay. Estados unidos: Warner Bros. Pictures, 2013, 1 DVD



Bixiga como "Estado de Espírito": da exclusão (in)visível à memória sociocultural

Bixiga as a "State of Mind": from (in)visible exclusion to socio-cultural memory

Sara Fraústo Belém de Oliveira

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
s.belem.arq@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p181-206

Resumo

Este ensaio textual e fotográfico pretende dar luz às relações (in)visíveis existentes no Bexiga - bairro histórico da cidade de São Paulo, Brasil -, capazes de o tornar um lugar especial, seja por meio da sua abertura para a cidade ou pela apropriação local, por parte dos seus moradores. Com efeito, além da abordagem de conceitos como patrimônio cultural, serão mencionadas as dinâmicas sociais, urbanas e políticas, articuladas às premissas visíveis e invisíveis da gentrificação e desenvolvimento estratégico, responsáveis pela exclusão (in)visível que caracteriza o bairro desde a sua materialização. A cargo da fotografia ficará a ilustração das relações dialógicas visíveis ou, muitas vezes, desapercebidas que mostram a heterogeneidade social do local, bem como a memória cultural do mesmo.

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural. Bexiga. Gentrificação. (In)visível. Memória.

Abstract

This textual and photographic essay intends to light to the (in) visible relations that exists in Bexiga - an historical district of the city of São Paulo, Brazil -, able to make it a special place, either through its opening to the city or through local appropriation by its residents. In addition to approaching concepts such as cultural heritage, social, urban and political dynamics will be mentioned, articulated to the visible and invisible premises of gentrification and strategic development, responsible for the (in) visible exclusion that characterizes the neighborhood since its materialization. In charge of the photograph will be the illustration of the dialogical relations visible or, often, unnoticed that show the social heterogeneity of the place, as well as the cultural memory of the same one.

Keywords: Cultural Heritage. Bexiga. Gentrification. (In)visible. Memory.

Da exclusão (in)visível à memória sociocultural:

Patrimônio Cultural e as dinâmicas globais e locais

Quem nunca viu o samba amanhecer, vai no Bixiga pra ver.
"Tradição". Geraldo Filme (1928 – 1995)

"O Bixiga é um estado de espírito". Frase que está espalhada pelas ruas do bairro, graças a uma das várias intervenções feitas com lambes, sinalizando a vivacidade do lugar. Não existe uma delimitação oficial para o que corresponderia ao bairro do Bexiga. Inclusive, a primeira tensão invisível – aos olhos dos leigos ou não residentes, quando nos referimos a esse território – é a sua nomenclatura. Nos registros oficiais, a palavra é escrita com (e). Já no que tange à história oral, escreve-se com (i). É um bairro com "nome próprio".

Dessa forma, o sentimento de pertencimento a um lugar faz como que as fronteiras deste se tornem subjetivas, de acordo com o interlocutor, suas vivências e nível de apropriação do bairro, quer este resida lá ou não. Ser bixiguento por morar ou simplesmente de coração.

A questão do (in)visível permeia as mais amplas relações dialógicas, verbais ou não, materializando-se em ações ou significados concretos. Essa mesma dinâmica pode ser transportada para materialização urbana e sua apropriação pelos diversos atores. Assim sendo, consegue-se identificar a lógica imposta pelo mercado imobiliário, as diretrizes de desenvolvimento social, espacial, econômico e ambiental – preconizadas pelo Estado por meio de políticas públicas – e as lógicas dos cidadãos, residentes ou não, quando estabelecem as interações com lugar, além, claro, dos movimentos de resistência.

O Bexiga é um território com amplas e intensas dinâmicas de (i)migração, sem que exista propriamente uma cultura homogênea ou identidade coletiva, a não ser o sentimento de pertença a um bairro que integra várias simbologias e referências culturais. Bairros como este – sem uma delimitação oficial rígida ou administração homogênea – apresentam as suas fronteiras, inúmeras vezes, demarcadas pela relação com outros territórios ou com a cidade em si.

Contudo, é preciso ter cuidado ao se pesquisar sobre referências culturais. Para os moradores – estes que apresentam concepções tão distintas sobre o que seria um lugar –, alguns elementos que temos como certo representarem marcos identitários não têm a mesma importância na dinâmica urbana interna dos mesmos.

José Clerton de Oliveira Martins (2015), no seu artigo para o "*Cadernos do Patrimônio Cultural"*, denominado "*Patrimônio Cultural: Sujeito, Memória e Sentido para o lugar"*, refere que:

> Apenas o que o espaço físico proporciona por si não é o suficiente para a condição de lugar especial. Tal qualificativo é atribuído por quem percebe, se apropriou e dota de um significado afetivo o lugar. Nesse momento, a partir do afeto investido, o espaço comum se transforma em lugar especial. Portanto, o que dota o lugar desse sentido especial é o conjunto de significados, os símbolos que os sujeitos que o vivenciam e dele se apropriam em sua elaboração subjetiva imprimem no espaço a condição de "lugar especial e único". (Martins, 2015, 49)

A materialização do bairro ocorreu de forma excludente. Diversos projetos urbanos fizeram uma espécie de "tangente" ao Bexiga, mas não levaram em conta o seu desenvolvimento social, urbano e econômico. Este era visto como um território carregado de imagens simbólicas de pobreza, degradação e marginalidade.

Contudo, aspectos culturais permaneceram e ainda estão atrelados de forma arraigada ao bairro, seja por meio dos teatros, das cantinas, das casas do norte e nordeste ou do samba, este último representado pela Vai-Vai (reduto da gênese do bairro, cuja origem foi negra e só, posteriormente, europeia, em especial, italiana).

São amplos os exemplos das peculiaridades que fazem o Bexiga especial, desde as suas celebrações aos alimentos, à maneira como o homem se relaciona entre si e em sociedade, bem como com o transcendental, a natureza e a história oral. "Na realidade, o que torna o lugar atraente é muito mais do que a cultura, é mesmo sua gente, o jeito que esse povo encontrou de estar e ser em seu espaço, vivendo sua realidade, da forma singular como podem." (Martins, 2015, 50)

Assim sendo, fruto dessas relações visíveis entre os diversos agentes que formam o bairro do Bexiga, embora não exista uma clara coesão social dada a sua heterogeneidade, há a produção de um patrimônio cultural de grande riqueza. Devido a dinâmicas globais de valorização econômica para fins turísticos, este deverá ser preservado e apropriado pela população residente:

> O conceito de Patrimônio Cultural, então, envolve o feito humano atrelado a um contexto, uma vez que todo o espaço ocupado pelo homem está demarcado e oferece testemunho de sua ação em busca de sua sobrevivência e bem-estar. Assim, o espaço natural está impresso pelo resultado desta ação humana, o que nos leva a inferir que tudo que representa esta impressão, seja no âmbito material ou simbólico (imaterial), representa uma interferência humana que significa cultura, que, por sua vez, é Patrimônio Cultural. (...)
>
> Assim, o Patrimônio é reflexo da sociedade que o produz, sendo necessário esclarecer que este nem sempre é fruto da coletividade, pois existem processos nos quais o Patrimônio é produto de contextos econômicos, políticos, ou culturais que, por sua vez, possuem origem em decisões de grupos concretos, ou classes. Cabe, desta forma, deixar claro que apenas representam Patrimônio

> Cultural local, quando tais construções são assumidas/assimiladas pela coletividade de forma autônoma. (Martins, 2015, 53)

É de suma importância que se considere a expressão (ou as expressões) local, levando em conta a dinâmica cultural presente nos grupos e coletivos como um importante elemento formador da paisagem e possível articulador de ações que visem melhorar a compreensão do lugar e estimulem a qualidade de vida dos residentes.

Com efeito, o mesmo autor adverte para a necessidade da participação democrática da população no processo:

> No processo de preservação do patrimônio humano, ou Cultural, em geral, observamos uma ausência de participação popular. Desse processo de excluir a população do que é seu advém uma série de outros desconhecimentos. O ideal seria a participação total da população local nas decisões relativas à sua própria cidade. (Martins, 2015, 54)

Sem isso, fenômenos como aquele ocorrido na Vila Itororó – onde 37 casas foram desapropriadas para que o espaço se converta em um polo cultural, relevando, de forma evidente, a estratégia política de desvincular-se da demanda por moradia, em nome de uma preposição cultural – transformam-se em processos convencionais do desenvolvimento urbano globalizado. Assim sendo, cabe a pergunta: para quem se destina esse consumo cultural?

Em termos de conceituação teórica, Milton Santos (1996) refere que cada lugar é objeto de uma dialética global e local: “Os eventos são todos filhos do mundo, seus intérpretes atentos, suas manifestações particulares” (Santos, 1996, 339). A velocidade e movimentação características dos dias atuais fazem como que a unidade do global produza a diversidade local. Todavia, por vezes, tem-se como produto a segregação socioespacial na forma de gentrificação, seja por meio da moradia ou por meio da cultura.

Como tal, a gentrificação caracteriza-se por ser um processo de elitização e segregação social, dentro do tecido urbano, envolvendo diretamente o mercado habitacional. O estrato social menos abastado é substituído por uma classe média e média-alta. Todo este panorama encontra-se inserido num contexto político e econômico caracterizado como neoliberalismo, cujo cerne reside nos mercados livres e competitivos.

As cidades tornam-se produtos mercadológicos, geridas por meio de investimentos e parcerias público-privadas (PPP), enquadradas em um contexto social denominado de pós-moderno. Os interesses individuais, aliados a imposições globais de padrões de comportamento e consumo, recorrem à cultura, ao turismo e ao comércio como forma de uniformização ideológica e expulsão de camadas sociais menos favorecidas – aquelas mais excluídas dos meios de produção capitalista –, que não têm os artifícios necessários para se inserirem nesse contexto social, econômico e político.

De maneira a caracterizar, sucintamente, a área objeto de estudo, é possível referir que o Bexiga está localizado em uma região central e histórica da cidade de São Paulo, cuja apropriação do espaço público e consideráveis manifestações culturais revelam um histórico de ocupação do seu território por diferentes composições sociais: desde negros, passando por contingentes de imigrantes italianos, até a uma ocupação mais recente por parte de migrantes advindos do norte/nordeste do Brasil e de haitianos.

No território em análise, o sistema viário, como instrumento público de fragmentação da malha urbana, está diretamente articulado ao fato da gestão municipal ter legitimado inúmeras ações higienistas e segregadoras, materializadas de forma espacial. Estas levaram à desapropriação de várias habitações, estabelecimentos comerciais, patrimônio histórico e ambiental, em nome de um projeto assente no automóvel – ideologia preconizada no panorama global –, não respeitando o contexto sociocultural já existente. Como resultado do que foi exposto, nos dias de hoje, os conflitos entre os diversos atores responsáveis pela estruturação urbana, sejam eles poder público, sociedade civil ou investidores privados, são intensos e sem previsão de fim.

Em termos históricos, a partir do início do século XX, o sistema viário começou a ser o principal elemento estruturador das dinâmicas intraurbanas paulistanas,

tendo funcionado como base não apenas para o transporte terrestre, inicialmente privado – só mais tarde é que o transporte coletivo foi considerado primordial –, mas também para a expansão urbana (Gonçalves, 2016).

Tal fato acabou por gerar acréscimos e fraturas na malha territorial, transformações do uso do solo, valorização recorrendo-se à especulação imobiliária e uma produção de espaço gentrificável.

Conforme menciona Gonçalves (2016), na sua dissertação de mestrado intitulada *Intervenções contemporâneas no Bexiga: fissuras urbanas e insurgências*, o sistema radiocêntrico publicado no "Estudo para um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo" (1930), do engenheiro-urbanista Francisco Prestes Maia, foi a primeira proposta a estabelecer diretrizes viárias para a capital paulistana, cujo alcance se estendeu até às intervenções ocorridas ao longo do século XX.

Contrastando com as intervenções pontuais anteriores, cujo cerne residia no embelezamento e saneamento da cidade ao final do século XIX, o Plano de Avenidas propunha uma visão ampla de São Paulo, por meio de um sistema de radiais e perimetrais para descongestionar o centro e de descentralização do comércio, de acordo com modelos estrangeiros, reforçando e priorizando o transporte sobre pneus (Gonçalves, 2016).

Já no caso das radiais, o projeto respeitou uma estrutura preexistente, isto é, o fluxo centro-periferia formado pela Avenida Anhangabaú (atual Nove de Julho), Avenida Itororó (atual 23 de Maio), Avenida Tiradentes, Avenida São João, Avenida Central do Brasil, Avenida Rangel Pestana, Avenida do Estado, Avenida Liberdade, Avenida Major Diogo, Avenida Consolação e Avenida Rio Branco (Gonçalves, 2016).

Além das premissas mencionadas, foram definidos quatro anéis perimetrais: o Perímetro de Irradiação, contornando a área central para descongestioná-la; os *Boulevards* exteriores, colocados no leito das vias férreas *São Paulo Railway* e Sorocabana, transpostas para a margem do Rio Tietê; os Circuitos Parciais Secundários; e, por fim, os *Parkways,* ao redor da área urbanizada e alocados às margens dos rios Tietê e Pinheiros (Gonçalves, 2016).

No Bexiga, as principais intervenções viárias, estruturantes do solo, e as especulações projetuais começaram, com maior ímpeto, na década de 70: caso do Elevado Costa e Silva (desde 2016 com o nome de Elevado Presidente João Goulart), Lei de Uso e Ocupação do Solo (1972) e o Concurso do Parque da Grota (1974).

As "cirurgias" urbanas viárias, principalmente, entre as décadas de 1960 e 1970, tinham diretrizes impactantes e de magnitude metropolitana, sendo estruturadas sem a preocupação com o entorno imediato – tanto em termos de patrimônio edificado quanto em relação ao tecido social já existente –, o que revela um grau de comprometimento com a "modernização" dos meios de transportes e a verticalização da cidade antiga (Gonçalves, 2016).

Como tal, é possível constatar que a Bela Vista, distrito onde grande parte do que corresponde o bairro em estudo está inserido, foi alvo de estigma por parte da autoridade municipal. Isso fez com que, desde a década de 30, diversos projetos só tangenciassem a área, sendo esta considerada decadente, por parte da elite social.

Um exemplo a respeito do que foi mencionado é rebatido na Avenida Nove de Julho. Expansão de um fundo de vale e preocupação antiga do órgão público, as primeiras desapropriações para a sua construção foram efetuadas durante a administração de Pires do Rio (1926–1930). Seguindo a mesma lógica de intervenção viária – como as aberturas de avenidas de fundos de vale, caso do Saracura –, inúmeros bairros elitistas foram sendo construídos com base na ascensão do modelo rodoviário das primeiras décadas do século XX (Gonçalves, 2016).

Marco Virgilio da Silva (2014) *apud* Gonçalves (2016) menciona que a Avenida Nove de Julho gentrificou um espaço bastante importante para a memória das comunidades negras nos arredores do centro de São Paulo.

Usado por muito tempo enquanto quilombo urbano, com todas as suas nuances culturais, o local viu instalar-se a comunidade negra antes da chegada da imigração italiana. No entanto, a primeira foi sendo gradualmente expulsa, restando muito pouco do que seria a sua memória à exceção da escola de samba da Vai-Vai, cuja formação coincidiu com a abertura da Avenida Nove de Julho.

Um dado a referir-se é o fato histórico de que os conflitos entre negros e italianos, no Bexiga, eram intensos e, algumas vezes, acabavam de forma trágica. Nos dias de hoje, o preconceito também é visível, mas desta vez em relação às recentes levas migratórias advindas da África e do Haiti.

Recentemente, devido ao projeto de expansão da linha do transporte metropolitano de São Paulo, houve a tentativa de remover a Vai-Vai de local, conformando outro exemplo de gentrificação por meio da mobilidade urbana, da privatização de bens coletivos (água) e da expulsão de uma população tida como indesejável. A própria Avenida 23 de Maio se sobrepôs, na década de 60, ao córrego Itororó, ocultando-o da paisagem urbana.

Os espaços residuais resultantes de intervenções desconexas, como os baixos dos viadutos, exigem atenção, por parte da administração pública, para que não venham a servir como ferramenta gentrificadora. Um exemplo disso é o recente edital com vista à exploração comercial, por parte de empresas privadas, do baixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho, utilizado atualmente como estacionamento e mercado. Este já teve vários projetos de requalificação, inclusive da própria *Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, em 2005, a qual apresenta a sua sede margeando a Radial Leste.

Uma constatação importante a se referir, que recai sobre a justificativa do perímetro escolhido, é o fato do distrito onde está inserido o Bexiga, isto é, a Bela Vista, apresentar indícios claros de estar a passar por processos de gentrificação, tendo em conta os lançamentos imobiliários da Rua Paim. Já para não falar da área correspondente ao centro expandido paulistano, haja vista a intenção do governo estadual de promover o Programa Casa Paulista (2012), visando parcerias público-privadas que representam mecanismos de uma maior ação do setor privado sobre as diretrizes do espaço urbano.

O novo Plano Diretor Estratégico (2014) paulistano prevê uma transformação dinâmica da área do Bexiga, recorrendo a projetos de mobilidade e a propostas de adensamento urbano. Contudo, tais projetos deverão levar em conta as preexistências tombadas – edifícios e visão de conjunto –, além do tecido social e de um desenvolvimento comunitário sustentável.

Faz-se necessário que ocorra uma materialização da cidade capaz de encabeçar um projeto com uma visão global e não com base em intervenções pontuais, mitigando as possíveis fragilidades que originam o fenômeno da gentrificação.

Um paradoxo pertinente de ser comentado é o fato do patrimônio ser visto como um entrave para o progresso capitalista, quando, na verdade, faria mais sentido este servir de base para um crescimento urbano de inclusão (Somekh, 2011).

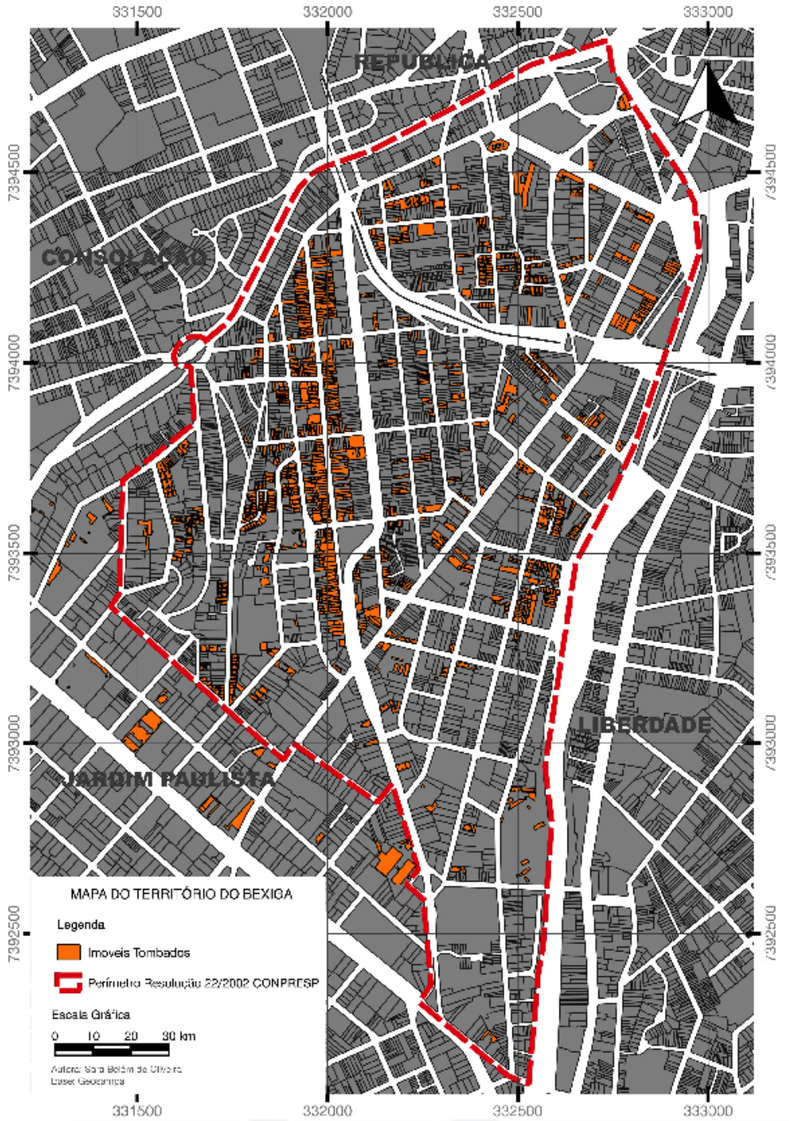


Figura 01. Mapa ilustrativo do perímetro territorial do Bexiga, tendo por base a resolução de tombamento 22/2002 do CONPRESP (assinalado na cor vermelha e linha tracejada).[1] *Fonte: Autora, com adaptação das bases do Geosampa, 2017.*

[1] A cor laranja estão representados os imóveis tombados. Embora não exista um limite oficial do que seria o bairro do Bexiga, por questões de metodologia de abordagem às relações (in)visíveis sobre o patrimônio, escolheu-se trabalhar com a resolução do CONPRESP 22/2002.

Somekh (2011, 161) refere que o "processo de urbanização de São Paulo produziu um modelo urbano sem urbanidade".

Em termos gerais, o que caracteriza um projeto urbano promotor de progresso local está articulado às esferas econômicas, sociais, administrativas, políticas e ambientais.

A evolução do quadro produtivo local, por meio da geração de emprego e renda no cerne das comunidades, o considerável acréscimo da autonomia fiscal dos governos locais e a capacidade de gestão compartilhada entre diversos agentes, buscando a inclusão de diferentes setores populares em um quadro de crescimento e evolução econômica, visam tirar proveito das especificidades e potencialidades de cada região, sempre partindo dos interesses da população local (Somekh, 2011).

A conclusão inapropriada é a defesa de projetos urbanos pontuais em detrimento de um total de ações que englobem um plano para a cidade como um todo. Com efeito, qual o projeto urbano viável e possível de almejar para o Bexiga?

O binômio demolição/construção, apontado por Somekh (2011), originou uma verticalização sem projeto urbano, isto é, não levou em conta a cidade de forma holística, o que gerou a destruição de importantes obras patrimoniais históricas paulistanas.

Conforme menciona Harvey (1992), as transformações recentes da indústria e a reestruturação produtiva, articuladas aos preceitos capitalistas, trouxeram para as áreas urbanas uma pauta recheada de velhas e novas questões. Esta reestruturação esvaziou áreas bem equipadas, em termos de infraestrutura, promovendo uma expansão urbana não planejada e predadora dos recursos naturais.

Quando analisamos questões urbanísticas e os seus desdobramentos em problemáticas efetivadas pelos diversos atores, o conflito de poder é o cerne

e condicionante de inúmeras articulações materializadas em políticas públicas ou intervenções projetuais.

Este nada mais é do que o controle ou acesso a recursos (terra, trabalho, capital e conhecimento). Foucault (1985) *apud* Hustedde (2009) argumenta que onde há poder, seja em diferentes graus e de forma sempre reversível, existe resistência, traduzindo-se em ações contestatórias, isto é, distúrbio do *status quo* vigente, organizado por um grupo de pessoas com interesses comuns.

Seguindo a mesma ideia e com o intuito de rebater, de forma espacial no tecido urbano, o conflito mencionado, os baixos de viaduto do Bexiga são um ponto de confluência de várias questões urbanísticas que impactam a área como um todo.

Em termos de legislação incidente, o Plano Regional Estratégico da Subprefeitura da Sé identifica o espaço envoltório do Viaduto Júlio de Mesquita Filho da seguinte forma: com potencial de uso enquanto espaço público, referindo como diretriz de reurbanização a ampliação de espaços para pedestres; local de incentivo à preservação dos edifícios do seu entorno, especialmente os que se encontram em Zona Especial de Preservação Cultural (ZEPEC); além de um espaço para gestão compartilhada dos proprietários de estabelecimentos no local e dos próprios moradores do bairro.

Contudo, a Subprefeitura da Sé publicou no dia 29 de dezembro de 2015 uma licitação de ocupação onerosa voltada para os baixos do mencionado viaduto, área esta de cerca de 11 mil m².

O edital referia que as empresas interessadas na exploração comercial da área deveriam enviar os seus projetos até à data limite de 31 de março de 2016, o que por si só já revela um curtíssimo período para análise da preexistência social e histórica, bem como para a elaboração de um plano econômico e projeto urbano.

Estavam aptas a concorrer firmas de grande porte ou um consórcio de até 05 empresas, com um orçamento inicial de 12 milhões para 10 anos de execução do projeto, renováveis por outros 10 anos, tendo o setor privado livre autonomia decisória sobre o espaço durante todo este período (Zoé e Andreolli, 2015).

Como não foram criados parâmetros de regulamentação do tipo de projeto, é preciso perguntar-se para quem se destina uma intervenção assim – numa área histórica já tão fissurada –, e qual o seu ônus, com o intuito de mitigar processos inerentes à segregação socioespacial, muitas vezes articulada às premissas de requalificação do território e verticalização urbana.

Um projeto sustentável, em termos de desenvolvimento local, seria uma parceria público-privada que tivesse uma visão ampla do potencial do Bexiga, capaz de promover transformações consistentes e enquadradas com a cidade de uma forma holística (Zoé e Andreolli, 2015).

Contudo, faz-se necessária a participação dos moradores, comerciantes e minorias comunitárias no planejamento e execução projetual, além, claro, da preservação da área tombada e do seu espaço envoltório. A mínima intervenção nos baixos deverá ser pensada numa escala urbanística que considere o componente temporal de longo prazo (Zoé e Andreolli, 2015).

Por não ter ocorrido a realização do edital com consulta à população local e devido à audiência pública ter sido marcada em uma data bastante perto da entrega dos projetos, foi aberto um inquérito junto ao Ministério Público Federal, referindo que o mesmo representa um ato danoso ao patrimônio estético, histórico, artístico e turístico do Bexiga (Zoé e Andreolli, 2015).

Para tal, embasou-se no fato de que a lei 13.775/2004 versa que as áreas alocadas nos baixos dos viadutos e pontes do município, não utilizadas pelo órgão público, serão outorgadas, de forma prioritária e mediante permissão de uso, a entidades de caráter social, filantrópico ou assistencial sem fins lucrativos, além de Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), desde que estas apliquem a totalidade de sua renda em atividades institucionais (Zoé e Andreolli, 2015).

Conforme colocam os autores, ao se propor a concessão da área de baixo do viaduto à exploração comercial por parte do setor privado, ao invés de permitir que o uso do local seja feito pela sociedade civil que já lá atua, verifica-se a realização de um planejamento urbano empresarial, que em nada inclui o desenvolvimento comunitário na sua agenda global.

Ao seguir-se para o registro fotográfico do ensaio, segundo Merleau-Ponty (1945/1994) *apud* Nóbrega (2008), a experiência perceptiva é uma experiência corporal. Baseado no livro *O Visível e o Invisível* (1964/1992), a autora refere que:

> Relacionado ao corpo em movimento, a percepção remete às incertezas, ao indeterminado, delineando assim o processo de comunicação entre o dado e o evocado. A fé perceptiva é uma adesão ao mundo, à realidade tal como a vemos. (Nóbrega, 2008, 142)

Como tal, a fotografia permite refletir, de alguma maneira, a organização social:

> Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-industrial é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapato, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformações de valores, tornada palpável pela fotografia. (Flusser, 2011, 70 *apud* Bezerra, 2016, 40)

Em suma, as próximas imagens pretendem ilustrar que apesar da existência de uma dinâmica e tensão entre as forças da administração pública, mercado imobiliário e de resistência social tão crucial – a articulação entre o visível e o (in)visível que configuram o bairro –, a preservação cultural e da memória comunitária deve ser de grande importância e levada em conta nas políticas públicas:

> Sobre os dados apresentados, Carneiro (apud MARTINS, 2006, 20) pondera sobre as consequências do descuido com o Patrimônio Cultural e com a memória que este resguarda. O autor, a partir da referência ao texto de Freud, a saber, *Mal-estar na Civilização* aponta que o sofrimento a que o homem se submete possui origens em três pontos fundamentais, que são: o corpo, o mundo exterior e as relações com os outros homens. Nesta possibilidade, considera que se articulam cultura material, destruição de um bem do Patrimônio Cultural e as consequências decorrentes do sofrimento do sujeito que se viu destituído de algo seu.
>
> Assim sendo, qualquer perda de elementos suportes da identidade afeta os vínculos com os pertencimentos, e acarretam marcas cruciais, às vezes insuperáveis, repercutindo em consequências desastrosas. Há questões muito sérias sobre o que pode acarretar a perda de um monumento histórico, ou qualquer elemento de vinculação do sujeito a seu pertencimento, seja uma árvore, um prédio, qualquer componente da cenografia natural, material ou simbólica." (Martins, 2015, 56-57)

DA ESCRITA À IMAGEM: REGISTRO DE UM "BIXIGA"



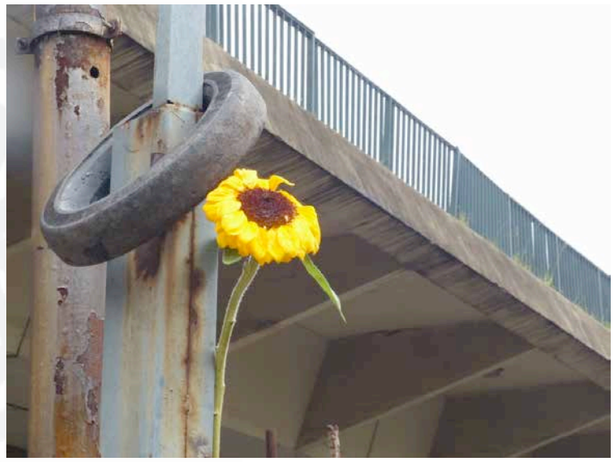


Figura 02 e 03. Uma das formas de manifestação cultural é a música. Na primeira imagem tem-se um cartaz de divulgação a respeito de apresentações musicais no bairro e já à direita observamos uma intervenção no baixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho. Fonte: Autora, 2017.







Figura 04, 05 e 06. As três imagens pretendem mostrar o espaço correspondente à Vila Itororó.[2] *Fonte: Autora, 2017.*

[2] O local, no momento, encontra-se em processo de restauração e conversão em polo cultural. Já na década de 70, o quadro construído apresentava sinais de deterioração e uso enquanto cortiço. A fotografia acima à esquerda mostra a piscina privada, mas de uso coletivo, que existia no local, fruto do córrego Itororó. Revela também como a cidade foi estabelecendo relações de invisibilidade, ao longo do tempo, com os seus recursos hídricos. A imagem à direita corresponde a uma das edificações da Vila. A escada que dava acesso à porta branca foi demolida com um trator, por parte da segurança pública, no momento da desapropriação do imóvel, devido à resistência social por parte dos moradores.

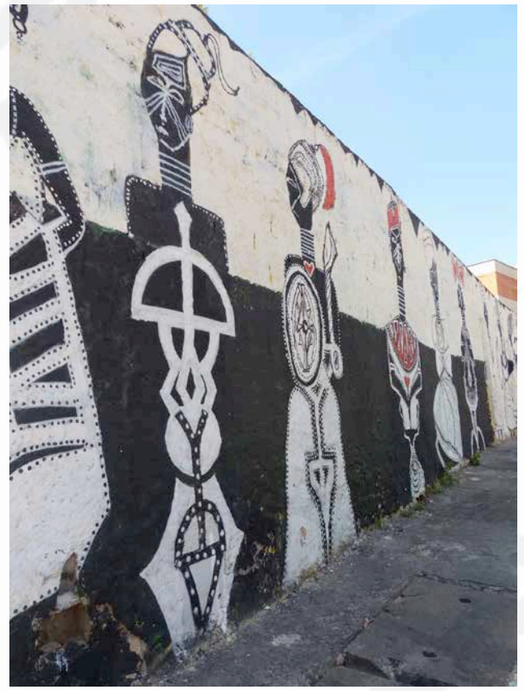






Figura 07,08 e 09. As seguintes figuras revelam a resistência da herança afro-brasileira do bairro do Bexiga.[3] *Fonte: Autora, 2017.*

[3] Seja por meio da escola de samba Vai-Vai ou pelas religiões de matriz africana.



Figura 10. PipaSP é um projeto de "praia" pública instalado em um estacionamento do bairro.[4] Fonte: Autora, 2017.



Figura 11. Intervenção do grupo Ilú Obá de Min.[5] Fonte: Autora, 2017.

[4] Localizado na Rua Dr. Alfredo Ellis, além de chuveiros, cadeiras de praia e boias, também existem quiosques que vendem comidas e bebidas.





Figura 12 e 13. Escadaria que dá acesso à Praça Dom Orione.[6] Fonte: Autora, 2017.

[5] O grupo composto exclusivamente por mulheres fez a intervenção na escadaria da Praça Dom Orione, no evento Treze na Treze, visando ressaltar o quanto a Lei Áurea, comemorada a cada 13 de maio, não representa os movimentos negros nacionais, de uma forma geral, e nem é motivo de celebração, uma vez que após a abolição não foram criadas as condições adequadas de inserção da população negra na sociedade brasileira.

[6] Praça tradicional do Bexiga e bastante conhecida pela feira de antiguidades que ocorre aos domingos. A frase escrita na parede do local, à altura desta publicação, já não existe mais, conforme é possível constatar na figura 11, o que mostra a vivacidade daquele espaço público. A sua efemeridade.





Figura 14 e 15. Veículo escolar que funciona como biblioteca e imagem de um dos inúmeros brechós/antiquários existentes no Bexiga.[7] *Fonte: Autora, 2017.*

[7] A primeira imagem corresponde ao veículo escolar que funciona como biblioteca e que está localizado na Rui Barbosa, em frente ao recém inaugurado bar de refugiados sírios e palestinos, Al Janiah. Já na segunda imagem é possível observar-se um dos inúmeros brechós/antiquários existentes no Bexiga e que atraem tanto moradores quanto entusiastas de outras partes da cidade.





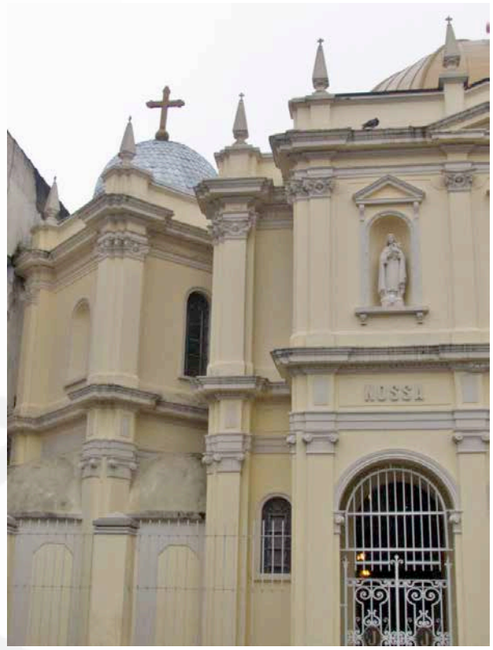


Figura 16, 17 e 18. A Paróquia Nossa Senhora Achiropita e o patrimônio tombado do bairro. [8] *Fonte: Autora, 2017.*

[8] A imagem à direita representa a Paróquia Nossa Senhora Achiropita, cujo nome remete à imigração italiana, tão característica do bairro. As restantes fotografias pretendem ilustrar de que forma as relações (in)visíveis com o patrimônio tombado processam-se. Se por um lado temos um imóvel em completo estado de abandono - situações semelhantes também ocorrem em outros locais do Bexiga, muitas vezes de forma proposital, com o intuito de que o quadro construído acabe por ruir, tornando possível a sua venda ao mercado imobiliário -, por outro observamos um exemplo de como o patrimônio pode ser preservado e integrado ao ambiente urbano contemporâneo. No entanto, é importante salientar que ações de educação patrimonial e de mitigação da especulação imobiliária se fazem urgentes. Não basta tombar. É preciso que a administração pública esteja mais presente nas ações de conservação e de apoio ao proprietário e/ou morador de um edifício histórico.





Figura 19 e 20. Terreno adjacente ao Oficina, pertencente ao grupo Sílvio Santos, e imagem do teatro propriamente dito, projetado em 1991 pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito.[9] *Fonte: Autora, 2017.*

Referências

[9] No local adjacente ao teatro existia uma sinagoga e diversas outras edificações históricas que foram demolidas de forma inesperada. Nos dias de hoje, existe uma polêmica a respeito do espaço, pois há um desejo, por parte do grupo Sílvio Santos, de verticalizar a área com torres de consideráveis dimensões, o que impactará de forma significativa a paisagem do Bexiga. Tanto a edificação quanto a *Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, liderada por José Celso Martinez Corrêa, são tombados. A pergunta que cabe é a seguinte: até quando a cultura será relegada ao esquecimento e o capitalismo predatório verticalizará o nosso patrimônio?

BEZERRA, Natália. *Um Homem Com Uma Câmera*: crônica contada por meio de registros de dispositivos móveis realizados na cidade de Fortaleza-CE. 2016. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Coord.). *De volta à cidade:* dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006.

CALDANA, Valter. CAMPAGNER, Larissa (Org.). *Projetos Urbanos em São Paulo:* oportunidades, experiências e instrumentos. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2011.

GONÇALVES, Camila Teixeira. *Intervenções contemporâneas no Bexiga:* fissuras urbanas e insurgências. 2016. 439 f. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HUSTEDDE, Ronald J. Seven theories for seven community developers. In: PHILLIPS, Rhonda. PITTMAN, Robert H. (Org.). *An Introduction to Community Development.* New York: Routledge, 2009.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. PATRIMÔNIO CULTURAL: Sujeito, Memória e Sentido para o Lugar. *Cadernos do Patrimônio Cultural: Educação Patrimonial.* Fortaleza: Secultfor: Iphan, v.1, 47-58, 2015.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana:* A cidade na era da globalização. Tradução Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

NÓBREGA, Terezinha. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 13: 141-148, 2008.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SIQUEIRA, Marina Toneli. Entre o fundamental e o contingente: dimensões da gentrificação contemporânea nas operações urbanas em São Paulo. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v.16, n. 32, 395-415, nov. 2014.

SMITH, Neil. A gentrificação: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global. In: BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Org.*). De volta à cidade:* dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 59-87, 2006.

SOMEKH, Nadia. Um projeto urbano para São Paulo? In: CALDANA, Valter. CAMPAGNER, Larissa (Org.). *Projetos Urbanos em São Paulo:*

oportunidades, experiências e instrumentos. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 161-174, 2011.

ZOÉ, Cafira. ANDREOLLI, Rodrigo. Artistas transdisciplinares; jornalistas. Habitantes do Bixiga — Universidade Antropófaga, Teat(r)o Oficina, Terreyro Coreográfico. *O que está acontecendo no Bixiga-SP? E por que isso me interessa?* Disponível em: <https://medium.com/@uniantropofaga/o-que-está-acontecendo-no-bixiga-sp-e-por-quê-isso-me-interessa-6698078b515a#.s07vkwc0t> Acesso em: 8 jun. 2016.



Memórias (In)visíveis: reflexões sobre o centro de Campinas-SP

(In)visible memories: reflections of the center of Campinas-SP

Melissa Ramos da Silva Oliveira
Doutora, AU - UAM, São Paulo, Brasil. melinerso@gmail.com

Cláudio Lima Ferreira
Doutor, IA - UNICAMP, Campinas, Brasil. claudiol.f@uol.com.br

Haroldo Gallo
Livre Docente, IA - UNICAMP, Campinas, Brasil.
haroldogallo@uol.com.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p209-230

Resumo

Este artigo, de caráter quantitativo e qualitativo, tem por objetivo discutir a relação entre a história e as memórias visíveis e invisíveis dos transeuntes, ocupantes e moradores, doravante denominados usuários do centro do município de Campinas-SP. Neste contexto, o artigo pretende problematizar as relações entre as pessoas, o lugar e a memória, a partir das representações do espaço coletadas entre os usuários da região central na vida cotidiana. Por meio de uma pesquisa de campo, coletaram-se desenhos elaborados pelos usuários da área central da cidade de Campinas, com o intuito de identificar os lugares de memória - lugares apropriados e preservados pela existência de um sentido compartilhado que os diferencia dos demais. No âmbito dessa relação, a paisagem urbana/arquitetônica edificada passou a definir a memória dos lugares nas cidades. Para tanto, foram realizadas entrevistas com osusuários do centro da cidade demonstrando o vínculo entre o indivíduo, o espaço edificado urbano/arquitetônico e a valorização da identidade urbana construída a partir da memória que os indivíduos têm sobre a cidade, seu patrimônio, seus referenciais simbólicos e suas representações. Essas representações suscitam questionamentos sobre a maneira pela qual o patrimônio e a memória têm sido preservados no tempo presente.

Palavras-Chave: lugares de memória, representação, patrimônio, centro, Campinas

Abstract

This article, in a qualitative and quantitative way, aims to discuss the relationship between history and the visible and invisible memories of downtown's users of Campinas city in São Paulo State. In this context, the article intends to discuss the relation of people, place and memory, based on representations of space collected from users on a daily life. By the research field, one was able to collect drawings elaborated by residents and users of the central area of Campinas. Its purpose consists on identifying places of memory – places that are appropriated and preserved through the existence of a shared sense that differentiates them from the others. Within this relationship, the urban / architectural landscape began to determine the memory of places in cities. For this purpose, interviews were conducted with users, demonstrating links between the individual, the urban / architectural city space and the valorization of the urban identity constructed from the memory that individuals retain concerning the city, its heritage, its symbolic references and its representations. These representations raise questions about the way in which heritage and memory have been preserved in the present time.

Keywords: Places of memory, representation, heritage, center, Campinas

INTRODUÇÃO

"A memória é a vida, sempre alcançada pelos grupos viventes (...), ela está em evolução permanente (...), inconsciente das suas deformações sucessivas (...). A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que não é mais (...). A memória é um absoluto e a história não conhece outra coisa que não o relativo"

Pierre Nora (1993,9)

A memória é uma evocação do passado[1]. Santo Agostinho (1999, 22) revelou que a memória não é simplesmente uma lembrança ou recordação das coisas, mas sim uma maneira de evocar os nossos laços passados, que não podemos mais acessar. O autor destaca ainda que o passado é a nossa história, no entanto sobrevive no presente e justifica muito dos acontecimentos atuais.

[1]Este artigo, originado em uma pesquisa de doutoramento, resulta do trabalho do Grupo de Pesquisa mais amplo composto pelos autores, denominado "Restauro, projeto & criação: diálogos de permanência e inovação", na linha de pesquisa "Restauro e Projeto: procedimentos e fundamentos", registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil – CNPQ.

Santo Agostinho (1999, 45) destaca ainda que o ser humano apreende o tempo em três momentos: passado, presente e futuro. O passado é algo distante, que simplesmente já se foi, mas influencia o que somos atualmente. O presente corresponde ao agora, o tempo em que nossas vidas e experiências acontecem no momento atual. O futuro é onde serão finalizados todos os acontecimentos que presenciamos quando determinado período de tempo possa vir a acontecer. Assim sendo, o passado constitui uma abstração que só se torna concreta pela evocação a partir da vivência do tempo presente, e normalmente o fazemos com vistas e projeções ao futuro.

No presente podemos reconstruir a memória. Esse processo de reconstrução é fundamentalmente mediado pela lembrança.Halbwachs (1990, 66) destaca que as lembranças sempre decorrem de um processo coletivo e se inserem num contexto social preciso. Todavia, lembrar não é reconstituir exatamente a vivência ou acontecimento do passado, mas sim reconhecer as coisas que possuem valor e inseri-las dentro do quadro atual.

Valor é termo derivado da economia. É a qualidade pela qual uma coisa é mais ou menos estimada, determinando a importância que ela tem para os indivíduos. Assim, o patrimônio é algo e tem valor no sentido de uma riqueza de ordem não monetária, mas cultural: algo produzido e construído que constitui um legado das gerações precedentes. Esse patrimônio nos pertence individual e coletivamente e esses legados são intrínsecos a determinadas comunidades. Sendo a comunidade um conjunto determinado de indivíduos humanos que compartilham aspectos em comum tais como, etnias, territórios, crenças - frutos de um mesmo processo social -, tem uma história e uma herança compartilhadas entre os indivíduos.

Pollak (1992, p.34) ressalta que a memória é seletiva. Cada mente abstrai e destaca o que não a interessa, foca e registra o que mais lhe atrai, sempre orientada por juízos de valor. A atribuição de valor expressa a capacidade de alguma coisa (tangível ou intangível) responder a uma necessidade humana, passando obrigatoriamente por escolhas mediadas pelos sentidos e

significados. A seleção, fruto do juízo de valor, é sempre referenciada na estima - sentimento positivo que nutrimos por algo -, sendo um traço fundamental na formação de memória e identidade. Não há relação de pertencimento se não houver afetividade, ou seja, “se não nutrirmos um sentimento positivo que nos identifica e relaciona com algo”, sem o que a conservação não se justificará. Esses sentimentos estão expressos nos valores e significados que as coisas têm para nós, mas que não estão nelas intrínsecos: são eles resultados das relações mantidas com as coisas, variando com e para os indivíduos, comunidades, temporalidades e espacialidades (Gallo, 2015, 98).

Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes (1999, 88), o valor não é imanente aos bens e às coisas. Ele pode oscilar nas seguintes variantes: valor cognitivo (associado à possibilidade de conhecimento), valor formal (que permite a construção do universo do sentido), valor afetivo (que diz respeito às cargas simbólicas elevadas) e valor pragmático (os valores de uso). Enfim, é o resultado das relações dos homens entre si e não somente das relações diretas dos homens com os objetos. A atribuição de valor reivindica a diferença e permite o resgate da memória.

Halbwachs(1990, 83) enfatiza que não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. O autor defende que o espaço oferece a imagem da permanência e da estabilidade por meio das marcas deixadas pelos grupos sociais. Essas marcas podem contribuir para promover lembranças e evocar o passado, constituindo uma importante fonte de testemunho, pois permite o resgate de pessoas e fatos sociais relevantes para os grupos. Nesse sentido, configuram-se os lugares de memória – lugares apropriados e preservados pela existência de um sentido compartilhado que os diferencia dos demais.

Esse artigo coteja as relações entre a história e as memórias significativas do centro de Campinas-SP, com o intuito de identificar os “lugares de memória” reconhecidos pela população.

LUGARES DE MEMÓRIA

Lugares de memória é uma expressão criada pelo historiador francês Pierre Nora(1993, 47) para designar lugares em todos os sentidos da palavra, do objeto material e concreto ao mais abstrato, simbólico e funcional, que apresentam resquícios rememorados e transformados pela história de uma sociedade.

O lugar de memória, que compreende um território, corresponde ao registro e a tudo que o excede, o que equivale dizer que compreende o significado simbólico inscrito no próprio registro. Esses territórios são os lugares onde a lembrança se estabeleceu e afiguram-se como uma nova maneira, não natural, de apresar a memória, visto que não vivemos mais o que eles significam e que a história, como fonte, deles se apropria. São, dessa maneira, paragens materiais (tangíveis) e imateriais (intangíveis) onde se solidifica a memória de uma coletividade, de um país, lugares em que grupos ou povos se identificam ou se perfilam, o que permite o aparecimento de um sentimento de identidade e de concernimento.

> Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que se caracterizapor um acontecimento ou uma experiência vivida (Nora, 1993, 21).

As cidades são formadas de espaços edificados e naturais que, constituídos de significado, as torna uma região qualificada e as levam a integrar esta comunidade simbólica de sentidos, denominada imaginário. São, acima de tudo, territórios dotados de carga simbólica que os diferencia e identifica. Essas entidades podem constituir-se por um monumento, um museu, uma personagem, um arquivo, ou ainda, de um símbolo, de um evento ou de uma instituição. Porém, nem tudo se caracteriza como lugar de memória.

Para tanto, esses territórios devem possuir uma "vontade de memória" e demonstrar na sua origem um propósito memorialista que garanta sua identidade. O que os constitui é um jogo entre a memória e a história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca. Sem essa vontade, os lugares de memória são somente lugares de história. Lembrando que memória e história não são sinônimas e são, ao mesmo tempo, narrativas do passado que reconfiguram episódios ocorridos, não sujeitos a repetições.

Não é exato dizer que, para lembrar, é preciso que nos transportemos em pensamento fora do espaço, pois ao contrário, é justamente a imagem do espaço edificado ou natural que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar passado no presente – "mas é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço (edificado e natural) é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes" (Nora, 1993, 189).

Todas as cidades são, portanto, possuidoras de história e memória e, igualmente, da comunidade de sentido a qual se intitula identidade. Enfim, a memória é aquilo vivido e sua reconstrução intelectual é a história.

CENTRO DE CAMPINAS

No contexto dessa discussão, cognominar o centro de Campinas como um "lugar de memória" é inteiramente pertinente, visto ele ter adquirido um lugar de destaque na formação da própria cidade e suas transformações ao longo da história. Constitui um lugar com o qual as pessoas se identificam, se lembram e sentem-se saudosos das experiências que nele viveram. Por conseguinte, o que deve ser relembrado constitui tanto memórias conhecidas quanto infinitas histórias anônimas de usuários que por ali

transitaram. Mesmo que tais espaços tenham sofrido transformações radicais e degradação, deixaram marcas e lembranças, que funcionam como padrões de referência identitária para a cidade.

Até o final do século XIX, Campinas foi a maior produtora de café do Estado de São Paulo e uma das principais bases do processo de expansão cafeeira no território paulista. Tal condição deveu-se, por um lado, à própria história social e econômica que marcou a cidade e, por outro, pelo favorecimento de sua posição como importante ponto de confluência de transportes e comunicações. Esse caráter de centralidade tem sido um dos elementos permanentes de estruturação do município na composição da paisagem urbana em seus aspectos formais e culturais.

Para Lapa (1996,54), o centro, desde a formação da cidade, sempre foi o ponto central do comércio, com os armazéns de secos e molhados, pontos de vendas dos produtos de alimentação, vestuários e calçados. Também foi passagem de carros puxados por animais, que circulavam lateralmente ao Teatro São Carlos, demolido em 1922. No centro também trafegaram os primeiros bondes de Campinas.

Segundo Badaró (1996, 76), a transformação de Campinas em principal centro produtor de café trouxe à cidade diversas modificações que alteraram sua fisionomia. Do ponto de vista urbano, as mudanças advindas do café resultaram em vários melhoramentos, dentre os quais se citam: a iluminação pública a gás (1875) e as linhas de bonde de tração animal instalados pela Companhia Carris de Ferro (1879). Na malha urbana, surgiram diversos edifícios voltados ao uso público, como hospitais, escolas e mercados, o que contextualizou na cidade uma vida mais pública, alicerçada em valores burgueses e urbanos. Na arquitetura, um novo estilo se fez presente, o neoclássico, que foi adotado em diversas residências e edifícios institucionais, vindo também alterar muitas construções coloniais. A localização da estação configurou um novo eixo central da cidade, tendo, numa de suas extremidades, a Catedral; logo atrás da mesma, o Teatro São Carlos e, na outra extremidade, a própria estação. A estação atraiu para si o prolongamento da área comercial de Campinas, já estabelecida nas áreas lindeiras aos largos centrais da cidade que consolidavam a tendência de ocupação norte-sul, seguindo o eixo pré-urbano do caminho dos Guaiases.

Com o desenvolvimento industrial que se impulsionou em Campinas a partir da virada do século XX, outras necessidades urbanas passaram a existir. As ruas estreitas e o aspecto colonial das edificações não estavam de acordo com o espírito moderno de desenvolvimento e o progresso que pretendia a elite campineira. Assim, foi contratado em 1934 para elaborar um plano de remodelação urbana para a cidade, denominado de Plano de Melhoramentos Urbanos. Esse projeto foi proposto pelo engenheiro arquiteto Francisco Prestes Maia.

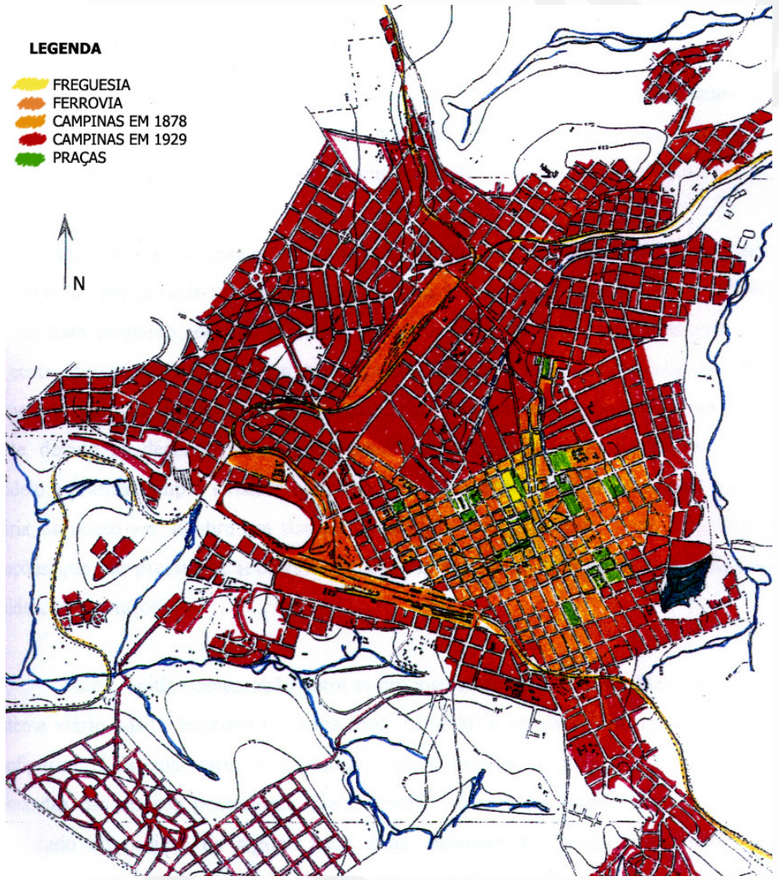


Figura 1: Campinas em 1929. Fonte: Oliveira, 2012

Para Badaró (2002, 65), o centro histórico recebeu tratamento próprio, sendo redesenhado com grande preocupação estética e cívica. Para a questão de circulação, Prestes Maia sugeriu a construção de duas avenidas ortogonais entre si, que cruzassem o reticulado regular da área central. No sentido norte-sul da cidade, a alternativa escolhida foi o alargamento da Rua Francisco Glicério entre as ruas Luzitana e José Paulino. Na direção leste-oeste, optou-se pelo alargamento da Rua Campos Salles. Com a ampliação dessa rua, ela se transformou no novo elo entre a Praça da Estação Fepasa e o centro principal, que se articulava com uma avenida transversal no centro, a Rua Francisco Glicério.

A verticalização foi um dos ícones da modernidade emergente na primeira metade do século XX, revelada por meio de evoluções tecnológicas e formais, novos programas e maneiras de morar e trabalhar, além de promover uma ruptura na paisagem da área central e produzir uma segregação sócio-espacial evidenciada pelos aspectos físico-estéticos dos edifícios com padrões de construção elevados e sofisticados, confortáveis e funcionais, com área de lazer ampla, grandes sacadas e preços altos.

O centro de Campinas apresenta inúmeras remanescentes que retratam as marcas do processo de sua construção, transformações, adaptações, apropriações e reapropriações sofridas ao longo do tempo. Todavia, como destacar as memórias significativas que podem ser reconhecidas como patrimônio? Quais são os lugares de história e os lugares de memória da área central de Campinas?

ANÁLISES: OS LUGARES DA MEMÓRIA E A MEMÓRIA DOS LUGARES NO CENTRO DE CAMPINAS

Para um maior entendimento sobre os lugares da memória e a memória dos lugares em Campinas-SP, buscou-se identificar a percepção e opinião dos usuários do centro de Campinas por meio de uma pesquisa de campo. Essa pesquisa teve como metodologia[2] uma análise qualitativa e quantitativa sobre questões singulares dos moradores e suas relações com a memória da cidade.

[2]Tomou-se como base a Tese de Doutorado de Melissa Ramos da Silva Oliveira. *Intervenções urbanas e representações do centro de Campinas/SP:* convergências e divergências. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012 e o livro de Melissa Ramos da Silva Oliveira. *Intervenções urbanas e representações do centro de Campina*s/SP*:* as inter-relações entre as verticalidades e as horizontalidades nos processos de refuncionalização urbana. Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2016.

As pessoas entrevistadas[3] responderam um questionário[4] em que expressaram suas principais lembranças sobre elementos da cidade, com ênfase na memória e no patrimônio[5].

Para compreender a relação entre memória e cidade, foram estabelecidas, a partir das respostas dos entrevistados, algumas subcategorias - templos religiosos, edifícios/monumentos, ruas/praças – que nortearam a análise. Disso resultou a tabela a seguir, na qual se nota na primeira coluna a pergunta aplicada aos entrevistados, na segunda coluna a classificação por categorias e na terceira a tabulação geral das respostas obtidas.

Como resultado da análise da relação entre memória, cidade e patrimônio,verificou-se que foi o grupo dos mais jovens (até 40 anos), independentemente da classe social e sexo, os que menos indicaram elementos referentes à memória. A faixa de renda com salários superiores a dez salários mínimos[6] teve a maior representatividade.

[3]Na pesquisa de campo, realizada ao longo de 2011, foram aplicados 266 questionários a moradores, transeuntes e usuários, enfim, pessoas que vivenciam o espaço em suas atividades, do centro de Campinas, pessoas de classe social, idade, profissão, renda, procedência e raças diferentes, com o intuito de observar quais são os referenciais de centro identificados pelos entrevistados.

[4]O questionário era composto por questões abertas e semi-estruturadas, nas quais os entrevistados responderam de próprio punho, com liberdade para escrever o que e a quantidade que desejassem, sem nenhum tipo de restrição. Também havia um espaço para as pessoas se expressarem livremente por meio de desenhos. Foi solicitado que elas desenhassem, sem nenhum controle de tempo ou técnica, o que era o centro na sua visão.

[5]Tem-se presente que a pesquisa se desenvolve com claros limites de aferição e de adoção do objeto de análise, em decorrência dos instrumentos conceituais e metodológicos utilizados e do volume de trabalho empreendido. É sabido que os espaços são apreendidos por aspectos perceptivos não representáveis graficamente, ou ainda de difícil descrição verbal. Assim sendo, determinados aspectos que compõem a identificação de um lugar, sendo percebidos por aqueles que a vivenciam, tais como o cheiro da cidade, suas cores, seus sotaques diversos, seus específicos modos de viver e fazer, entre outros, só poderiam integrar este objeto de estudo e análise em processo muito mais amplo e complexo.

[6]Na época de realização dessa pesquisa, o valor do salário mínimo era de R$622,00, o que equivale aproximadamente a U$1.492,00.

Questões	Subcategorias	Subcategorias específicas/ indicações
1. Ao se falar no centro, qual a primeira coisa que te vem à mente?	Templos religiosos (18)	Catedral (14), igrejas (4).
	Edifícios/ monumentos (8)	Prédios antigos (4), teatro demolido (2), mercadão (2).
	Outros (10)	Tradição/história/patrimônio (7), infância (2), bondes (1).
3. O que você mais gosta no centro?	Templos religiosos (11)	Catedral (11).
	Edifícios/ monumentos (12)	Prédios históricos (6), Estação Fepasa (4), monumentos (2).
	Outros (8)	Arquitetura (7), ferrovia (1)
4. O que você gostava no cetro e se perdeu?	Templos religiosos (1)	Igreja do Rosário (1).
	Edifícios/ monumentos (10)	Estação Fepasa/trem de passageiros (3), Teatro Carlos Gomes (3), Biblioteca Municipal (1), prédios históricos (1), Hotel Terminus (1), monumentos (1).
	Ruas/ praças (3)	Rua Treze de Maio (2), ruas de paralelepípedo (1).
	Outros (10)	Romantismo (3), tradição (2), história (1), bondes (1), Chafariz da Rua Treze de Maio (1), Bonequinhos da Ezequiel (1), ombrelones da Rua Treze de Maio (1).
5. Qual o centro que você gostaria?	Edifícios/ monumentos (12)	Prédios/história preservada (9), como era no passado (9).
6. Quais os espaços/lugares do centro que você mais utiliza?	Templos religiosos (11)	Igrejas (11)
	Edifícios/ monumentos (4)	Centros de cultura (4).
	Ruas/ praças (3)	Regiões arborizadas (3).
7. Qual o patrimônio cultural presente no centro?	Templos religiosos (122)	Catedral (90), Igrejas (20), Igreja do Rosário (2), Universal (1).
	Edifícios/ monumentos (169)	Estação Cultura/ FEPASA (30), Palácio dos Azulejos (22), Palácio dos Jequitibás (19), Jóquei Clube (12), Estátua Carlos Gomes (12), monumentos (11), prédios (10), Mercado Municipal (8), Colégio Carlos Gomes (7), Fórum (5), Museus (5), Puc Central (5), CCLA (4), Teatro Carlos Mendes (4), Correio (3), Prédio do MACC (3), Casa da Saúde (3), Mogiana (2), Sede da Banda Carlos Gomes (1), Monumento Carlos Salles 91), Giovanetti (1), Prédio do Niemeyer (1).
	Ruas/ praças (64)	Praça Carlos Gomes (24), Centro de Convivência (17), Praças (10), Praça do Carmo/Praça Bento Quirino (5),Largo do rosário (3), Bosque dos Jequitibás (2), Largo do Pará (2), Parques (1).
	Outros (16)	Ferrovia (10), Bares (2), Hotéis (2), Túnel de Pedestre (1), Coreto (1).

Tabela 1: Respostas relativas às perguntas do questionário aplicado na pesquisa de campo. Fonte: Oliveira, 2016

Averigua-se, a seguir, com mais detalhes, a tabela, no sentido de apontar alguns elementos relevantes aos lugares de memória e à memória dos lugares na área central de Campinas. Relativamente ao pensamento, afetividade, imaginação ou perdas no centro de Campinas (perguntas 1, 3, 4 e 5 do questionário), a Catedral foi mencionada 25 vezes e outras igrejas 5 vezes. No

que tange a edifícios/monumentos, os prédios antigos e históricos, genericamente, tiveram 20 indicações. Com baixa frequência, num máximo de quatro, foram indicados: teatro demolido (Teatro São Carlos), Estação (Fepasa), Teatro Carlos Gomes, monumentos, entre outros. Elementos da subcategoria ruas/praças sofreram pouquíssimos destaques. Sete entrevistados se mostraram preocupados com a perda de tradição do centro, um com a perda de sua história e sete comperdas na arquitetura.

Na questão específica sobre a presença do patrimônio cultural no espaço central, a pesquisa constatou que as igrejas tiveram a menção de cento e vinte e dois inquiridos. A Catedral Metropolitana de Campinas foi lembrada por noventa entrevistados, a Igreja do Carmo por nove, a Igreja do Rosário por dois, a Igreja Universal por um e as igrejas, de maneira geral, por vinte. Diante dos resultados, é suscitada a questão: as igrejas foram lembradas pelo seu valor histórico, artístico ou prevaleceu a religiosidade?

No que concerne aos desenhos elaborados pelos entrevistados, os lugares de memória da região central de Campinas também foram pouco distinguidos. Somente em alguns foi feita alusão aos bens culturais que possuem valor para a cidade. Destacam-se alguns desenhos. No desenho (Figura 2) elaborado por Aline (23 anos, 3-5 salários, secretária), seis bens de grande importância estão evidenciados: Centro de Convivência, Catedral Metropolitana, Mercado Municipal, Prefeitura Municipal, Colégio Bento Quirino e Colégio Progresso. Apesar de representado simbolicamente, o desenho da Catedral destaca a torre de Igreja, um importante marco da paisagem local.

Leonardo (14 anos, 3-5 salários, estudante) no segundo desenho (Figura 2) exibe a escadaria de acesso e a praça defronte ao Palácio dos Jequitibás, sede da Prefeitura Municipal, usado como palco de constantes manifestações e protestos. Um mobiliário urbano - o poste de iluminação de ferro fundido – em frente ao prédio do Jóquei Clube, na Praça Bento Quirino, foi destacado por Rosana (41-50 anos, 5-10 salários, professora) no terceiro desenho (Figura 2).

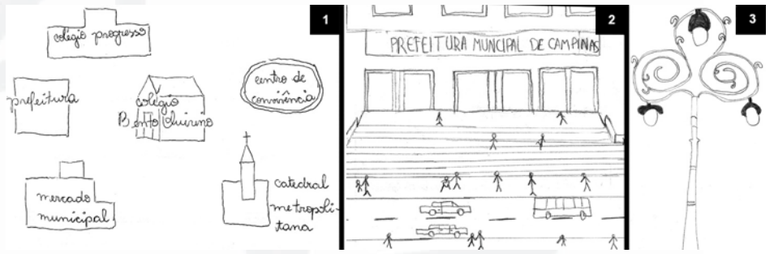


Figura 2: Bens de valor cultural significativo para a cidade de Campinas: edifícios, templos, escadaria da Prefeitura Municipal e o Poste de iluminação situado defronte ao Jóquei Clube. Fonte: Oliveira, 2016

Assim como nas respostas às perguntas, a Catedral foi muito evidenciada nos desenhos. O desenho 1 (Figura 3) de Fernando (29 anos, 3-5 salários, publicitário) revela uma simbiose entre elementos verticais marcados pelo *skyline* de edifícios altos e a torre de uma igreja e a horizontalidade de uma rua que corta o desenho. O grande número de pessoas registradas na imagem leva a crer que se trata da Rua Treze de Maio e a igreja nela representada, a Catedral de Campinas. Ressalte-se que os edifícios altos desenhados com a mesma altura da torre da igreja evidenciam que esse marco simbólico da paisagem perdeu seu destaque em meio aos edifícios altos que a circundam. O segundo desenho da Figura 3, elaborado por José (46 anos, 1-3 salários, zelador) mostra a Avenida Francisco Glicério, também em perspectiva, com a indicação do Largo da Catedral e da Igreja Matriz, com suas torres, no lado direito.

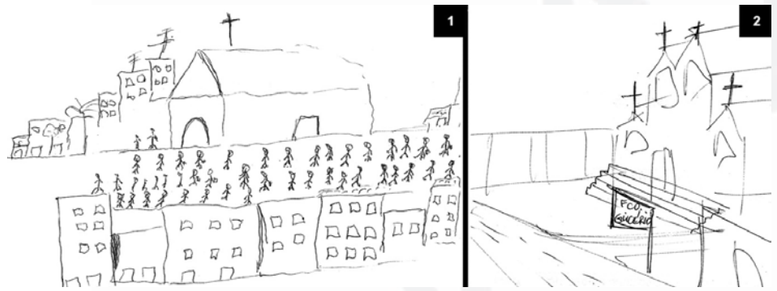


Figura 3: Avenida Glicério: skyline de edifícios altos e a torre da Catedral.
Fonte: Oliveira, 2016

Na Figura 4, o Largo da Catedral, delimitado pelas construções altas do entorno, é registrado em primeiro plano no desenho de Sandra (39 anos, 5-10 salários, arquiteta). A torre da Catedral estabelece o início de um eixo com término na estação Fepasa, paralelo ao traçado das Ruas Treze de Maio e Costa Aguiar, como se observa na foto estampada à direita.

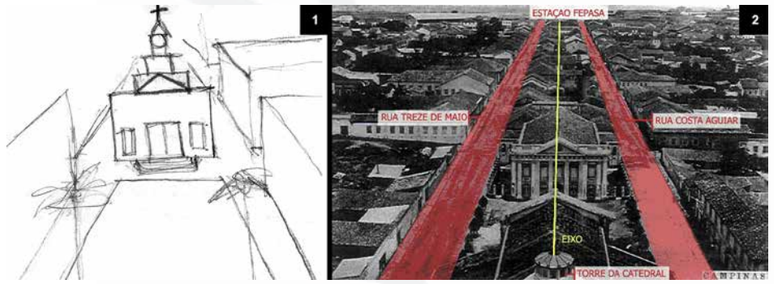


Figura 4: Largo da Catedral e Eixo Catedral-Estação Fepasa
Fonte: Oliveira, 2016

Antes da verticalização do centro, as torres da Catedral e da Estação marcavam visualmente esse eixo e configuravam-se como marcos visual da área central. Atualmente, as duas torres se ocultam no emaranhado de edifícios que delineiam a paisagem do centro. No entanto, o eixo de circulação permanece nas Ruas Treze de Maio e Costa Aguiar.

Na Figura 5, a imagem da esquerda (Letícia, 24 anos, 3-5 salários, designer) estampa uma decoração entre postes, o que corrobora a ideia do espaço defronte à Catedral como um local de encontro, eventos e comemorações. O desenho da direita (Rafael, 17 anos, 5-10 salários, auxiliar de escritório) evidencia o quarteirão em que se situa a Catedral, delimitado pelas ruas Treze de Maio, Costa Aguiar e pela Avenida Francisco Glicério. A Rua Treze é representada por um aglomerado de pessoas e lojas, enquanto a Glicério remete à ideia de congestionamento, em vista da grande quantidade de carros desenhados. A Catedral é delineada com suas torres frontais e o Largo da Catedral, denominado "praça" no desenho, ressalta um espaço público de grande concentração de pessoas diariamente.

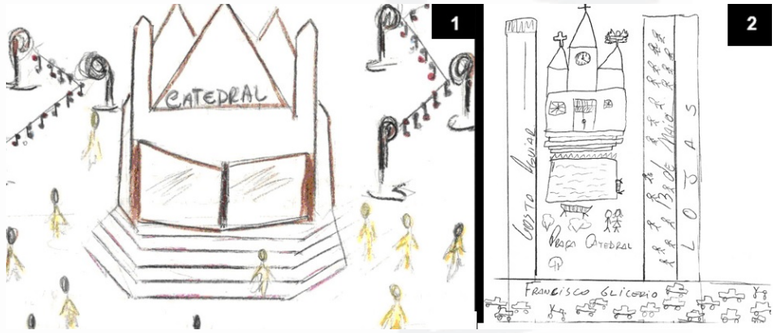


Figura 5: Largo da Catedral com espaço de encontro e vivência.
Fonte: Oliveira, 2016

Os desenhos apontaram para o alto fluxo de pessoas e veículos que circulam pela área central. Evidenciaram um centro cujo contato se faz tanto por pessoas fechadas em automóveis ou nos transportes coletivos, quanto pelo contato físico das pessoas que caminham pelas calçadas, numa demonstração de que os usuários identificam o centro e se apropriam dele de forma distinta.

> A rua, a avenida, a praça, o jardim, o passeio são espaços do coletivo, da mescla de pessoas, de hábitos, de opiniões, da apropriação conjunta [...] são espaços de estar, ver, sentir e estão muito distantes da funcional artéria destinada ao deslocamento (Ferrara, 2000,134).

O relógio, mostrado no primeiro desenho da Figura 6 (Homem, 31-41 anos), leva a crer que o prédio da imagem se trata da Estação Fepasa, atual Estação Cultura, um importante exemplar remanescente do patrimônio ferroviário. O segundo desenho (Figura 6) de Julio (46 anos, 5-10 salários, designer) destaca a Praça Carlos Gomes, com o seu coreto e uma série de palmeiras imperiais no canteiro central da Avenida Anchieta, limítrofe da praça.

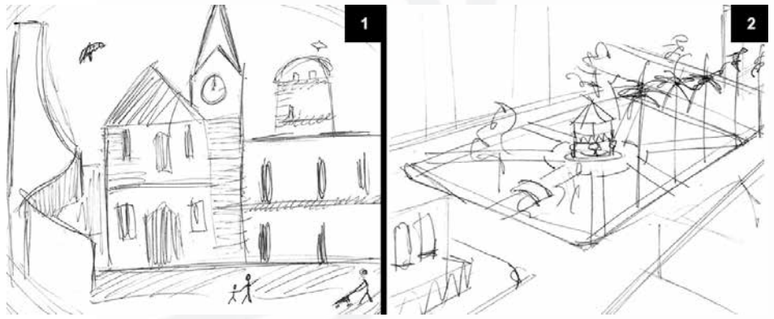


Figura 6: Edifício da Estação Fepasa e sua torre com relógio e a Praça Carlos Gomes com seu coreto e palmeiras imperiais. Fonte: Oliveira, 2016

Halbwachs(1990, 157) destaca que "nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros". O modo como os entrevistados expõem sua narrativa mostra essa relação dos lugares com as lembranças.

A narrativa dos entrevistados ressaltou ainda que muitos lugares e bens culturais, apesar de configuraram-se como objetos culturais históricos e socialmente construídos, bem como os marcos simbólicos presentes no centro não foram mencionados pela maioria dos entrevistados, sobretudo os mais jovens, que demonstraram pouco conhecimento em relação ao patrimônio culturale à memória do centro de Campinas.

Essas representações suscitaram questionamentos sobre a maneira pela qual o patrimônio e a memória têm sido preservados no tempo presente. Como destaca Nora (1993, 9):

> A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

Mudanças, transformações e destruição, aos poucos, afetam a memória das pessoas e as afastam de sua origem, seu passado, suas lembranças. Nesse sentido, a pesquisa evidencia que não tem ocorrido "ressonância" (Gonçalves, 2005, 15) entre a população e os lugares que contam a história campineira.

Considerações Finais

A narrativa dos entrevistados nos suscitou alguns questionamentos. A primeira indagação é que os lugares de memória destacados pela população talvez não correspondam aos bens culturais e à memória reconhecida pelo Estado. Como ordinariamente a escolha dos bens que sofrem o estudo de tombamento[7] advém dos próprios técnicos do governo e o parecer final - emanado por Conselhos representativos da sociedade e tradicionalmente constituído de notáveis e especialistas na área-, também é muito influenciado por eles, verifica-se que, geralmente, pronuncia-se aquela memória mais vinculada aos poderes hegemônicos e não à memória praticada nos discursos pelos que frequentam e vivem naquele lugar. Nesse sentido, o poder público filtra, seleciona os bens e estabelece critérios próprios de preservação, nem sempre contemplando os efetivos lugares de memória e a "memória vivida" pela população cotidianamente. Assim, destacamos que o Estado deveria dar maior atenção para a memória praticada pelos habitantes do lugar, na busca de uma maior ressonância entre a população e os bens preservados legalmente pelo tombamento, mesmo compreendendo-se que a memória é construída.

[7] O tombamento é uma declaração de valor de um bem, expressa por uma lei que impede, por meio de restrições administrativas ao direito de propriedade, a sua destruição e assegura a tutela do patrimônio cultural. É o meio pelo qual o Estado reconhece os bens culturais de significativa relevância para a história e para a memória de um lugar.

O segundo questionamento indaga se a falta de ressonância não resultaria também de uma ausência de educação patrimonial, evidenciando a necessidade de se trabalhar a escala do pertencimento e dos enlaces afetivos com a população para uma maior legitimação do patrimônio cultural e dos lugares da história. Destaque-se que o "pertencimento" é um sentido de dupla mão, porque tanto nos pertence, quanto nós o integramos: numa relação dialética ele nos transforma, sendo por nós transformados. Desta forma, sentimos como nosso um bem de valor cultural recebido dos nossos antepassados que estimamos e com o qual nos identificamos, em torno de cuja materialidade agregamo-nos. Daí a ideia de identidade, coisas ou traços com os quais nos afinamos, nossa referência que nos é cara, que estimamos, coisas que desejamos conservar e não desejamos perder. Mas nada disso ocorre sem que conheçamos algo.

Outra hipótese seria a atribuição de um valor negativo ao lugar. A falta de uso, em alguns imóveis da área central, contribui para sua degradação física. Consequentemente, a população atribui um valor negativo ao lugar, pois os valores históricos e sociais são esquecidos ou colocados em segundo plano.

A imagem do centro como o lugar mais importante e seguro também se deteriorou. Verificou-se que a área central, de maneira geral, adquiriu um referencial negativo no imaginário da maioria dos habitantes, que se acostumou com a beleza, a riqueza, a segurança e a limpeza dos shoppings centers localizados em outras centralidades.

O processo de refuncionalização urbana que, nos últimos anos, transformou o centro em um local de consumo, sobretudo popular, também pode ter contribuído para a perda de identificação da população para com estes novos espaços criados. Na refuncionalização urbana, a questão do tempo se transforma em referência fundante pela interferência ocorrida na substância, na tangibilidade e na materialidade do lugar. Tempo não é um conceito estático. As ideias de tempo, longe de serem consensuais, são várias e plurais, diferenciando-se para cada sistema religioso, cultural e social. Contudo, ele é noção que se modifica com o desenrolar da vida e em face das mutações histórico-culturais. A visão e o significado dos fenômenos passados alteram-se com o próprio tempo: tempos diferentes geram diferentes visões do passado.

Nossa época é impactada, na dimensão do tempo, pela forte "velocidade" dos fluxos dos sistemas de comunicação e pelas alterações tecnológicas. Essa velocidade, hoje excepcional, nos leva à sensação de adensamento temporal: nela comprime-se o tempo num espaço que se condensa e despersonaliza como nos sistemas da "*internet*". Nosso contexto histórico e o ambiente construído são constituídos por dinâmicas muito mais lentas, numa evidente não sincronia entre os ritmos lentos e estáticos do patrimônio, e rápidos e dinâmicos do processo vital.O choque dos dois estratos temporais - um tangível e o outro intangível - determina uma nova realidade para o ser humano. Rápidas mudanças da matéria trazem uma prevalência dessas sobre o conteúdo: a imagem visual sobrepõe-se, assim, aos conceitos. Com a visualidade prevalecendo sobre os conteúdos, a consciência humana fragmenta-se, com a perda da integridade na percepção do mundo circunstante (Gallo, 2015,99).

O tempo acelerado das mudanças que fragmenta a memória, individual e coletiva, pode, assim, ainda ser outra causa que distancia o indivíduo de sua origem, seu passado e suas lembranças.

Referências Bibliográficas

BADARÓ, Ricardo de Souza. *Campinas:* o despontar da modernidade. Campinas: Centro de Memória/UNICAMP, 1996. (Coleção Campiniana, n. 7).

_____. *O Plano de Melhoramentos Urbanos de Campinas:* 1934-1962**.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MENEZES, Ulpiano T. B. de. "Os usos culturais da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais". In: YÁZIGI,

Eduardo e outros (orgs). *Turismo:* espaço, paisagem e cultura. São Paulo: Hucitec, 1999.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2000. (Acadêmica, 31)

GALLO, Haroldo. "Arqueologia, arquitetura e cidade: a preservação entre a identidade e a autenticidade". In: *Patrimônio:* atualizando o debate*,* São Paulo: IPHAN, 9ª SR, 2015 – 2ª Edição Ampliada.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

HALBWACHS, Maurice**.** *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffer. SãoPaulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade:* os cantos e os antros.Campinas 1850-1900.São Paulo: Edusp, 1996.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares"**.** *Revista Projeto História,* n.10. São Paulo: PUC-SP, 1993.

OLIVEIRA, Melissa Ramos da Silva. *Intervenções urbanas e representações do centro de Campinas/SP:* as inter-relações entre as verticalidades e as horizontalidades nos processos de refuncionalização urbana*.* Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2016.

_____. *Intervenções urbanas e representações do centro de Campinas/SP:* convergências e divergências. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012

POLLAK, Michael. "*Memória e identidade social*". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n° 10, 1992.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira e Ambrósio Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção os Pensadores.

Revista ARA Nº 3 . Primavera+Verão, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído

Studying the medieval Dance of Death: between the visible, the hidden and the destroyed

Juliana Schmitt

Doutora em Letras pela USP e pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF; Universidade Federal de Juiz de Fora /Faculdade das Américas; São Paulo, Brasil.
juschmittju@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p233-253

Resumo

Gênero iconográfico e literário da Baixa Idade Média, a Dança Macabra apresenta certas dificuldades para seu estudo, sendo a principal delas a existência instável das obras, notadamente das imagéticas. Em muitos casos, sabe-se delas apenas por registros escritos de época. Muitas já foram destruídas, outras tantas, cobertas. As que se mantiveram visíveis possuem problemas importantes, como seu estado atual de intensa deterioração ou mesmo intervenções feitas durante o século XX que, apesar de realizadas com o intuito de conservá-las, podem tê-las descaracterizado. Para elucidar essa problemática, o artigo trata de alguns desses exemplares das Danças Macabras, como o do cemitério parisiense de Saints-Innocents e os das comunas francesas de La Chaise-Dieu, de Meslay-le-Grenet e de La Ferté-Loupière.

Palavras-Chave: Danças Macabras; Idade Média; História da Arte; Conservação; Patrimônio.

Abstract

Iconographic and literary genre of the Late Middle Ages, the Dance of Death, presents certain difficulties for its study – the main one is the unstable existence of the works, especially the images. In many cases, they were known only by written records. Many of them have already been destroyed, others have been covered. Those remainig visible have major problems, such as current state of intense deterioration or even interventions made during the 20th century that, despite being carried out with the intention of preserving them, may have decharacterized them. In order to elucidate this problem, the article shows some of these samples, such as the Dances of the cemetery of Saints-Innocents, in Paris, and in La Chaise-Dieu, Meslay-le-Grenet and La Ferté-Loupière.

Keywords: Dance of Death; Middle Ages; History of Art; Conservation; Patrimony.

As Danças Macabras medievais: um breve histórico

O imaginário macabro nasce e se desenvolve na cristandade medieval, mais especificamente, em seus momentos finais, na chamada Baixa Idade Média. Ele representa uma certa concepção da existência humana e se manifesta na iconografia e na literatura do período. Os temas macabros estavam em plena expansão pela Europa naqueles anos, principalmente a partir do surto de Peste Negra, iniciado em 1348, desencadeados pelo surgimento de novas considerações a respeito da morte. Uma curiosidade quase obsessiva pelo cadáver invade a arte medieval, resultando na produção de imagens e textos que devassam o corpo, insistindo em seu aspecto de deterioração – por vezes dando especial ênfase à podridão e à repugnância desse processo.

Não foi à toa. Em uma época castigada por fomes e epidemias, era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar, nela, seu próprio fim. O século XIV, em especial, acumulou catástrofes e perturbações sociais, além de uma profunda crise econômica e demográfica. Frequentes guerras, entre elas a

dos Cem Anos, e a chegada da Peste no continente europeu, desestabilizaram o Ocidente medieval, promovendo esse novo olhar sobre a morte.

É desse contexto que, acredita-se, surgem as Danças Macabras. Obras poéticas e imagéticas em diversos suportes (notadamente em pinturas murais e impressos do século XV), apresentam um desfile de personagens mortos e vivos. Esses últimos representam a sociedade, em suas mais diversas figuras hierárquicas, em seus diferentes ofícios e estados. Os mortos – mostrados como cadáveres em decomposição, chamados por isso de transis – conduzem a fila, cuja direção é o óbito. O objetivo do tema é afirmar o caráter inexorável e universal da morte e a importância de se estar sempre preparado para sua imprevisível chegada. Enquanto documento histórico, tem valor inestimável ao retratar a sociedade medieval, fornecendo detalhes sobre seus membros. No tocante à história das mentalidades, contam sobre a maneira como o medievo encarava a vida – e o seu fim.

Muitas começam e terminam com a presença de um pregador, o que atribui às Danças um aspecto de sermão. Fica claro que, ali, há algo a ser aprendido. Uma característica essencial é que os vivos devem exemplificar figuras existentes na realidade medieval. Não são representações metafóricas ou fantasiosas, mas verossímeis e presentes na sociedade. Assim, entram em cena autoridades laicas como o imperador, o rei, o príncipe, duque, conde, cavaleiro; eclesiáticas como o papa, o cardeal, o bispo, o abade, monges de ordens diversas, pároco, mendicante. Membros das camadas intermediárias, integrantes da sociabilidade urbana, também apareciam, como o burgomestre, o comerciante, o artesão, o trovador; assim como o lavrador, representando a gente simples do campo. Outras categorias diversas, como o jovem apaixonado, a criança, o velho, o louco, a mulher (geralmente os personagens eram masculinos, logo, os poucos femininos se destacavam), o cego, o ermitão etc, também entravam. O elenco variava muito – o que é revelador sobre as escolhas que os autores faziam, das figuras consideradas relevantes para representarem a sociedade, ou mais apropriadas ao local onde faria a obra. No caso dos poemas (ou da presença deles junto com imagens), as estrofes tinham configuração de diálogo entre os vivos e os mortos.

As expressões “Dança da morte”, “Dança dos mortos” ou “Danças macabras” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa da(s) personagem(ns) morta(s): se trata-se de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte, ou se é “a” própria Morte, individualizada. Neste caso, a Morte chama à sua dança fatal os vivos; no anterior, o morto que aparece diante do vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, uma personagem aleatória e anônima, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro.

A nomenclatura das Danças em outras línguas revela esses usos distintos: no alemão, as mais frequentes são Totentanz ou Todestanz; Dance of death em inglês, Danza de la muerte em espanhol, Dansa de la morte no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão Danse macabre/Dança macabra. Independente do termo, todos nomeiam o mesmo gênero.

A PROBLEMÁTICA METODOLÓGICA NO ESTUDO DAS OBRAS ICONOGRÁFICAS

A moda das Danças Macabras invadiu a Europa Ocidental entre os séculos XV e XVI, resultando na produção de uma grande quantidade de obras. É possível presumir que as mais populares dentres elas fossem aquelas expostas nos cemitérios, ou pintadas nas paredes das pequenas igrejas das vilas rurais, locais de frequente circulação de pessoas e nos quais as Danças, via de regra, eram feitas em lugar de destaque, para serem vistas por todos.

Ao longo dos séculos posteriores, no entanto, muitos desses exemplares foram cobertos - cedendo espaço para novas pinturas ou, ainda, alvos do crescente

pensamento racionalista que via nessas imagens medievais os resquícios de uma mentalidade supersticiosa e de uma fé antiquada. Tempos depois, aos poucos, foram sendo novamente reveladas. Esse parece ser o caso das Danças de Marienkirche, em Berlim e de Meslay-le-Grenet e de La Ferté-Loupière,na França, descobertas em 1860, 1864 e 1912, respectivamente. Outras foram propositalmente destruídas, como a do cemitério de Saints-Innocents em Paris (de 1424, derrubada em 1529), a da Catedral de Saint Paul em Londres (existente entre 1440 e 1549) da igreja franciscana de Santa Maria Madalena em Hamburgo (provavelmente de 1551, até 1623), ou simplesmente abandonadas, sendo danificadas continuamente com o passar do tempo – como as esculturas dos capitéis no átrio de Saint-Maclou, em Rouen, tão deterioradas que é quase impossível reconhecer suas personagens. Assim, apesar de sua imensa popularidade na Idade Média tardia, se tornaram, na contemporaneidade, cada vez mais raras e correm risco de desaparecimento.

A existência das que não sobreviveram ou não estão visíveis foi, muitas vezes, registrada em documentos de épocas distintas, que se contradizem quanto às datas de sua confecção, suas características, personagens que as compõem, autoria. Para ficar em dois exemplos dentre tantos, há o caso da Dança da cidade de Amiens, pintada no claustro da cathedral em cerca de 1450 e destruída em 1817, da qual só se sabe da existência graças a um texto de 1903, escrito por Georges Durand, intitulado Monographia de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens; há ainda a de Avignon, no convento dos dominicanos, demolido no século XIX, cujas únicas menções aparecem em Architecture dominicaine en Provence, de B. Montagnès (1979).

A pesquisa sobre as Danças é, portanto, altamente prejudicada por essas informações cambiantes e não comprováveis. O fato de muitas delas terem sido parcialmente danificadas ou totalmente destruídas – ou ainda por sequer terem sido redescobertas até hoje, faz com que o pesquisador resvale frequentemente nas conjecturas. Hélène e Bertrand Utzinger, estudiosos das Danças medievais por vinte anos, fizeram um levantamento de cerca de uma centena de obras já registradas (publicado em 1996, como o título Itinéraires des Danses macabres).

O casal também percorreu a Europa visitando as restantes e fazendo apontamentos sobre seu estado de conservação, e comentam:

> *Petites églises de Beauce, de Bretagne ou de Bourgogne, combien de voyageurs sont passes près de vous sans savoir ce que vous receliez! Ossuaires de Bavière ou de Suisse central, qui vous connaît, hormis vos visiteurs affligés! Danses macabres de toute l'Europe, combien d'entre vous dorment encore sous le badigeon, attendant une duexième naissance?* (Utzinger, 1996, 13) .

A Dança de *Saints-Innocents*

O exemplar mais importante das Danças foi um afresco pintado no cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424. É considerada a primeira do gênero, reunindo texto e imagem. Sua grandiosidade causou um grande impacto à época: na parte interna de um dos muros que cercava o terreno, na pintura de 20 metros de extensão, cerca de 30 personagens eram chamadas à dança da morte. Cada um era acompanhado por seu par, um cadáver putrefato, e, abaixo, pelos versos do poema. Localizava-se abaixo de um dos carneiros do cemitério, as galerias construídas sobre os muros para receberem os ossos que não estivessem completamente limpos mas que deveriam ser retirados das fossas comunais para abrir espaço para novos corpos. A visão das pilhas de ossos ainda cobertos de pele ou restos de carne combinada à presença do afresco provavelmente intensificava seu efeito estético.

Saints-Innocents era o principal cemitério da capital francesa. Localizado no coração da cidade, no 1er arrondissement, era intensamente utilizado, já que vinte paróquias da região tinham o direito de realizar seus sepultamentos no local, além da igreja de Saints-Innocents da qual era anexo e do Hôtel-Dieu, o hospital para onde iam as vítimas de epidemias e os cadáveres anônimos para serem reclamados. Estima-se que centenas de pessoas passavam por ali diariamente, já que era muito frequentado por toda população, além de ser um espaço de sociabilidade e de comércio – como relata Huizinga: "em meio ao constante enterrar e desenterrar, era um lugar para passear e um ponto de

encontro. Havia lojinhas junto aos ossuários e prostitutas sob as arcadas. (…) Até festividades aconteciam ali." (2010, 240).

Supõe-se que naqueles anos anteriores à confecção do afresco, suas valas comunais estivessem abarrotadas, pois concentravam os mortos vítimas da peste de 1421, da grande fome de 1417 e da guerra contra a Inglaterra, que perdurava. Estima-se cerca de 100 mil mortos enterrados lá em 1418, segundo dado fornecido por Hélène e Bertrand Utzinger (1996, 83). Inspiração não faltava, portanto, ao artista anônimo que empreende a grande pintura mural a partir de novembro de 1424.

Apesar de destruída (parte em 1529, totalmente em 1669), a obra foi demasiadamente documentada e comentada, inspirando a produção de outros afrescos logo depois de terminada, na Páscoa de 1425. De Paris, a dança de Saints-Innocents passa muito rapidamente para a Inglaterra. O poeta e monge beneditino John Lydgate (que esteve na capital francesa em 1426 e conheceu a dança original) teria feito sua primeira tradução por volta de 1430 (The Daunce of Death) e, em 1440, John Carpenter, um burguês enriquecido de Londres, patrocina um afresco pintado em um muro do cemitério do claustro de Saint-Paul, com os versos de Lydgate escritos abaixo.

A dança de Saints-Innocents foi também bastante reproduzida em versões impressas e gravuras que viajaram a Europa. A Biblioteca Nacional da França possui pelo menos 13 manuscritos de supostas cópias dos versos da Dança de Saints-Innocents. O mais antigo (Ms. fr. 25550 fol. 235) é anônimo e entitulado Les vers de la danse macabre de Paris, tels qu'ils sont présentés au cimentière des Innocents. Esses textos passaram a ser impressos e vendidos na década de 1480. Entre essas publicações, a mais famosa e provavelmente a maior responsável pela difusão do afresco parisiense, é um conjunto de xilogravuras acompanhadas de versos, publicado pelo editor parisiense Guyot Marchand em 1485. Acredita-se que seja um registro bastante fiel tanto do texto quanto da pintura, reproduzindo as mesmas personagens na mesma configuração.

Apenas um exemplar desta edição foi conservado e encontra-se na Biblioteca Municipal de Grenoble.

A "dança de Marchand", como passou a ser chamada, teve diversas edições nos anos seguintes – a primeira já em 1486, aumentada em dez novas personagens, e acrescida da história do Encontro entre os três mortos e os três vivos, de uma Dança macabra das mulheres e dos versos de um poema do gênero Vado mori. Uma verdadeira "coletânea macabra" de grande sucesso comercial, o que comprova a força do tema à época. Tamanha repercussão gerou inúmeras cópias e reinterpretações do modelo de Marchand, sendo as mais importantes a Danse Macabre a Paris, com gravuras de Pierre Le Rouge a mando de Antoine Vérard, editor parisiense, que as publica em 1491, e Simulachres & histoires facées de la Mort, de Hans Holbein, o jovem, composta entre 1523 e 1526 e publicada pela primeira vez em Lyon, pelos editores Melchior e Gaspar Trechesel, em 1538.

É principalmente por causa da versão de Guyot Marchand para a dança de Saints-Innocents, apoiada pelos registros manuscritos dos versos, que é possível elaborar um esboço daquela obra seminal do cemitério. Com a publicação por Marchand, o gênero ganha um modelo, um formato razoavelmente padronizado que foi replicado em diferentes suportes (manuscritos, afrescos, gravuras, esculturas) e difundido por toda Europa Ocidental no final do século XV e no decorrer do século XVI. Autores como Utzinger (1996), Infantes (1998) e Corvisier (1998) apontam que a Alemanha é o território que possui o maior número de exemplares documentados (pelo menos 36). A França vem na sequência, com cerca de 28. Onze danças são italianas, doze provêm da Suiça, 5 da Austria. Na Inglaterra são também 5, enquanto que na Grã-Bretanha, por volta de 14. Quatro danças, apenas de textos, são espanholas. A Polônia, a Dinamarca, a Estônia e a Finlândia participam desta lista contando com 1 ou 2 danças, cada. Destes exemplares, alguns tornaram-se popularíssimos, devido ao grande impacto que causaram à época, ajudando a disseminar a cultura do macabro. Infelizmente, grande parte desse inventário já não existe mais ou encontra-se bastante degradada.

O EXEMPLAR DE *LA CHAISE-DIEU*

Dos afrescos feitos logo após a Dança do cemitério parisiense, o pertencente à igreja abacial de Saint-Robert, na pequena comuna francesa de La Chaise-Dieu, no departamento de Haute-Loire, é dos poucos que resistiram aos séculos. Trata-se de uma obra interminada e, mesmo assim, majestosa: possui 26 metros de extensão por 1,50 metro de altura e é dividida por pilares em três grandes painéis (o que lhe dá um aspecto de tríptico), que ocupam uma parede interna da Igreja. Suas 23 personagens, devidamente acompanhadas de seus parceiros defuntos, estão separadas em grupos correspondentes à sua posição social. Abaixo do espaço preenchido com imagens, há mais cerca de 15 centímentros de massa branca – reservados, supostamente, para inserção de texto, o que nunca ocorreu.



A localização de La Chaise-Dieu assinalada no mapa. Fonte: https://maps.google.com/



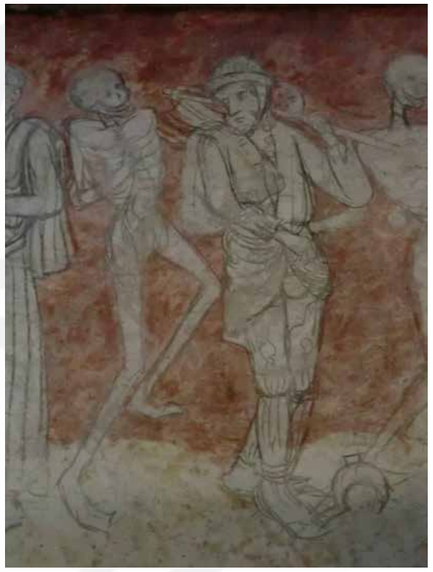
O primeiro painel da Dança Macabra de La Chaise-Dieu mostra os poderosos do mundo medieval sendo puxados pelos cadáveres. Fonte: arquivo pessoal.[1]

Não há consenso sobre a data precisa de sua produção. Apesar de a abadia ser uma das mais respeitadas do reino francês à época, a administração jamais registrou informações oficiais sobre sua confecção. A análise indumentária considera que tenha sido feita até, no máximo, a década de 1480, considerando-se elementos como as mangas longas cujos punhos esbarram no chão, frequentes no século XV e não mais usadas no XVI. Também a presença dos sapatos pontudos portados por quase todas as figuras, denominados à la poulaine – grande voga desde meados do século XIV e cujo apogeu foi entre 1410 e 1470, até ser proibido pelo decreto suntuário de 1480, quando foi rapidamente substituído por calçados amplos de ponta achatada (o que sugere que a obra foi feita antes desta data).

[1] As fotografias da Dança Macabra de La Chaise-Dieu foram feitas pela autora, no local, em julho de 2011.

Assim, o caso da dança macabra de La Chaise-Dieu é extraordinário por não haver dados escritos *sobre* ela, tampouco *nela.* Por esse mesmo motivo, a caracterização dos vivos é aspecto a ser valorizado, pois, ao fim, se tornou a única maneira de identificá-los. Diversos detalhes indumentários foram acrescidos, a fim de serem facilmente reconhecidos por seus observadores; o artista preocupou-se também com suas fisionomias, acrescentando barbas, cabelos compridos e expressões.

Iluminada durante séculos apenas pelas altas janelas em lanceta da parede à frente, a dança gradualmente foi se degenerando. Hoje em dia, o que se observa ainda conserva certa nitidez, mas parece ser um esboço da obra original. Autores do século XIX, como Achille Jubinal, ainda puderam vê-la com melhor definição e seus testemunhos são dos poucos documentos que se têm sobre o que ela foi outrora. Já recentemente, outros, como Pierre Mialon, que escreveu em 1980, comentam o mau estado de conservação em relação ao mofo e à humidade. A esse respeito, teria sofrido um único processo de restauração em toda sua existência, datado de 1989, que teria limpado todos os organismos e poeira acumulados em sua superfície ao longo dos séculos. Há a suspeita de uma possível restauração feita nesse mesmo momento, que se observa pelo traçado mais forte nos contornos das personagens do terceiro painel.



A dupla morto-lavrador parece ter sido restaurada, assim como as outras personagens do terceiro painel. Fonte: arquivo pessoal.

Mas a dança também conheceu o descaso dos homens: depois do século XVI, a abadia foi gradualmente perdendo seu prestígio e sendo esquecida. Nos oitocentos passou a ser uma simples igreja paroquial e, em meados do século XIX, uma parte do afresco foi irremediavelmente danificada após a construção de uma escada próxima ao pilar que passou a sustentar um púlpito.[2] As missas rezadas pelo padre para a comunidade local possivelmente justificavam a necessidade de uma maior proximidade com a pequena congregação. A intervenção destruiu o início do segundo painel, causando a desaparição de pelo menos duas personagens: uma dupla de vivo e morto, ou talvez um trio de morto – vivo – morto. Nota-se, com segurança, que um vivo foi apagado, pois a quantidade de personagens dos outros painéis confirmam o padrão de 8

[2] O mesmo aconteceu com a Dança da cidade italiana de Clusone, que formava um grande conjunto pictórico do macabro medieval, ao lado de um *Triunfo da Morte* e de um *Encontro dos três vivos com os três mortos.* Em 1673, a construção de uma porta e de uma escada danificou permanentemente as obras.

vivos/8 transis em cada (neste, agora, restam 7 vivos e 6 transis). O lamentável ocorrido provavelmente tenha se passado antes da década de 1840, pois já existem reproduções deste período que revelam a falta dessas figuras, como a de Jubinal. Tanto a escada quanto o púlpito foram retirados no começo do século XX, no entanto, os estragos foram irreperáveis. Esta porção do afresco, cerca de 1m², foi coberta com massa e aparentemente retocado posteriormente (talvez para conserto de rachaduras), encobrindo partes de outras duas personagens à direita.



O segundo painel da Dança Macabra de La Chaise-Dieu. O início do afresco foi destruído no século XIX para a construção de um púlpito. Fonte: arquivo pessoal.

Apesar dos esforços em manter a obra continuamente exposta aos visitantes, o que inclui a limpeza e a possível restauração não confirmada feitas na década de 1980 – assim como outros cuidados atuais, como a proibição de fotos com flash - pouco a pouco, a Dança Macabra de La Chaise-Dieu desaparece sob a ação do tempo, da poeira e da umidade.

A descoberta das Danças de *Meslay-le-Grenet* e de *La Ferté-Loupière*

O contato com uma Dança Macabra medieval impressiona. Não apenas pela estética macabra, com os cadáveres representados em seu estado de decomposição, os crânios aparentes, os vermes saindo dos orifícios, a bocarra escancarada e o movimento coreográfico dos corpos, e também não apenas pela sua importância histórica, como obras que conservam as características da gente de sua época, como documentos vivos da sociedade medieval. As Danças Macabras, quando pinturas murais, também chocam pelo contexto: são grandes e chamativas, feitas em paredes importantes das igrejas, em locais de destaque – o que explicaria o desejo de cobri-las, ocorridos em muitos casos.

É possível imaginar, então, a surpresa causada por sua (re)descoberta. Por motivos vários – reparos estruturais, reformas ou redecoração – uma série delas reapareceu a lume a partir de meados do século XIX, em um movimento que ainda não parece ter cessado. Nesse sentido, trataremos de duas cujo estado atual de conservação parece ser dos melhores entre os exemplares ainda sobreviventes.

Em 1864, o abade Bézard, servindo a diminuta paróquia do vilarejo de Meslay-le-Grenet, no departamento de Eure et Loire, descobre, nos muros da pequena igreja românica em pedra da localidade, datada do século XII, um conjunto de pinturas murais cobertas por uma camada de massa de cal. Pouco se sabia sobre aquelas imagens, não havia informação alguma registrada na cidade.



A localização de Meslay-le-Grenet assinalada no mapa. Fonte: https://maps.google.com/

Pesquisadores e medievalistas sugerem que a descoberta dataria originalmente do fim do século XV, em torno da década de 1490. Entre as diversas cenas, identificaram um Encontro dos três vivos com os três mortos, uma cena da Paixão de Cristo, um exemplar de As mulheres fofoqueiras na missa e uma Dança Macabra. É provável que outras pinturas tenham sido feitas nas demais paredes da igreja mas, devido à sucessivas obras de alargamento do espaço interno da Igreja nos séculos seguintes, quase todas se perderam.

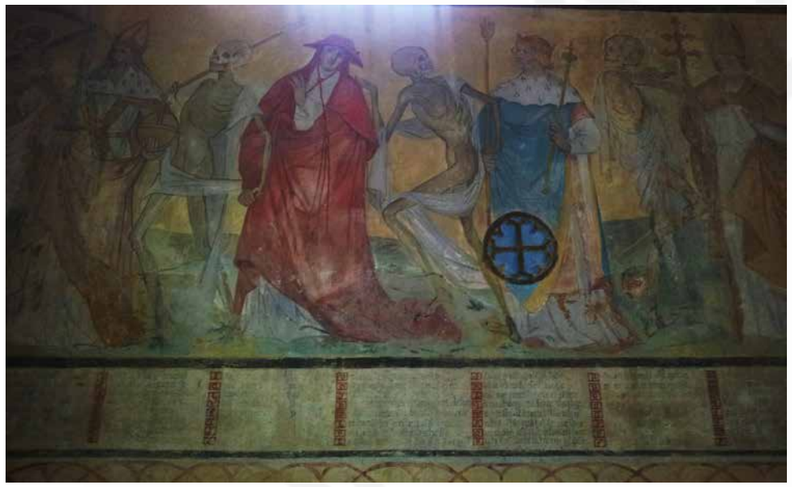
Apesar de ter passado por duas restaurações – uma logo após sua descoberta e outra depois da Segunda Guerra Mundial, a Dança Macabra de Meslay-le-Grenet é relevante para o estudo do tema pois conta com um conjunto representativo de membros da sociedade medieval - o Papa, o Imperador, o cardeal, o patriarca, o condestável, o arcebispo, o cavaleiro, o bispo, o escudeiro do rei, o

abade, o delegado, o sábio, o burguês, o cura, o médico, o lavrador, a criança, o usurário e o ermitão – esses dois último, junto de seus mortos, estão bastante degradados e pouco visíveis. Suas identidades são possíveis de determinar graças ao poema que acompanha as imagens, escrito abaixo delas. Ela se destaca também por possuir uma cena chamada de A lenda do Rei Morto, que supostamente acompanhava a Dança do cemitério de Saints-Innocents, copiada em gravuras por Guyot Marchand. Este Rei Morto de Meslay-le-Grenet parece ser o único sobrevivente em pintura mural; infelizmente seu estado atual é muito ruim e a imagem encontra-se muito apagada.



As paredes internas da igreja de Meslay-le-Grenet, com o conjunto de afrescos que inclui a Dança Macabra. Fonte: arquivo pessoal.[3]

[3] As fotografias da Dança Macabra de Meslay-le-Grenet foram feitas pela autora, no local, em outubro de 2013.



Trecho da Dança Macabra de Meslay-le-Grenet, descoberta em 1864. Fonte: arquivo pessoal.

Entre as oito Danças murais sobreviventes na França, a de La Ferté-Loupière se destaca pela qualidade de sua conservação. Executada provavelmente entre o fim do século XV e o começo do XVI, foi escondida em uma época indeterminada e, finalmente, redescoberta em 1910 pelo abade Mertens, cura do pequeno vilarejo localizado no departamento de Yonne, e pelo marquês de Tryon-Montalembert, então castelão da região. Parece ter havido uma restauração nesse momento, mas o dado não é confirmado – e os habitantes locais evitam falar sobre isso (há um grande esforço em se legitimar a obra como a mais bem conservada e intacta da Europa).



A localização de La Ferté-Loupière assinalada no mapa. Fonte: https://maps.google.com/

A parede esquerda da nave central serve de suporte para a enorme Dança Macabra. Logo abaixo dos três arcos românicos, a pintura se estende como um longo friso, de 25 metros de comprimento por 2 de altura. Além da Dança, com seus vinte pares de morto e vivo, a igreja possui também um Encontro dos três vivos com os três mortos. Acredita-se que podem ter sido feitos pelos Le Rouge, a família de Pierre Le Rouge, o gravurista responsável pelas figuras impressas na Dança Macabra de Antoine Vérard, publicada em 1491. A hipótese deve-se ao fato de que possuíam vários ateliês espalhados pelo Yonne. Assim, o tema iniciado em Paris teria chegado em alguns anos ao interior da França, se popularizando mesmo entre as gentes simples do meio rural.

Parte de sua boa condição atual refere-se, possivelmente, à técnica utilizada pelo artista anônimo: as pinturas de La Ferté-Loupière não são afrescos, mas

seccos, executados com ocres provenientes da Puisaye, de grande resistência e estabilidade. Apesar de tanto tempo coberta, a obra teria mantido seus traços e cores. Desde 2009, a região desenvolve um importante trabalho de valorização e manutenção da Dança Macabra junto aos moradores do vilarejo.



A Dança Macabra de La Ferté-Loupière, descoberta em 1912. Fonte: arquivo pessoal.[4]



Detalhe da Dança Macabra de La Ferté-Loupière: trecho final com o lavrador, o franciscano, a criança, o clérigo da vila e o ermitão. O último cadáver agradece ao público, em posição teatral. Fonte: arquivo pessoal.

[4] As fotografias da Dança Macabra de La Ferté-Loupière foram feitas pela autora, no local, em maio de 2017.

Como foi possível verificar, a pesquisa das Danças Macabras é, portanto, difícil e delicada. Trata-se de objeto ora desaparecido ora ainda por ser descoberto, daí a controversa atribuição de datas e características. Alguns de seus exemplares mais importantes, como a obra seminal, pintada nos muros do cemitério de Saints-Innocents, foram já há muito destruídos, outros são de existência quase confidencial, situados no coração de vilarejos minúsculos, fora das grandes rotas turísticas e do interesse de instituições acadêmicas, à mercê da ação do tempo e do desgaste. Além dessas, há aquelas que sequer foram localizadas. Testemunhas ocultas de um tempo em que a morte grassava impiedosa, aguardam ainda a intervenção da mão contemporânea para revelar suas personagens, para contar suas histórias.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Volume I. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1989.

_____. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CORVISIER, André. *Les danses macabres*. Collection Que sais-je?. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

INFANTES, Víctor. *Las danzas de la muerte*. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

JUBINAL, Achille. *Explication de la danse des morts de La Chaise-Dieu, fresque inédite du XVe siècle*. Paris: Challamel et Cie Éditeurs, 1841.

MIALON, Pierre. *L'ame populaire du Moyen Age dans l'art a La Chaise-Dieu*. La Chaise-Dieu: Editions La Casadéenne, 1980.

UTZINGER, Hélène et Bertrand. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier, 1996.



Quase Imagem

Almost Image

Maria Cristina Alves Pescuma

Graduada em História pela USP, São Paulo, Brasil. Professora Independente de História da Arte. pescuma.cris@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p255-266

Resumo

Pretende-se abordaralguns aspectos da Videoinstalação “Atrás da Porta: Uma Topologia dos Espaços Inacessíveis” do artista visual Fernando Pião. O artista buscou, com esta obra, os espaços “invisíveis” da galeria, colocando câmeras de vigilância, desviando-as de sua função de vigiar para que pudessem trazer outros mundos, outras paisagens, a diferença, uma fuga dos poderes da sociedade do controle.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea, Imagem, Diferença, Câmeras de Vigilância, Sociedade do Controle.

Abstract

It is intended to approach some aspects of the Video installation "Behind the Door: A Topology of Inaccessible Spaces" by the visual artist Fernando Pião. The artist searched, with this work, the "invisible" spaces of the gallery, installing surveillance cameras there, bypassing them from their surveillance function, then they could bring out another world and landscape, the difference, an escape of powers from the Society of the Control.

Keywords: Contemporary Art, Image, Difference, Surveillance Cameras, Society of Control.

O artista visual Fernando Pião constituiu sua obra usando principalmente a fotografia como suporte, como base para seus trabalhos, e também o vídeo em instalações. Sua preocupação sempre girou em torno de como expressar, numa linguagem da arte contemporânea, problemáticas sociais, ecológicas e da produção de subjetividades, criando uma estética dos cheios-vazios. Em Espaços Construídos, ao montar um cenário para fotografar, procurava explorar micro mundos, como células, bactérias, fungos, texturas, fazendo emergirem Paisagens Insólitas. Em Espaços Encontrados, quando, em suas andanças pelas ruas, deparava-se com o objeto pronto a ser fotografado, perseguia a contínua transfiguração das cidades e do campo que tem se dado segundo os interesses de incorporações imobiliárias, da produção capitalista em detrimento da vida, tornando visíveis Paisagens Transitórias.



Fernando Pião. Foto: Ricardo Vieira

Neste texto pretende-se abordar alguns aspectos de um de seus projetos de videoinstalação, “Atrás da Porta: Uma Topologia dos Espaços Inacessíveis”, que foi montado em quatro exposições: "Projetáveis", 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (RS), em 2009; coletiva “Nós Precisamos”, Cachoeira (BA), em 2010,e Vitória da Conquista (BA), em 2011; e coletiva “Escala Humana em Elipse”, no Espaço Cultural Porto Seguro, São Paulo (SP), em 2012.

Essa videoinstalação é composta por câmeras de segurança, sendo algumas infravermelho, colocadas em lugares em que geralmente não se tem acesso ou para onde não se costuma olhar, como atrás de uma porta, cantos e frestas, lugares geralmente interditos. O intuito é explorar partes da galeria, do lugar em que vai ser montada a exposição, com pouca ou nenhuma visibilidade por parte do público, já que não fazem parte da mostra. As imagens captadas pelas câmeras são transmitidas em tempo real por monitores fixados no espaço expositivo.



Exposição "Bienal do Mercosul - Projetáveis" - Montagem – Foto: Fernando Pião



Exposição "Bienal do Mercosul - Projetáveis" – Detalhe de uma das câmeras. Foto: Fernando Pião

Fernando Pião produz com esse gesto um deslocamento da função de vigilância das câmeras, desviando o foco do controle social para trazer paisagens outras, revelando o lado não evidente das coisas, dos lugares, o “lado obscuro”. Propõe, assim, outras articulações com o espaço, fazendo o

fundo subir, lançando luz ao que está na sombra, para espreitar esse universo que se mantém indiferente ao nosso, a tudo que nos é comum. Neste sentido, as imagens resultantes não fazem parte de uma estética de consumo ou talvez nem mesmo de inteligibilidade. Quase imagem.



Exposição "Escala Humana", Montagem. Foto: Fernando Pião



Exposição "Escala Humana", detalhe de uma das câmeras. Foto: Fernando Pião.

Daí o interesse por esses lugares inexplorados, por tudo o que pode ser inexpressivo para as câmeras de segurança. Nesses recantos supõe-se não haver nada a ser gerido e padronizado, pois é o que não foi domado, o que está "fora" do que Michel Foucault chamou de “diagrama de forças” que perpassa todo e qualquer campo social, lugar de combate entre forças, onde se dá toda uma ordenação da vida, do espaço, do tempo pelos poderes instituídos, mas também por onde passam forças de resistência que estão sempre buscando alternativas, associando-se ao que está fora, traçando linhas de fuga desse domínio. Um possível.

No século XVIII, Jeremy Bentham idealizou um modelo para a construção de penitenciárias, mas que poderia ser aplicado a outros lugares, o panóptico, onde alguém, de uma torre central numa construção circular, poderia vigiar todos os prisioneiros ao mesmo tempo, sem ser visto. O intuito era corrigir os desajustes comportamentais dos encarcerados por meio dessa suposta vigilância contínua que mudaria a atitude do vigiado. Estudos feitos por Foucault e outros teóricos mostraram que a partir dessa época vigoraram dispositivos disciplinares que organizaram todas as instituições que estavam surgindo, como o hospital, a escola, a fábrica... Esse modelo de gerência da vida é um modo de ordenação do espaço e do tempo pelos aparelhos do Estado que, de certa forma, atualizou-se num tipo de construção panóptica e se expressou num regime normatizador dos comportamentos. Implicava em “estriar”o espaço (Deleuze e Guattari, 1992, 158), repartindo-o em meios fechados, e o tempo, medindo-o. Por meio desses aspectos foi exercido um poder disciplinador diretamente sobre os corpos, moldando-os, dando-lhes uma forma segundo a instituição, o “meio de confinamento” em que estavam inseridos no momento. Máquina de produção de formas: matéria/criança-molde/escola-forma/estudante. Certamente houve fortes resistências por parte da “matéria” nesse processo de moldagem, daí reformatórios e prisões. Enfim, o panóptico foi a maneira como se deu o exercício do poder e a construção do saber nesse período, orientando toda energia humana para o trabalho produtivo capitalista, visando a extração de mais valia.

Atualmente, segundo Gilles Deleuze não vivemos mais numa sociedade disciplinar. Desde o final da Segunda Guerra Mundial um novo tipo de organização vem se desenvolvendo, o que ele denominou como "sociedade do controle". Os pressupostos mudaram, toda uma série de procedimentos

disciplinares estão perdendo a efetividade numa espécie de “crise generalizada” (Deleuze, 1992, 220) que expressa uma mudança nos operadores do Capitalismo. Daí a emergência de um novo tipo de edificação, de uma reestruturação dos espaços e do tempo sob o regime empresarial, o qual está ditando seus parâmetros a todos os setores da vida, gerenciado por uma tecnologia de funcionamento modulatório, cujos suportes são os meios eletrônicos, os cartões magnéticos e as senhas de acesso. Modo *online* de vida cujo enfoque principal é a produção do desejo de consumo, de uma subjetividade consumista. O Mercado e o aparato publicitário que o acompanha têm dado a direção para a vida. Triste fato! A questão agora, não é mais moldar uma forma, e sim traçar o perfil, sempre ondulante, de consumidores a serem monitorados.

A câmera, nesse sentido, tornou-se um dos mais significativos mecanismos de controle, possibilitando um acompanhamento integral e em tempo real de tudo o que acontece num determinado entorno; portanto, os meios de confinamentos estão sendo suplantados por um controle ao ar livre. As câmeras estão por toda parte a serviço dos poderes. A imagem continua em primeiro plano como no panóptico disciplinar, mas agora inserida num jogo dinâmico de ver e ser visto. São novos mecanismos de poder que trabalham no sentido de produzir uma subjetividade padronizada. Clichês. Ser observado não é mais um incômodo, tornou-se desejo. Tudo gira em torno de uma contínua e alucinada produção de imagens - quem sabe até numa tentativa de reter algo desse devir louco do tempo. A vida acontece na interface de uma tela. Zona de luz intensa.

Os artistas, entretanto, há muito tempo também se apropriaram desses meios, tanto fotográfico quanto cinematográfico e videográfico, transformando-os em linguagem artística, fazendo passar por eles fluxos intensivos de luz, cores, linhas, massas, sons, movimentos, voltando-os contra o estado das coisas que predomina no campo social, contra os clichês, inventando outros operadores, fazendo correr tremores no sistema nervoso, levando-nos a experimentar diferentes sensações e forçando-nos a pensar. A arte está sempre problematizando os saberes, as práticas, os processos de subjetivação

submissos, subordinados às relações sociais de comando e obediência. A produção artística inventa outras possibilidades de vida, uma outra imagem. Zona de intensidades.

A questão dessa videoinstalação, portanto, não é uma prática de vigilância como a do panóptico disciplinar ou de controle, mas uma subversão desses sistemas. É uma tentativa de contornar as coordenadas do poder para encontrar os pontos cegos, as linhas de fuga de tal controle, não para inseri-los num campo visual de normatização, nem para enquadrar as singularidades num modelo para dominá-las, pelo contrário, é uma vontade de realçar as arestas, de buscar a sua diferença, sua raridade, o que freme de imobilidade e mutismo. Pode ser a passagem de uma aranha ou a ondulação de uma teia, insetos e seus casulos, ranhuras, uma rajada de vento, uma folha que flutua, flocos de poeira. E, mesmo, o próprio espaço surgido de um recorte. O tempo que se desdobra. Enfim, seres e coisas em seus movimentos e paralisações, em suas velocidades e lentidões. População invisível que traça sua vida indiferentemente aos afazeres do entorno. Mundo anônimo. Poemas elementares. Estão entre... Na penumbra.

A câmera tomada como arma de combate, aliada às forças de resistência, assume um sentido diferente do da sociedade de controle. Não é um instrumento para identificar uma matéria dispersa e inseri-la num campo de poder normatizador, modulando-a num clichê. A ideia é abrir clareiras que possam nos levar a um "fora" do controle. Conectar-nos a forças vitais, ao mistério de mundos paralelos ao nosso, quase imperceptíveis. Fazer-nos entrar em devires outros. Devir animal. Devir partícula.

Por isso, as câmeras, nessa videoinstalação de Fernando Pião, traçam uma topologia que não está a serviço da dominação. Topologia como uma máquina de visão dos intervalos, de produção de novos afetos. Aventa uma maneira própria de desenhar os territórios, maneira distributiva, nômade de ocupar os espaços e de vivenciar o tempo. Desenhando linhas de desterritorialização. Tudo está em aberto, mantendo a coexistência de movimentos que querem escapar e

outros que querem deter, constituindo um "espaço liso" (Deleuze e Guattari, 1992, 160), cuja natureza fragmentada - porém não estriada - e enredada possibilita-nos vislumbrar frações de realidades heterogêneas que nunca se completam, porque estão sempre prestes a alguma coisa, na iminência de, expostas ao tempo, prolongando-se indefinidamente, sem valores nem medidas fixos e homogêneos. Impalpáveis em sua força existencial.

Enfim, uma busca do inacessível, do acontecimento menor. “É quase uma fotografia, mas de repente algo inusitado passa por ali, produz uma pequena turbulência, ou pode não acontecer nada. É uma incógnita.” (Fernando Pião)



Exposição "Nós Precisamos", Exposição. Foto: Fernando Pião



Exposição "Nós Precisamos", detalhe de uma das câmeras. Foto: Fernando Pião



Exposição "Nós Precisamos", detalhe de uma das câmeras. Foto: Fernando Pião

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão; tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1992.

Revista ARA Nº 3 . Primavera+Verão, 2017 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



A inefável obscuridade de Brás Cubas

Brás Cubas's Inefable Obscurity

Regina R. Félix, Ph.D.

University of North Carolina Wilmington, Wilmington, United States. felixr@uncw.edu

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p269-284

Resumo

Premido pela insistência de seu pai para que faça algo de si mesmo, Brás Cubas se vê obrigado a evitar a obscuridade social, analisada neste artigo para além da hesitante ambição social e política que ele exibe—ambição esta que é emblemática em famílias afluentes que competem entre si para garantir sua posição social na rígida sociedade brasileira do século XIX. Apesar de todas as oportunidades das quais desfrutou através das conveniências e portas abertas que a propriedade de sua família lhe proporcionou, Brás não conseguiu ter sucesso absoluto em qualquer empreitada a que se aventurou. Sua melancolia explicitamente declarada confirma, por um lado, uma carreira pessoal de decepções. Com um distanciamento orgulhoso, por outro lado, anuncia o prazer obtido em não ter tido que trabalhar para viver e, mais importante, não ter transmitido "nossa miséria". Este artigo demonstrará textualmente os fracassos de Brás e indicará a condição sociocultural que o aprisiona.

Palavras-Chave: Brás Cubas mulato, o sujeito-para-a-morte, desejo de branquitude, resubjetificação ficcional, autonegação freudiana

Abstract

Pressed by his father's insistence for him to make something of himself, Brás Cubas feels the need to avoid a social obscutrity which is analized in this article as going beyond the tentative social and political ambition he exhibits—an ambition which is emblematic of afluent families competing to secure their standing in the rigid 19th-century Brazilian society. Despite all opportunities enjoyed through the conveniences and open doors that his family estate provided him, Brás was not able to be unquestinably successful in any of his endeavors. His explicitly declared melancholy confirms, on the one hand, a personal career of disappointments. With proud detachment, on the other, he announces his delight in not having had to work for a living and, moreover, in not having passed along "our misery." This article will textually demonstrate Brás's failures and indicate the sociocultural condition that entraps him.

Keywords: Afro-Brazilian Brás Cubas, the death-bound-subject, desire for whiteness, fictional re-subjetification, Freudian self-negation

A inefável obscuridade de Brás Cubas

Em sua célebre análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,[1] Roberto Schwarz afirma que a volubilidade irreverente do protagonista exibe a "desfaçatez de classe" (Schwarz , 2000, 13) que rege a sociedade brasileira oitocentista. Para Schwarz, *Memórias* adquire forma como "estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira" (Schwarz, 2000, 14). Não discordo. Noutro texto, estabeleci uma homologia entre a atuação de Brás Cubas na sociedade e no campo da produção cultural: ao mesmo tempo oligarca e dandy tropical.[2] Frequentador da rua do Ouvidor, ele próprio relata vaidosamente: "Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta" (Assis, 1971, 77). Como é bastante sabido, no entanto, há também o Brás Cubas obscuro, que não desfruta plenamente de coisa alguma. Um solteirão milionário, agraciado por uma certa posição social, leva seu pai à morte por pura decepção. Sua trajetória, portanto, segue pelo capricho e

[1] *Memórias*, daqui em diante.

[2] Félix, Regina R. "Ao anjo esquecido e ao cheio de esperança, flamejantes recordações: memórias de Brás Cubas e de Carmen". *Verbo de Minas Letras. Machado de Assis Cem Anos Sem*. Juiz de Fora: CES/JF, 2008. Pp.11-22.

arbítrio da oligarquia escravocrata brasileira, por um lado, como nota Schwarz. Por outro, há nele uma complacência derrotista característica da melancolia que pretende aplacar com seu irônico "Emplasto Brás Cubas" (Assis, 1971, 16-17). Junto ao Brás dos piparotes irreverentes, portanto, há aquele que se amofina nos "abismo[s] do inexplicável" que ele menciona quando encara a morte da mãe (Assis, 1971, 54). E assim são escritas as *Memórias*: "com a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (Assis, 1971, 11).

Mestre na sociologia da literatura brasileira, junto a Antonio Candido e Roberto Schwarz, Raymundo Faoro já destacara o leitmotif da obscuridade na obra de Machado de Assis e sobre isso é peremptório em várias partes de seu estudo: "A obscuridade, o temor da obscuridade, o abismo da obscuridade é um dos motivos-chaves de Machado, coerentemente com a concepção da sociedade … animada de glória e brilho" (Faoro, 1974, 501). A própria genealogia da família, que Brás oferece no capítulo três de *Memórias*, confirma a preocupação com questões de estirpe, frequentes em sociedades colonizadas e escravocratas, nas quais a aparência é tudo. Deste modo, porque "cheirasse excessivamente a tanoaria" (Assis, 1971, 18), Brás explica que sua origem foi reeditada a cada geração. Tendo sido a riqueza aliada a uma melhor posição social iniciadada pelo avô estudado, Luís, é a partir deste que Brás admite começar a anotar sua linhagem, antes de o pai Bento ter recriado o nome da família:

> Neste rapaz [Luís] é que verdadeiramente começa a série de meus avós—dos avós que a minha família sempre confessou—porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mal tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde de Cunha (Assis, 1971, 17-18).

Em vários pontos de seu estudo, Faoro sugestivamente volta a esse ponto e discute a questão do berço dos Cubas. Falando sobre o bisavô Damião Cubas, aquele que iniciou a fortuna, embora não tivesse sido suficientemente ilustrado para ser o orgulho da família, Faoro comenta a ascensão social dos Cubas: "A família Cubas projeta-se … porque o filho de Damião estudou em Coimbra… O letrado, o rico de segunda geração, apaga a origem escura, manchada com o trabalho grosseiro das mãos, permitindo o engaste na máquina do Estado" (Faoro, 1974, 207). Os conselhos de Bento ao filho Brás, quando vai tirá-lo do retiro devido ao luto pela morte da mãe na chácara da Tijuca, confirma esse embelezamento progressivo do nome da família. O pai recomenda que Brás saia do marasmo e lhe oferece as duas oportunidades dos homens de influência: um cargo político e um bom casamento. E insiste com o filho: "não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste … é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais … Teme a obscuridade, Brás, foge do que é ínfimo…" (Assis, 1971, 60).

Neste trabalho, destrinço alguns "abismos do inexplicável" nas *Memórias* do defunto autor, nos quais vejo indícios convincentes de que na reconhecida questão da obscuridade em Brás Cubas cabe a hipótese de sua "escuridade" fisionômica. Os "abismos do inexplicável" com os quais ele se depara aparecem em situações que se explicam somente pelo sentido da visão, que, no entanto, são narrativamente invisíveis. Sugiro, portanto, vermos em *Memórias* a perspectiva de um Brás Cubas que desvela em sua narrativa a inquietação de um mulato participante da elite de uma sociedade colonial escravocrata. A sugestão de um Brás Cubas preocupado com a questão racial de seu milieu não se refere à biografia de Machado de Assis, mas se coloca dentro da proposta de Fredric Jameson, valendo-se da leitura que Claude Lévi-Strauss fez da arte facial dos Kadiwéu como uma solução estética a problemas intratáveis no âmbito social. Ou seja: *"the individual work is grasped essentially as a symbolic act … the individual narrative, or the individual formal structure, is to be grasped as the imaginary resolution of a real contradiction"* (Jameson, 1981, 76, 77).

Em sua antologia *Machado de Assis afro-descendente*, Eduardo de Assis Duarte apresenta fragmentos da obra machadiana que tratam da situação do negro no Brasil. De *Memórias*, Duarte cita menções do autor, por exemplo, nos capítulos em que "o menino diabo" (Assis, 1971, 30) fala do escravo Prudêncio. Capítulos que se referem ao tráfico negreiro, à discussão sobre a herança com a morte de Bento Cubas, na qual escravos e objetos são cambiáveis, passagens que se referem ao Cotrim traficante de africanos, ao largo do Valongo—onde se comercializavam escravos e o Prudêncio liberto fora visto espezinhando o

seu próprio (Assis, 1971, 197-212). Ao comentar o posicionamento do protagonista do romance, Duarte concorda com Schwarz sobre a posição de oligarca de Brás, ou seja "sua condição de beneficiário do escravismo" (Duarte, 2009, 199). Quanto ao fato de uma possível incompatibilidade entre ser negro e escravocrata, vale lembrar que, além de Prudêncio, um estratégico exemplo em *Memórias*, escravocratas negros e mulatos existiram. Houve negros libertos que fizeram fortunas com o tráfico de africanos, como Manuel Joaquim Ricardo, em Salvador, e Francisco Paulo de Almeida, o Barão de Guaraciaba, no Rio de Janeiro. A propósito, embora Ricardo tenha sido um exemplo raro dentre esses escravocratas, o historiador José João Reis ressalta que desde o fim dos anos 1600 já havia escravos alforriados. Muitos desses escravos destituídos de bens e família, viviam na miséria, mas um número considerável de africanos libertos também adquiriram escravos:

> Em meados do século XIX, 22% dos 279 africanos libertos que moravam na freguesia de Nossa Senhora de Santana, um típico bairro urbano de Salvador, foram registrados como proprietários de escravos, 52% senhores de mais de dois escravos, embora nenhum com mais de oito (Reis, 2016, 17).

É importante, portanto, notar que definir Brás Cubas como um oligarca tornou automático o pressuposto de que ele só poderia ser branco, sendo assim possível, como informa Reis, que os Cubas tivessem vindo de uma família africana.

Ponto crucial em minha argumentação, cito separadamente a referência de Duarte às alusões de Machado, no capítulo 31, "A Borboleta Preta", entre os capítulos 25 e 36. Estes narram o luto de Brás na Tijuca e seu encontro com Eugênia após a já citada sugestão de casamento e posição política por parte do pai. A cor da borboleta, claro, remete ao luto. Mas concordo com Duarte em sua menção ao "preconceito [de Brás] com a cor preta" (Duarte, 2009, 205). E vejo mais nesses capítulos. Note-se que a borboleta preta do capítulo 31 , que Duarte nota, é a terceira no trecho entre os capítulos citados. No capítulo 30, a primeira borboleta preta aparece contrapondo-se à "borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante" (Assis, 1971, 61), na mente de Eugênia, ou seja, a imagem que o arrogante Brás faz da esperança de casamento, que ele supõe interesseira, por parte da moça, filha bastarda de D. Eusébia. No dia seguinte, a

borboleta preta do capítulo 31 aparece para Brás, que a golpeia com uma toalha. Ela se retorce, ele a joga morta pela janela e então reflete: "Também por que diabo não era ela azul… creio que para ela era melhor ter nascido azul" (Assis, 1971, 62-63). Esse "defeito de cor" da borboleta, para falar com Ana Maria Gonçalves, é simétrico à descoberta do "defeito de nascença" de Eugênia. Ou seja, no capítulo 33, Brás tropeça na inexplicável revelação de que a bela Eugênia é coxa: "Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa!" (Assis, 1971, 64). E insiste nesse obsedante inexplicável, mordazmente, à guisa de raciocínio lógico: "por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita" (Assis, 1971, 64), apontando incompletude em Eugênia.

A equivalência do "defeito de cor" com o de nascença se sustenta, mais adiante, quando Brás marotamente soluciona esse inexplicável: "O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta que me adejava no cérebro" (Assis, 1971, 64). O enigma existe e se impõe porque insiste na incongruência entre a beleza e o "defeito" de Eugênia—e nisto é análogo ao enigma da borboleta preta que merece morrer porque não é azul. Note-se que as borboletas aparecem com significados ligados a Brás e Eungênia, mas com sinais trocados: à deficiente e sóbria Eugênia, corresponde uma borboleta brilhante e vaidosa; ao hábil e ostentador Brás, a borboleta modesta e negra. Ou seja, ela apresenta um "defeito de nascença" e contraria certo senso comum porque é bonita e esperta. Ele apresenta um "defeito de cor" e também se mostra como um enigma, pois sugiro que é um mulato rico e letrado numa sociedade escravocrata.

Com isso em mente, vejamos como Brás perde a posição e a noiva cobiçadas para ele pelo pai. Após conhecer Virgília, inquieta e travessa, trocam beijos e criam entre si uma certa intimidade em cerca de um mês (Assis, 1971, 68):

> Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano (Assis, 1971, 73).

Sugiro que tanto quanto ele recusou a Eugênia por um "defeito de nascença," Virgília o preteriu por um "defeito de cor," embora em ambos os casos uma afeição tenha sido estabelecida entre os namoradinhos. Afinal, refletindo sobre o ocorrido com Eugênia, Brás confessa a proximidade, não sem o usual escárnio: "ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor ao pé de mim" (Assis, 1971, 65). Apenas a hipótese do narrativamente invisível e presencialmente evidente "defeito de cor" poderia explicar o mistério de como Brás tenha sido preterido por Virgília, já que ele não era em nada inferior a Lobo Neves a não ser por algo silenciado, pois da ordem do visível, indizível no círculo oligárquico.

Em seu estudo *Desiring Whiteness*, Kalpana Seshadri-Crooks discute o "desejo de branquitude," no sentido lacaniano, embutido nas relações sociais permeadas por discursos de raça. Por sentido lacaniano quer-se dizer que "branquitude" funciona como um "*master signifier*," ou seja, um significante linguístico e simbólico sem um correspondente significado, como objeto ou conceito. Nesse sentido, Seshadri-Crooks observa que "*Whiteness represents complete mastery, self-sufficiency, and the jouissance of Oneness … Race has an all-to-present master signifier—Whiteness—which offers the illegal enjoyment of absolute wholeness*" (Seshadri-Crooks, 2000, 7). Ademais, esta autora afirma que raça é um "regime de visibilidade" no qual o sujeito que deseja branquitude não deseja necessariamente ser caucasiano, mas expressa, como ela observa, "*an 'insatiable desire'… to overcome difference*" (Seshadri-Crooks, 2000, 21). Seshadri-Crooks então adverte para o fato de que a branquitude não consiste em uma descoberta de dados fenotípicos objetivos, presentes física e corporalmente, mas por meio dos discursos que oferecem subsídios para a formação da ideia de branquitude que a autora entende como "*the historicity of Whiteness in its capacity to produce extra-discursive effects—the mark of the body, a certain effect of visibility*" (Seshadri-Crooks, 2000, 46). Seshadri-Crooks encontra no termo "eurocentrismo" de Samir Amin o ponto no qual a proliferação de mitos gregos operam como fundantes do ocidente europeu:

> *It is, however, the reinvention of Europe—rational, humanist, secular, individualist, progressive—with roots in classical Greece that is of crucial significance for an understanding of the structure of race … excising the Afro-Asiatic roots of ancient Greek language and culture* (Seshadri-Crooks, 2000, 48).

Assim, além do olhar, exatamente aquele que rejeita a Brás em *Memórias*, um outro aspecto da explicação de Seshadri-Crooks chama a atenção. A autora se refere à análise de Teresa Brennan sobre o ego narcísico da modernidade que objetifica ao outro, domina, divide e pretere a reciprocidade:

> *when the master becomes the master, identified with and as a namer-shaper, released into and through a cultural linguistic tradition, the master simultaneously directs aggression towards the one who is seen to be passified [made passive]* (Seshadri-Crooks, 2000, 5).

Aquele que é submetido à passividade, portanto, dependerá da aprovação dos formadores de opinião dentro de uma tradição linguística e cultural. A sociedade escravocrata em que se encontram Brás, Eugênia e Virgília opera desta forma. Como esclarece Schwarz quanto a isso em *Memórias*—tudo nesta sociedade e especificamente "o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário … de algum proprietário" (Schwarz, 2000, 57). Virgília é quem detém o poder desse reconhecimento e evidencia sua superioridade em relação a Brás naquela sociedade—Virgília o rejeita tanto quanto este a Eugênia, a propósito. É Virgília também quem determina o destino dos dois. José Antonio Pasta nota a submissão de Brás e observa que Virgília...

> decide sobre o adultério, ela escolhe o amante, ela arranja uma bela casinha no subúrbio, para bem acolhê-lo e para estar à vontade com ele; ele se deixa levar com uma passividade que excede até mesmo aquela das moças ludibriadas do romantismo mais açucarado (Pasta, 2010, 21).

O dito popular, típico de nossa suposta democracia racial, bem define a situação entre Brás e Virgília, passada ao gênero masculino: "branco para casar, mulato para fornicar e negro para trabalhar."

Em conexão com o que sugere Seshadri-Crooks, há três pontos a se ressaltarem. Primeiro, é curioso ver que a confessa propensão de Brás à "ideia fixa"—que dá nome ao capítulo quatro, logo após ao da "Genealogia"—(Assis, 1971, 18) corrobora a análise da obsessividade de seu pensamento nas passagens aqui analisadas, que chamei de "abismos do inexplicável," por sugestão do próprio defunto autor. Brás se mostra obcecado com a borboleta preta que envolve seu encontro com Eugênia; traumatiza-se ao perceber a diferença e incompletude da moça, tudo isso ensejando uma analogia com seu debater-se para superar sua própria diferença, ou "defeito de cor," que de forma reprimida lhe obseda. Ou seja, esta sua outra ideia fixa é o retorno do reprimido e insasiável desejo de vencer a diferença (Seshadri-Crooks, 2000, 21); de alcançar "*enjoyment of absolute wholeness*" (Seshadri-Crooks, 2000, 7). Segundo, lembremo-nos que a Grécia, além de aparecer como medida civilizacional na tradição europeia—os classicismos helênico e latino—especificamente no período em que Machado viveu, torna-se uma panaceia cultural. Brito Broca comenta que em meados do século XIX, o próprio Machado apresentara a peça teatral "Os deuses de casaca," satirizando o helenismo que salpicava a produção cultural brasileira até a primeira década do século XX. De acordo com a avaliação deste crítico, ambos helenismo e latinismo, entre os produtores culturais da elite letrada, eram "um meio, por vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a increpação de mestiçagem, escamoteando as verdadeiras origens raciais…" (Broca, 2005, 157).

Em sua observação, contudo, Broca parece normalizar essa ênfase nos traços de cunho racial, que enfim sabe-se foi uma eficaz estratégia de controle da população. Afinal a disseminação do discurso de raça promoveu décadas de disciplina social, enfim interseccionando raça, gênero e classe com este fim: os senhores e proprietários continuavam a ser os homens europeizados, enquanto a população socialmente dependente continuava a ser racializada e feminizada. É nesse período, também, que surge uma preocupação com as classes perigosas, que a pobreza é criminalizada, tanto quanto o comportamento do capoeira, do bêbado, da prostituta, do sambista, por exemplo, num movimento de disciplina dos corpos para o funcionamento da

sociedade industrial que se implantava. A modernização do Brasil e a definição do caráter nacional têm como pilar a persuasão da população em sentido de internalizar o "racismo científico," segundo o qual o branqueamento do Brasil contribuiria para seu desenvolvimento e progresso. Assim, alinhada à necessidade do mercado de trabalho por trabalhadores assalariados após o término da escravidão, a política imigratória brasileira também se organiza como um plano de branqueamento da população brasileira, de acordo com sugestões de historiadores europeus como Von Martius e Gobineau (Ortiz, 1994, 31). Os miscigenados, como Machado, foram considerados manchados pela ascendência africana, como observa Giralda Seyferth:

> A miscigenação se transformou em assunto privilegiado no discurso nacionalista brasileiro após 1850, vista como mecanismo de formação da nação desde os tempos coloniais e base de uma futura raça histórica brasileira, de um tipo nacional, resultante de um processo seletivo direcionado para o branqueamento da população (Seyferth, 1996, 43).

Daí um certo pacto do silêncio sobre questões de origem étnica no âmbito das elites na virada do século XIX ao XX. A conhecida censura de Joaquim Nabuco a José Veríssimo quanto a inscrever Machado de Assis no texto da tradição linguística e cultural após sua morte, expõe o horizonte das discussões sobre este assunto naquele período. Este é o terceiro ponto a se ressaltar em conexão ao que sugere Seshadri-Crooks, ou seja, a função do crítico cultural como autoridade associada ao projeto da elite que deseja branquitude: "*master, identified with and as a namer-shaper*" (Seshadri-Crooks, 2000, 5). No trecho abaixo Nabuco escreve a Veríssimo sobre os termos que este usara para homenagear Machado. Vemos aqui também um bom exemplo do helenismo (e eurocentrismo) que grassava no campo da cultura, especificamente com o efeito, já citado, que Brito Broca enfatiza, para mascarar a questão da miscigenação:

> Seu artigo no Jornal [do Comércio] está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: 'Mulato, foi de fato um grego da melhor época.' Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese … O Machado para mim era branco, e creio que por tal se

> tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego. (Massa, 1971, 46).

Por último, é a morte aquilo que revela no relato de Brás uma conexão com minha hipótese de sua escuridade. Em seu estudo sobre a morte e os mortos na literatura brasileira, Robert Moser observa que o relato do morto em *Memórias* tem uma função retórica. Para Moser, a volta de Brás ao mundo dos vivos se relaciona com a crença popular de fundo espírita, segundo a qual os mortos exercem influência sobre os vivos. Ademais, Moser observa que "*Cubas's attempt to restore his past through writing speaks to Brazil's necessity, on the eve of its transition to a modern republic, to resurrect and reinterpret its own sociohistorical past*" (Moser, 2008, 109). Moser se detém no fato de que, em sua obra, Machado de Assis empregou elementos que o crítico denomina como uma "cultura brasileira da morte" (Moser, 2008, 110) e comenta que em seus contos e histórias o escritor carioca faz troça da crescente adoção do kardecismo no Brasil, que ocorre a partir de meados do século XIX (Moser, 2008, 111).

São válidas as observações de Moser a respeito de como Machado pode ter encarado o crescimento do Espiritismo no Brasil, especialmente se, como discurso religioso, for comparado ao discurso cientificista que Machado também satirizava. A morte em *Memórias*, no entanto, se conecta melhor com a concepção de "*death-bound-subject*" que Abdul JanMohamed examina na figura do linchamento na obra do escritor estadonidense Richard Wright (1908-1960). A seguinte declaração de Wright é paradigmática para esta noção do sujeito-para-a-morte: "*I had never in my life been abused by whites … I had already become as conditioned to their existence as though I had been the victim of a thousand lynchings*" (JanMohamed, 2005, 1).

Tendo sido a violência contra os negros escravizados no Brasil e nos Estados Unidos comparáveis—basta lembrar-nos do açoite, do tronco, da máscara de flandres, do libambo, da palmatória, entre outras formas de tortura—a cultura da morte a qual estavam submetidos é também comparável. JanMohamed vê um "contrato de morte" na sociedade escravocrata e curiosamente descreve o contexto dessa "cultura da morte" de modo muito similar à caracterização da desfaçatez de classe que Schwarz aponta como o contexto sociopolítico que *Memórias* formaliza esteticamente: "a *kind of whimsical and mercurial circulation of threat of death that permeates the capillary structures of the subjectivity formed within the ambience of the culture of death*" (JanMohamed, 2005, 8)—similarmente, Schwarz observa:

> a estilização machadiana da preeminência local do capricho se faz segundo o modelo literário da whimsicality inglesa… Noutras palavras, a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional (Schwarz, 2000, 32).

JanMohamed se baseia no trabalho magistral de Orlando Patterson para falar da "morte social" dos negros escravizados. Em seu estudo comparativo sobre o escravismo em diversos períodos históricos, Patterson sistematiza as táticas de poder que criam e mantêm a autoridade do senhor. Além de táticas de violência e controle ideológico, é de especial importância a "alienação natal" (Patterson, 1982, 5), ou seja, o processo ativo de despersonalização ao qual o escravo é submetido, destituído de herança familiar, cultural, social, étnica, tornando-o uma "não-pessoa" no âmbito social: "*Because the slave had no social recognized existence outside of his master, he became a social nonperson. … Alienated from all 'rights' or claims of birth, he ceased to belong in his own right to any legitimate social order*" (Patterson, 1982, 5). Portanto, sobre a destituição social, cultural e psicológica do escravo, sobre sua privação, seu desamparo e sua marginalização, edifica-se a autoridade do senhor: "*The essence of slavery is that the slave, in his social death, lives on the margin between community and chaos, life and death, the sacred and the secular*" (Patterson, 1982, 51).

No caso de Brás Cubas, possivelmente um mulato que ascendeu socialmente porque o antepassado tanoeiro soube poupar e investir, trata-se de uma "visível invisibilidade social", por assim dizer, que o impede de ter o sucesso absoluto que procura, dada a sua "sede de nomeada" (Assis, 1971, 17). No

contexto que venho expondo, o capricho e a volubilidade de Brás, que Schwarz entende como desfaçatez da classe senhoril, se revelam melhor como tentativa de uma postura blasé por parte do mulato que escapou de atrocidades e reconhece a ambivalência de sua sorte e morte. Quando lhe convém, por exemplo, ele mesmo distribui clueldades à sua volta—como faz com Eugênia (e como faz Prudêncio, a propósito, com seu próprio escravo).

Mas a morte permite a Brás libertar-se do "regime de visibilidade," que estrutura o racismo, como ele mesmo parece sugerir: "O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte" (Assis, 1971, 54). Sua morte é uma forma de o sujeito sem lastro social atingir a "morte simbólica" de que fala JanMohamed: "*constituted by the death of the…subject position as a socially dead being and his rebirth in a different subject-position*" (JanMohamed, 2005, 17). Em *Memórias*, Brás renasce como um desdenhoso, zombeteiro e intocável defunto autor.

Quanto ao retorno dos mortos-vivos, Slavoj Žižek observa, nas obras Antígone e Hamlet, que a volta do morto opera essa resubjetificação que JanMohamed cita (JanMohamed, 2005, 22). Segundo Žižek, o morto que volta está em busca de uma retificação. Sedento por glória e nomeada, Brás Cubas ironiza seu prestígio entre os vivos ao mencionar amigos a quem pagou para conduzir-lhe o panegírico funeral. O rito final do sujeito no funeral, para Žižek, é o momento de inseri-lo no "texto da tradição simbólica" ou seja, com o rito do funeral fazemos com que o morto "continue a viver" entre nós. Segundo Žižek, então o retorno do morto "*is a sign of a disturbance in the symbolic rite, in the process of symbolization, the dead return as collectors of some unpaid symbolic debt … [as] they cannot find their proper place in the text of tradition* (Žižek, 1992, 23)."

Também Brás Cubas volta para um acerto de contas. Volúvel e caprichosamente, utiliza-se de posturas narrativas de erudição incontestável por meio das quais simula desprendimento e impassibilidade. Seu retorno se faz "errata pensante" com "o poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos" (Assis, 1971, 59). E as negativas do último capítulo reafirmam este acerto de contas. Pois não é isso o que a máxima de Brás encerra? "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (Assis, 1971, 173). Sua superioridade está no autoflagelo de orgulhosamente negar uma continuidade à sua espécie, não reproduzir genética ou culturalmente a funesta instituição que lhe deu origem. É claro que em suas negativas não menos obsessivas pode-se supor o conteúdo reprimido que vem à superfície, como sugere Sigmund Freud:

> *the content of a repressed image or idea can make its way into consciousness, on condition that it is negated. Negation is a way of taking cognizance of what is repressed; indeed it is already a lifting of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed* (Freud, 1966, 235-39).

De modo grave e solene, portanto, dissimulando descaso em suas negativas, Brás testemunha sua sorte como uma desgraça. O tom pessimista deixa um depoimento do desengano, o absurdo existencial—que é certamente humano. Para Brás, porém, ele é particularmente brasileiro.

Obras citadas

AMIN, Samir. Eurocentrism. New York: Monthly Review Press, 1989.

ASSIS, José Maria Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Abril, 1971.

BROCA, Brito. A Vida Literária no Brasil—1900. 4ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Machado de Assis afro-descendente. Belo Horizonte: Crisálida. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

FAORO, Raymundo. Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio. São Paulo: Nacional, 1974.

FÉLIX, Regina R. "Ao anjo esquecido e ao cheio de esperança, flamejantes recordações: memórias de Brás Cubas e de Carmen". *Verbo de Minas:*

Letras. Machado de Assis Cem Anos Sem. Juiz de Fora: CES/JF, 2008. 7.13. Pp. 11-22.

FREUD, Sigmund. "Negation" (1925). Freud, Sigmund, James Strachey, Anna Freud, and Angela Richards. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London: Hogarth Press, 1966. http://faculty.smu.edu/dfoster/English%203304/Negation.htm

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. São Paulo: Record, 2009.

JAMESON, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. New York: Cornell UP, 1981.

JANMOHAMED, Abdul R. The Death-Boud Subject: Richard Wright's Archaeology of Death. Durham: Duke UP, 2005.

MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis. Tradução de M. A. de M. Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MOSER, Robert H.. The Carnivalesque Defunt: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature. Athens: Ohio UP, 2008.

PASTA, José Antonio. "Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)." Sinal de Menos. Ano 2, Nº 4, 2010.

PATTERSON, Orlando. Slavery and Social Death: A Comparative Study. Cambridge, Massachussets: Harvard UP, 1982.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, José João. "De Escravo a Rico Liberto: A Trajetória do Africano Manoel Joaquim Ricardo na Bahia Oitocentista". http://www.scielo.br/pdf/rh/n174/2316-9141-rh-174-00015.pdf

SCHWARZ, Roberto. Um Mestre na Periferia do Capitalismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/04/schwarz-um-mestre-na-periferia-do-capitalismo.pdf

SESHADRI-CROOKS, Kalpana. Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race. New York: Routledge, 2000.

SEYFERTH, Giralda. "Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização". Maio, M. C. e Santos, R. V. (org.). Raça, Ciência e Sociedade. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/CCBB, 1996.

VAINFAS, Ronaldo. "Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira". Revista Tempo Nº 8 Descobrimentos e Redescobrimentos do Brasil. Rio de Janeiro: Departamento de História UFF, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge: MIT Press, 1992.



Vestígios: [in]versões e registros urbanos

Vestiges: [in]versions and urban registers

Nathalia Valença Duran

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

Rafael Elias Abifadel Monteiro

Arquiteto e urbanista, FAUUSP, São Paulo, Brasil.
rafael.abifadel@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p287-301

Resumo

O presente ensaio parte do projeto *Vestígios,* uma série de fotografias que aborda questões ligadas à relação entre a temporalidade e a cidade contemporânea, que se transforma e deixa suas marcas. Trata-se aqui da presença de uma ausência, registrada como memória e como movimento.

Palavras-Chave: vestígios; transformações urbanas; sobreposição de tempos; rastros; fotografia urbana

Abstract

The present essay begins with the project *Vestígios*, a photograph set that deals with issues related to the relationship between temporality and the contemporary city, which transforms and leaves its marks. This is the presence of an absence, recorded as memory and as movement.

Keywords: vestiges; urban transformations; time overlap; traces; urban photography

VESTÍGIOS[1]

> *A cidade não é feita [...] das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado [...] A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (Calvino, 1990, 14)*

A série de fotografias *Vestígios,* baseada nessa relação temporal tratada por Calvino (1990), aborda a noção de camadas temporais e registros. As fotos se aproximam desses rastros como experiências construídas de duração limitada, como consequência da sobreposição de materialidades e tempos distintos. Buscam despertar o olhar para essa questão da cidade

[1] Este ensaio é inédito e o projeto do qual faz parte integrou parcialmente a Exposição "Vestígios", selecionada pelo Concurso da Galeria Fernanda Perracini Milani, do Teatro Polytheama de Jundiaí, ocorrida de 26 de novembro a 23 de dezembro de 2016. Curadoria e Expografia: Nathalia Duran e Rafael Monteiro, composta por 18 fotografias e um mapa geral do centro de São Paulo, no qual os percursos são apontados. Esta série fotográfica foi realizada entre os meses de novembro de 2015 a fevereiro de 2016. O presente ensaio é feito em coautoria por ser integrante do projeto vislumbrado pelos dois arquitetos mencionados.

contemporânea, em constante mudança, e revelar o que está oculto pelo cotidiano, as marcas daquilo que foi. Registros que aparecem numa tentativa de continuar existindo como essência, como memória.

RECORTE

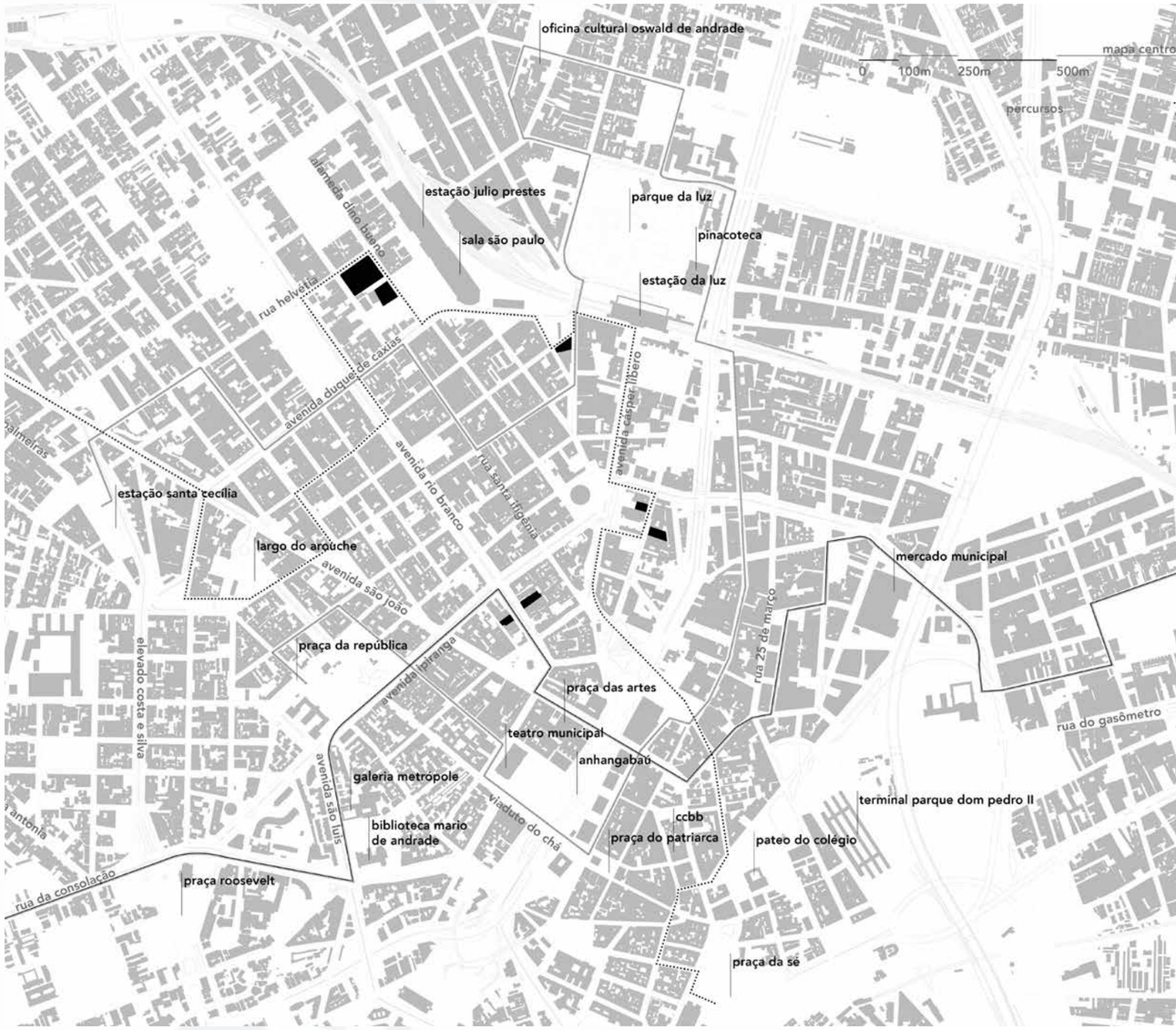
O trecho urbano selecionado para o desenvolvimento deste projeto foi o centro de São Paulo, por traduzir em seu território as mudanças sofridas pela cidade. Esse recorte espacial foi escolhido por abranger a questão da latência dos espaços de sobra tratados por Solà-Morales (2002), que se formam como consequência do processo a que a cidade está exposta. A configuração urbana em foco, estabelece relação com o conceito de *terrain vague*[2], definido por Solà-Morales (2002) como espaços vazios e flutuantes, ligados à memória e à expectativa e que suscitam interesse pelo estranhamento ante a cidade e sua mudança recorrente.

A ação de reconhecimento da área central, implica entender a cidade como algo em movimento (Brissac, 2012, 14) e partiu do objetivo de tentar compreender e vivenciar sua dinâmica. O centro de São Paulo motiva indagações e permite um campo de referências extremamente amplo.

O ensaio tem como objetivo, lidando com essa transição e movimento mencionados por Brissac, enfatizar essas características do centro de São Paulo e buscar os registros dessas mudanças, a partir da noção de que:

> A cidade é essa heterogeneidade de formas, mas subordinada a um movimento global. O que se chama desordem é apenas a ordem do possível, já que nada é desordenado. [...] Assim, a paisagem é uma herança de muitos momentos, já passados (Santos, 2008, 73)

O mapa apresentado demonstra os percursos feitos ao longo do processo e adere ao espaço representado, o movimento:



Mapa do centro de São Paulo, com os percursos feitos durante o projeto Vestígios.
Fonte: Nathalia Duran

[2] *Terrain Vague,* é um termo utilizado por Solà-Morales (2002) na tentativa de definir vazios urbanos, lugares, como ele mesmo estabelece, aparentemente esquecidos, onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. Segundo o autor, a relação entre a ausência de uso e o sentido de expectativa, é fundamental para entender esse conceito. "Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível, expectativa". (Solà-Morales, 2002, online).

ó

Os locais que despertaram interesse ao longo das deambulações feitas foram os terrenos localizados no mapa:

Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo

Rua Brigadeiro Tobias, 391 – Centro, São Paulo

Rua Brigadeiro Tobias, 334 – Centro, São Paulo

Rua General Couto de Magalhães, 433 – Santa Ifigênia, São Paulo

R. do Boticário, 31 - República, São Paulo

Acaso

Por meio da vivência e interação com os espaços urbanos, como formas de inserção, foram encontrados esses registros, que fazem parte de uma abordagem mais abrangente.

Conforme se caminha, principalmente num espaço dinâmico como o centro, recebemos indícios que nos guiam numa determinada direção e a partir da percepção física é possível entender as escalas presentes na cidade e construir um imaginário. Com base na deambulação e na experimentação, pautadas na Deriva de Guy Debord, os percursos foram se deparando com essas evidências ligadas à transformação urbana. Somos surpreendidos por esses rastros, por essas sobras de edifícios.

A tentativa de apreender os fluxos e a dinâmica dos espaços urbanos ocorreu a partir desse processo de Deriva, proposto por Guy Debord (1957), que fazia parte dos situacionistas[3]. Técnica que consiste em sair sem um rumo

[3] Os situacionistas eram um grupo criado com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroscia, Itália, por Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Guy Debord, Gil Wolman, entre outros, formado por poetas, arquitetos, artistas, cineastas. De acordo com Paola Berenstein

predeterminado, andando pela cidade por caminhos decididos na hora a partir de pontos de interesse ou acontecimentos instantâneos. É um procedimento psicogeográfico de experimentação que estuda as ações do ambiente urbano sobre as escolhas e percepção das pessoas.

Foi criado, assim, um campo empírico de reconhecimento da cidade e, a partir dele, foi possível absorver e perceber a sobreposição do tempo e desenvolver um processo ligado ao acaso.

Tempo

Um encontro íntimo entre distintos tempos, entre o existente e as possibilidades, uma singularidade é aí encontrada, originada pelo vestígio daquilo que ali houve. As imagens escolhidas neste trabalho nos contrapõem a uma perspectiva reversa do tempo, em que o resquício de materialidade que persiste insinua o que existiu.

É importante delinear que nas fotografias o tempo é admitido como integrante do processo, por deixarem rever uma materialidade preexistente e por decidirem assumi-lo como parâmetro. “São as tensões, entre o passado que se perdeu e o futuro que não se realizou. A cidade é cheia de vazios: essas lacunas monumentais são vestígios de possibilidades abandonadas de futuros” (Brissac, 2002, 108).

O convívio entre distintas temporalidades está presente nas fotografias escolhidas e a análise enquanto conjunto elenca uma possibilidade de aproximação da cidade contemporânea e de reconhecimento da transição

Jacques (2003) o grupo, apoiado sobretudo na observação e experiência da cidade existente, se pautou em teorias críticas urbanas e sua tese se baseava na noção de situação e momento.

“A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do caminhar na cidade. [...] A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas” (Jacques, 2003, online)

intrínseca a ela. Dessa forma, o tempo e a efemeridade se evidenciam nas fotografias, podendo-se perceber a sobreposição temporal e as diversas camadas que acabam por deixar rastros.

DECURSO

O presente projeto é parte de uma percepção poética mais ampla, a qual se desenvolve e vem sendo construída a partir da vivência e assimilação da cidade: um trabalho autoral que permeia os campos da fotografia, da arquitetura e do urbanismo, envolvendo a abordagem do efêmero, do acaso e da memória.

O ensaio consiste em algo completamente particular, podendo tornar-se muito diverso depedendo do momento do registro; o ensaio fotográfico mostrar-se-ia completamente distinto caso fosse realizado em outro momento e essa efemeridade é o que instiga o projeto. Cada foto registra um instante, uma memória de cada um dos terrenos, escolhidos pelo acaso e pelo contexto.

Por meio das fotografias, pretende-se transitar por um campo relacional, se apropriando dos registros e rastros para trazer essas provocações à tona e apontar recortes na paisagem. Desse modo, as dez fotos escolhidas formam uma narrativa dessa cidade em constante mudança, e buscam, a partir de ângulos inusitados, reconhecer características próprias de seus lugares.

O trecho de Peter Eisenman traduz o conceito e as questões que suscitaram a proposta desta série:

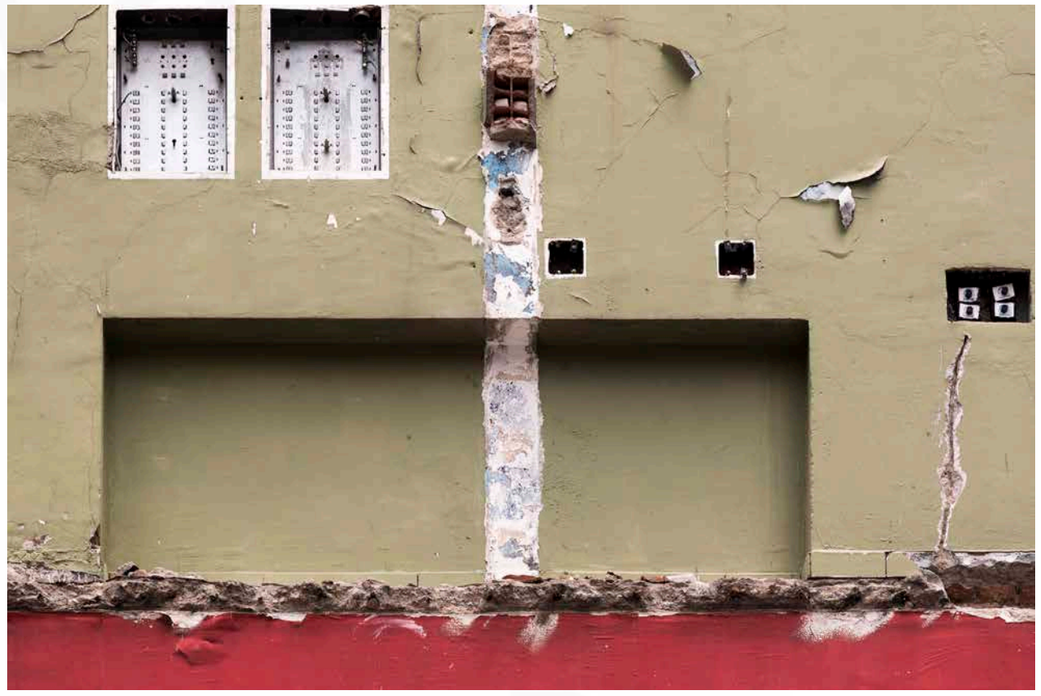
> Todo sítio inclui não somente presenças, mas também a memoria de presenças anteriores e imanências de uma presença possível. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente, contém o vestígio de onde esteve e para onde vai. A introdução desse vestígio, ou condição de ausência reconhece a realidade dinâmica da cidade viva. (Eisenman, 1987 apud Nesbitt, 2013, 198)









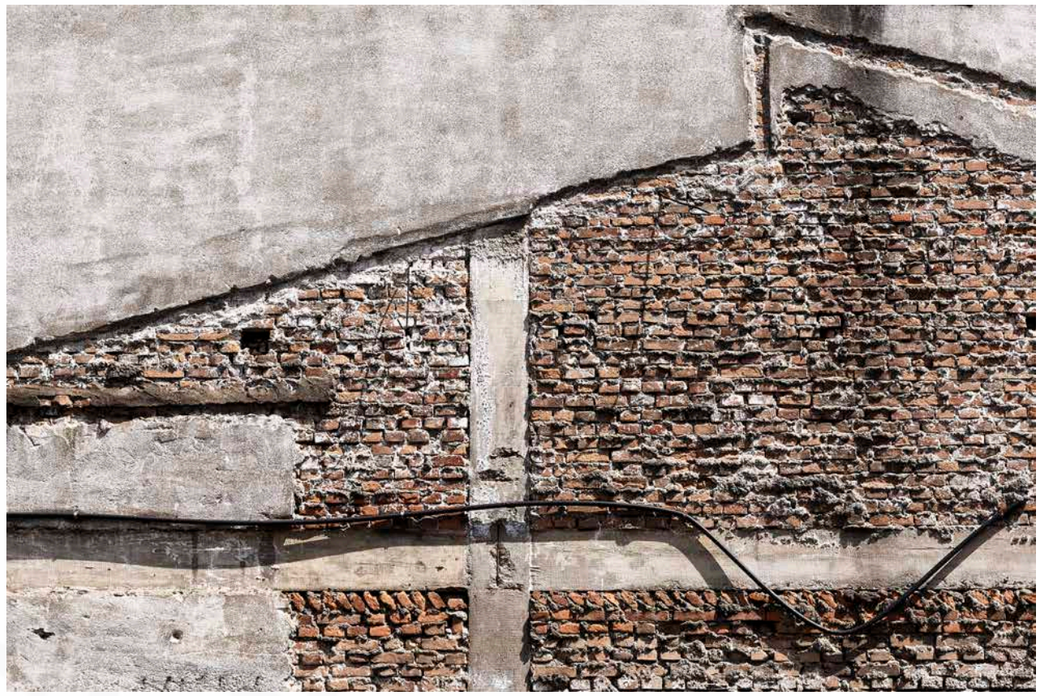












ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1. Mapa do centro de São Paulo, com os percursos feitos durante o projeto *Vestígios*.

Fonte: DURAN, Nathalia. *Espaços Latentes: arquitetura para espaços de arte contemporânea*. Orientadora Profa. Dra. Marta Bogéa. Trabalho Final de Graduação. São Paulo, FAUUSP, 2015. Disponível em: https://issuu.com/nathaliaduran/docs/tfg_nathalia_duran_7e885fb895e828 Acessado em 15 de abril de 2017.

Foto 1. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 2. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 3. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 4. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 5. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 6. Avenida Rio Branco, 66 República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 7. Rua Brigadeiro Tobias, 391 – Centro, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 8. Rua Brigadeiro Tobias, 334 – Centro, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 9. Rua General Couto de Magalhães, 433 – Santa Ifigênia, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

Foto 10. R. do Boticário, 31 - República, São Paulo © Rafael Monteiro e Nathalia Duran

REFERÊNCIAS

BRISSAC, Nelson. *Intervenções urbanas* Arte/Cidade. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

DEBORD, Guy. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional.* Texto de fundação da Internacional Situacionista, Cosio d'Arroscia, jul. 1957. In: *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. JACQUES, Paola Berenstein(org.). Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003: p. 43-59.

EISENMAN, Peter. *A arquitetura e o problema da figura retórica*. 1987. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. *Antologia teórica (1965-1995)*. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2013: p. 193-199.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpo e Cidade – Coimplicações em processo*. Belo Horizonte: Revista UFMG, v. 19, n.1 e 2; p 142-155. Jan/dez 2012. Disponível em < https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf> acessado em 21 mar. 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003 Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696> Acessado em 28 de julho de 2017.

SANTOS, Milton**.** *Metamorfoses do Espaço Habitado.* São Paulo: EDUSP, 2008.

SOLÀ-MORALES, Manuel de. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Lugar: permanência o produccion.* In: _____. Diferencias. *Topografia de la arquitectura contemporânea.* Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

SOLÀ-MORALES, Manuel de. '*Terrain Vague'* In: *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Tradução ao português: Igor Fracalossi. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/35561/terrain-vague-ignasi-desola-morales> acessado em 10 mar. 2015.

ARA 3 . Primavera+Verão, 2017

Resenha



Patrick J. Geary, O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo

Patrick J. Geary, The Myth of nations - The medieval origins of Europa

Mariana Espel de Oliveira

Pós – graduada em Patrimônio Cultural e Museologia pela Universidade de Coimbra, Investigadora do grupo História e Memória no CEIS 20 UC- Centro de Investigação do Século XX da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. mraeo@outlook.pt

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i3p305-319

Resumo

A resenha apresentada, salienta aspectos do Livro *O mito das nações. A invenção do Nacionalismo*, de Patrick Geary 2008. Evidencia as contradições presentes nas invocações identitárias dos povos da Europa moderna e fala sobre a manipulação de dados históricos. Um olhar atento sobre a obra, mostra que há algo invisível transformando as nações todos os dias. Sugere que os estudos históricos utilizados em comunicação nos museus e outras ferramentas culturais devem ser feitos de maneira isenta e não manipulado, auxiliando na compreensão da realidade presente.

Palavras-Chave: identidade, nacionalismo, patrimônio cultural, cultura imaterial, cultura material.

Abstract

The text presented highlights aspects of the book *The Myth of Nations*. Patrick Geary's Invention of Nationalism 2008. It spotlights contradictions presented on identity of people from modern Europe and talk about the manipulation of historical data. A carefull look at the work, shows that there is something invisible transforming nations every day. It suggests that studies about history and communication in museums and other cultural institutions should be done by an unbiased and unmanipulated way, aiding the understanding of present.

Keywords: identity, nationalism, cultural heritage, intangible culture, material culture.

O MITO DAS NAÇÕES. A INVENÇÃO DO NACIONALISMO, DE PATRICK GEARY, 2008

(traduzido a partir da edição inglesa por Hebert Ballmann), Lisboa, Editora Gradiva, 2008, 204 páginas. ISBN 978-989-616268-9.

A obra em apreciação neste trabalho *O Mito das Nações. A invenção do nacionalismo*", da autoria de Patrick J. Geary foi publicada originalmente em Frankfurt, Alemanha no ano de 2002 pela editora Wolfang Benz. Patrick J. Geary, nasceu no ano de 1948 na cidade de Luisiana, Estados Unidos, Ph.D em estudos medievais pela Universidade de Yale. Seu trabalho é dedicado ao tema de História Medieval e no seu trajeto acadêmico lecionou em núcleos universitários de renome, nos Estados Unidos e Europa, destacando a sua atuação como presidente no Instituto de Estudos Medievais da Universidade de Notre Dame.

Na obra aqui recenseada, é possível identificar a característica de seu trabalho de investigação, estruturada por tópicos e reflexões sobre conceitos religiosos, cronológicos, linguísticos, étnicos, de estrutura social e organização política de

diferentes séculos de povos pertencentes ao continente europeu, asiático e africano, a influenciar na fundamentação de conceitos nacionalistas nos países europeus no séculos XIX e XX bem como, as frustrações decorrentes das tentativas para revitalização deste conceito, presentes ainda na cultura europeia nos dias de hoje. Ao fazer um delinear cronológico, o autor demonstra fatos e características orientadoras na formação dos conceitos nacionalistas para sociedade moderna e contemporânea, destacando o antagonismo existente da realidade relatada e a manipulação política nos documentos históricos.

O Mito das Nações é o resultado de um trabalho baseado em dados e documentações históricas somado a referências reflexivas de alunos e colegas do autor e estudantes das Universidades da Florida nos EUA, de Notre Dame, França e na *Central European University* em Budapeste. Por meio de rigorosos estudos, o autor transmite com escrita clara e de fácil interpretação para um público alvo não universitário, a desconstrução dos mitos do nascimento das nações europeias. O objetivo do autor pode ser entendido em sua citação:

> …ser alvo de intenso debate entre todos aqueles que entendem que uma história inalterável, que reduz as complexidades de muitos séculos a um único momento, não é história sequer. (Geary, 2008, contracapa)

O autor tem o propósito de definir cronologicamente fatos históricos documentados que serviram de base para a construção do conceito de nação, com a intenção de provocar uma reflexão sobre a fragilidade e simplicidade que cerca as designações do nacionalismo. Os estudos desenvolvidos estabelecem uma desconstrução do que as sociedades contemporâneas e do tempo presente distinguem por nacionalismo. Mostra o simplismo usado quando as definições identárias são delineadas por fatores pré-determinados. Como exemplo comentado no livro, o autor questiona se é correto fixar a estabilidade de um povo, com base em dados históricos definidos artificialmente, fazendo deste agregado de indivíduos que habitam um território sejam distinguidos apenas por sua língua, etnia, religião e na cultura

material existente, restringindo assim, a possibilidade para possíveis alterações ou a soma de novas características a estes padrões.

Nesta obra, o autor proporciona ao leitor conteúdos e caminhos para explorar e conhecer os contributos oferecidos por diferentes épocas e acontecimentos tendo em vista a construção de uma identidade ligada ao ambiente físico, onde o indivíduo desfruta e deixa marcas de sua existência. A relação da pessoa é muito mais complexa e definições frágeis como linguísticas, etnicidade e outros fatores podem ser abordados de forma manipulável afim de determinar por puro interesse e conveniência política a razão do nacionalismo.

Além dos seis capítulos a estrutura da obra literária apresenta seções de Notas, Sugestões Bibliográficas, Índice Remissivo e Agradecimentos, nos quais o autor destaca a contribuição de colegas amigos e eruditos europeus de vanguarda atuantes em investigações sobre o tema de transformação de grupos étnicos na antiguidade tardia. Vale-se da organização do tema abordado, em que a Introdução auxilia na compreensão das características presentes na crise da identidade europeia atual.

Em destaque, menciona as peculiaridades da natureza do nascimento da União Europeia, bem como as problemáticas e complexidades existentes para criação de um órgão regulamentar interdisciplinar. Apresenta então, um esboço sobre o objetivo primário da criação do bloco europeu, em que relata as experiências auferidas no processo, os motivos relacionados ao seu surgimento atribuídos a urgência de se configurar um trabalho para influenciar a economia através do livre comércio entre os estados europeus. Do mesmo modo fala sobre um propósito mais audacioso, que foi a introdução de uma unidade monetária.

Em conjunto com os objetivos mais audaciosos, descreve também a complexidade e divergências surgidas para determinar os estados europeus pertencentes ao Bloco. Estas definições estão diretamente relacionadas aos principais desafios encontrados diante das mudanças ocorridas no continente sob intervenção dos diversos pactos assinados para melhoria do contexto

inicial do agrupamento dos estados membros. Aponta os princípios das tentativas de unificação e fortalecimento da comunidade europeia, permitindo ao leitor refletir sobre as constantes desordens que ressurgem a todo momento, em pleno século XXI, mesmo com as diretrizes de um bloco europeu definidas e abertas a novas integrações a países ainda não adjacentes, com trabalhos objetivados na tentativa de manutenção de uma Europa unificada. Atribui estas relutâncias como consequência de equivocadas definições de contextos históricos introduzidos por estudiosos dos séculos XIX e XX, que utilizavam de forma simplista e interesseira dados históricos, já manipulados em séculos anteriores, para criar uma definição de donatários de um espaço físico, baseado em conquistas de um passado distante, fixando relatos históricos como algo inalterável. Salienta acerca da responsabilidade dos Cientistas Sociais, autoridades políticas e outros formadores de opinião da sociedade que usufrem nas relações com a definição de donatários da terra, propondo uma renovação das diretrizes na construção de dados históricos, que deverão ser baseados na ética, isenção política e de interesse territorial, definindo pesquisas científicas e estudos isentos de suposições ou crenças apuradas em diferentes épocas da história, que nas palavras do autor possuem apenas a utilidade para que se crie uma mitologia europeia.

No primeiro capítulo, “Uma paisagem envenenada: etnicidade e nacionalismo no século XIX”, o autor volta com o tema relativo à desconstrução ante a noção do nacionalismo existente nos dias de hoje. Mostra que as ineptas reivindicações de diversas nações europeias são os resultados adquiridos de trabalhos da ciência histórica moderna disponibilizados em um formato manipulador das ideologias políticas nacionalistas, intermediados por modelos de construção de dados históricos imprecisos. Note-se, a utilização destes padrões em trabalhos intelectuais no século XVIII, em que desenvolve a síntese temática já mencionada na Introdução. Reitera a atuação das interferências dos poderes políticos da época, sublinhando o escasso uso de referências da Alta Idade Média, período esse na sua concepção, possibilita aos historiadores, obter dados a delimitar alguns aspectos de identidade coletiva. Os prenúncios

deste capítulo podem ser confirmados em visitas a roteiros arqueológicos e museológicos em todo o continente Europeu, onde grande parte dos discursos expositivos transmitem informação relacionada ao enaltecimento da nação e a tentativa de se definir a identidade da sociedade relatada e a do tempo presente. Desta forma outras características são na maioria das vezes deixadas de lado, por exemplo: comunicações de tecnologias utilizadas na época, características etimológicas, científicas e outros aspectos amplamente educativos, para proporcionar ao público a possibilidade de interpretação via conhecimento adquirido.

Com o segundo capítulo, “Imaginar povos na antiguidade”, evidenciam-se diferenças entre as maneiras antigas de construção de uma identidade. Confronta esta perspectiva com a dificuldade existente na sociedade contemporânea em identificar e distinguir formas para designação de povo, etnicidade, raça, linguística e etnogênese fora de seu contexto atual, sem explorar dados e fatos históricos capazes de trazer características diversidicadas para defini-las. As palavras do autor sugerem um entendimento mais realista do verdadeiro significado desses termos e defende as características de sua utilização:

> (...) para ver o que há por baixo destes acréscimos culturais, temos de investigar primeiro as origens de nossa língua, da etnicidade, da pertença a um povo. Temos de ver como é que na antiguidade tradições literárias, o poder político, as convicções religiosas e o imperialismo alteraram e moldaram as formas como os etnógrafos perceberam e descreveram a sociedade humana. (Geary,2008, 50)

Ele então apresenta as origens das especificidades identitárias em diferentes épocas da antiguidade, iniciando pelos povos primitivos e romanos e finalizando nos povos da Europa de uma antiguidade tardia.

Em “Bárbaros e outros romanos”, terceiro capítulo, são realçados os traços da relação entre povos bárbaros e romanos dos os séculos I ao V, em que mostra a evolução da relação desses dois povos utilizando-se de uma regra

cronológica. Marca atributos para uma definição de identidade constitucional e étnica. Por vezes esta última baseava-se em preconceitos e suposições construídas por meio da observação de: costumes culturais, linguísticos, religiosos, comportamentais, consanguinidade e cultura material de um determinado conglomerado de pessoas, sem ter a responsabilidade de elucidar a devida compreensão dessas características dos povos. Já a identidade constitucional definia-se no abrigo de interesses políticos, econômicos e territoriais. A complexidade em se definir a identidade de um povo é explícita neste capítulo, o autor, utilizando-se de dados sucessivamente identificados, mostra as diversidades provocadas durante o Império Romano pelas conquistas territoriais. Nota-se, um dos fatores a contribuir para as sucessivas revoluções e revoltas dentro do Império Romano e dos povos além Danúbio é de ordem econômica, ao contrário do divulgado genericamente como conflito de identidade. Os problemas relacionados às diferenças de costumes, religião, língua eram facilmente manejados a ponto de conseguirmos caracterizar o Império Romano como um poder integrado, ao invés de se conflagrar com as carecterísticas identitárias dos povos pertencentes ao território conquistado, sustentavam a permanência desses traços dessemelhantes. Induziam os povos conquistados a se simpatizarem com o Império por meio dos direitos condicionalmente adquiridos, quando tal povoação não apresentava atitudes de rebeldia contra os seus patronos. Com este modelo de governo somado às semelhanças da cultura politeísta, o Império Romano conseguiu manter as povoações conquistadas quase sempre adeptas aos seus programas constitucionais. No entanto, quando se iniciava uma de origem econômica, os romanos tinham dificuldades para controle dos povos conquistados.

Outros fatores certificadores da complexidade de definição dos traços identitários, podem ser medidos pelas referências culturais e comportamentais do Império Romano adotados pelos povos inimigos. Tal condição está diretamente relacionada a necessidade que eles possuíam em observar as formas de combate e conquistas do Império. Através deste

conhecimento e com sua adoção ampliavam a capacidade militar para enfrentamento com o inimigo, considerando poder também entender melhor os desígnios de poder. Cabe fazer um paralelo com os dias de hoje, em que os países emergentes buscam referências diversas ante seu desenvolvimento.

A atuação política provocava alterações constantes nos costumes vividos neste período. Como exemplo, o autor alerta sobre o perigo existente quando a definição da identidade do indivíduo é composta apenas por conceitos ineptos, sem estudos aprofundados e mesmo quando realizados de forma crível, ainda assim haveria possibilidade de não representar a verdadeira realidade. Em apenas um capítulo é possível conhecer successivas condições e regras de dominação impactantes nos costumes culturais, materiais, religiosos e linguísticos de uma sociedade constituida em um determinado território.

“Novos bárbaros e novos romanos”, o quarto capítulo, nos traz o histórico do ressurgimento e queda de diferentes confederações em luta pelo território contra o Império Romano. Com uma abordagem complexa, delimita dominações geográficas, datas, guerras e povos, descrevendo sobre o rápido desaperecimento dos poderios do século III ao VI. Tais derrotas possibilitavam a inclusão desses povos repelidos às confederações inimigas, garantindo assim sua sobrevivência. O autor chama atenção para condutas utilizadas pelos governantes, onde eram engastadas, nos conglomerados de pessoas, reinvidincações hereditárias arcaicas, com o intuito de tomar o comando de territórios. As invocações eram por vezes sem sustentação documental, com aspectos fantasiosos.

Situação semelhante pode estar acontecendo no processo para saída do Bloco Europeu, referendada de forma pouco esclarecida, numa consulta repleta de vícios feita aos cidadãos pertencentes aos Estados do Reino Unido. No ponto de vista do cidadão, esta consulta pública teria sido feita de uma forma simplista, num momento em que a população lamentava a fragilidade econômia, política e de segurança pública, nomeadamente com as ameaças crescentes dos atentados terroristas no território. Atualmente a população

questiona a falta de critérios e esclarecimentos oferecidos no referendo e afirmam a falta de clareza nas instruções recebidas. Mas o revelado no *BREXIT*, foi na verdade um processo jurídico vinculado às questões mais complexas do que divulgado pelos poderes governantes, trazendo ao conglomerado de Estados, crises de ordem diversas, afetando diretamente a população. Por meio de uma análise criteriosa sobre as causas deste acontecimento em comparação com o modelo de governança no Império Romano é possível se encontrar semelhanças entre os procedimentos adotados nos séculos estudados neste capítulo com a realidade do *BREXIT,* diante ao estudo feito por Patrick Geary neste capítulo. Em sua visão, as grandes crises existentes dos meios sociais nos séculos abordados na obra, eram advindas do sentimento relacionado ao abandono e esquecimento associado às elites provinciais, ressentidas pelo Império. Isto fazia com que as confederações fossem movidas na busca de uma nova identidade. Os governantes então captavam este sentimento e se utilizavam das reivindicações populistas para iniciar revoltas e contrapor ao governo maior de Roma. Com isso era possível realizar novas negociações para abrandar a revolta popular facultando assim maior popularidade ao governante.

No quinto capítulo, "Os últimos bárbaros?" foram abordados acontecimentos no século VI, nas palavras do autor: (...) que desvaneceram as linhas separadoras entre os romanos e bárbaros. (127). Estes episódios demonstram a fusão do interior do Ocidente das invasões lombardas na Itália, causando a aniquilação nos reinados do Império Romano. Por razões estratégicas, os lombardos tencionavam a destruição dos governos imperiais e seus representantes com a intenção de desestruturar o Império, facilitando a sua conquista. Obtiveram sucesso, com a sábia compreensão da necessidade do povo romano para organização de um novo sistema político, os lombardos inseriram o *populus* romano em seu ambiente cultural, político, econômico, fatos provocados novamente pela fusão de características identitárias entre povos. As mudanças acontecidas são apresentadas com uma metodologia cronológica, delineando aspectos a partir das invasões lombardas que influíram nos acontecimentos seguintes no território de posse do Império, provocando assim reestruração dos Reinos Europeus. Essa nova estrutura de território é minuciosamente descrita pelo autor com um paralelo entre as características identitárias das novas divisões territorais ocidentais e orientais, entre as quais saliento a demarcação sobre atributos de identidade para novas organizações territoriais delimitadas pela área oriental e ocidental do continente europeu.

As alterações vivenciadas com a queda do Império Romano, bem como regionalização dos poderes e as novas divisões políticas territoriais trouxeram à tona novas estruturas identitárias, em que grande parte era uma fusão de costumes e leis romanas somados às características etimológicas e de cultura material relativas aos povos bárbaros. Neste capítulo em especial, há um conteúdo riquíssimo para se analisar como a definição de identidade na sociedade contemporânea, que aparece com grande força sobre as tensões político econômicas. Mostra a impossibilidade para manter um discurso inerte nas ferramentas de comunicação com a sociedade quando diz respeito a questões identitárias, pois os fenômenos são complexos e não devem pertencer a um discurso limitado, podendo criar um território propício ao surgimento de caricaturas de uma determinada sociedade, fortalecendo assim divisões raciais, culturais, religiosas entre outros problemas de origem preconceituosa, a assolar a sociedade.

"Rumo a novos povos europeus". O sexto capítulo, coloca em linhas gerais o mau uso de "etiquetas" criadas desde o século IV na definição de povos. Estas, desde longínquos tempos, já possuíam um caráter de interesse único, determinadas pela proteção do território e novas conquistas. Os líderes dependiam de auxílios recebidos do seu conglomerado populacional para realizar tais conquistas e se compor militarmente. Para fomentar o auxílio da população, procuravam disseminar informação sobre sua descendência familiar e propor aos iguais poderes ampliados. Ao determinar a sua relação com o outro e com o território dominado assumia ascendências familiares arcaicas e nem sempre existentes, incitando discursos de preservação

hereditária, suscitando então “etiquetas” de méritos em troca de benesses para preservação do poder governante. Neste capítulo é realizada uma marcação temporal de diferentes formas de manipulação das características identitárias para controle de um povo, determinadas por fatores estáticos ou não que autor define como:

> Os mitos de uma ascendência comum e de uma história partilhada, mitos menos moldados pela tradição oral indígena que pelas ideias clássicas do que caracteriza um povo, disfarçavam a descontinuidade e heterogeneidade radical que caracterizava a antiguidade tardia. (Geary,2008, 162)

No prosseguimento deste capítulo há uma comparação com o subtítulo, “Os europeus como zulus”. Esta reflexão demonstra que a definição identitária sobre povos zulus se assemelha ao dos europeus tardios. Propõe aos leitores refletir sobre a problemática da construção histórica. Os relatos históricos registrados referentes aos povos zulus da África do Sul remetem facilmente às bases históricas de um período moderno, em que se encontram também referências das estruturas bíblicas. Tal condição é decorrente do fato desses documentos históricos serem de autoria dos missionários cristãos europeus em África, a citar A. T. Bryant (1865-1953), possuidores de referências das ciências históricas modernas do século XVIII. No decurso deste tema, constata-se a intenção de definir particularidades sobre o nacionalismo dos diversos povos europeus. Tal trabalho é impossível de se realizar e mesmo estudos baseados nas ciências históricas não permitirão aos historiadores e cientistas sociais obterem resultados, e sim realizar interpretações, pela simples condição da história humana estar em constante mudança.

Este caráter caricato pode ser encontrado diariamente nas ferramentas de comunicação com a sociedade, sejam elas materializadas por modelos como museus, patrimônios edificados, obras literárias, documetários e outros. Os conteúdos apresentados são na maioria das vezes resultado de aspirações de alguns interessados, possuidores de um poder com efetivo controle de uma ferramenta cultural. São na realidade lendas difundidas como verdade, passam a ameaçar o público leigo, pois criam condições para emergir uma espécie de perpetuação da informação, com uma difusão capaz de chegar às várias gerações. O mais prejudicial é quando se utiliza essas caricaturas para manejos políticos e de interesse econômico-social. No tempo presente isso é visto na designação de um grupo por uma tipologia puramente inexata, baseada apenas pela aparência fisíca, como exemplo podemos citar os termos “Os ciganos”, “Os alemães” e outros. Um trabalho isento, baseado em rigorosas pesquisas científicas, realizado por equipes interdisciplinares deve sempre ser almejado e baseado nas necessidades da sociedade, examinando carências nos fundamentos do conhecimento identitário do público, direcionando assim seus trabalhos para suprir essas lacunas, evitando a realização e exposição de temas com traços parciais.

Em suma, esta obra é apresentada ao público em geral e vem colaborar com um tema a evidenciar a realidade política mundial atual, a utilização de comportamentos e teorias do nacionalismo como resposta dos problemas econômicos políticos e sociais. Os resultados advindos de crises econômicas, representações políticas mal sucedidas e a permanente ameaça de uma dissolução do poder econômico dos indivíduos, provoca nos poderes políticos dos estados a busca por um culpado para os problemas, sendo os responsabilizados sempre os “forasteiros”, tentando roubar incansavelmente direitos e territórios de quem os possui. Esta fórmula surge como uma panacéia perfeita em discursos políticos transformadores de diversos ambientes de segregação no século XX.

Por todas as problemáticas abordadas, o tema poderá ser utilizado como instrumento educativo proporcionando aos formadores de opinião, estudiosos e a população em geral o conhecimento de sua participação ativa na construção da identidade de um estado, auxiliando no esclarecimentos das reais condicionantes do termo nação. Termo este que engloba os aspectos políticos, jurídicos, sociais e econômicos e organizacionais, instruindo sobre o poder de usufruir dado território. Esse direito não deve ser medido de forma alguma valendo-se de características históricas determinadas por um simples período longínquo.

Entre os fatores determinantes para construção do sentimento de nação, é imprescindível considerar a pluralidade de novos conhecimentos, costumes e movimentos evolutivos a cercar a convivência entre os povos, bem como sua cultura material e imaterial.

O paradigma exposto nos estudos de Patrick constitui em orientar e alertar para a urgência de se desenvolver programas éticos na transmissão de conhecimento, quando este se baseia em dados históricos e tem o poder de persuasão perante a sociedade.

O inerente uso da ciências históricas nos trabalhos de comunicação utilizadas por museus e na divulgação de patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial necessita receber empenho com urgência a respeito à ética, para formação de profissionais socialmente responsáveis, afim de proporcionar à sociedade transferência de conhecimentos fidedignos. *O mito das nações. A invenção do nacionalismo*, desconstrói uma tendência existente no tempo presente e disseminada entre os profissionas envolvidos no tema, a possibilidade de se construir uma narrativa em que se determina por meio da memória, com o uso de patrimônio e/ou discursos narrativos em museus e centros interpretativos, a identidade para uma determinada sociedade, discurso esse direcionado aos diversos momentos da história. Mesmo esses profissionais possuindo códigos deontológicos para consulta, cito como exemplo o do *International Council of Museum/* ICOM, as regras parecem ser quebradas constantemente, em uma realidade atual, em que o incomum é encontrar discursos dirigidos ao seu público para comunicar o conhecimento extraído de fonte crível, tal como determina o ICOM em sua edição em Portugês do ICOM nos conceitos – chave da museologia:

> Parece, entretanto, que a verdadeira tarefa do museu é da transmissão, entendida como uma comunicação unilateral com o objetivo de permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que se assegura a sua humanidade e sua inserção na sociedade. (Desvallés, 2010, 37).

A contribuição lançada pelo livro está direcionada à perspectiva de conduzir o leitor a uma percepção lógica da manipulação histórica existente por meio das exemplificações, motivos e formas de dominação da sociedade mostrando sua utilização e manuseio do conhecimento nas diversas ferramentas culturais existentes. Tal conhecimento poderá ser útil ao indivíduo leigo ou não e colaborar para criação sobre a capacidade diferenciadora em teorias compostas de forma conveniente, aprimorando no leitor seu senso critíco, capacitando o indivíduo a avaliar o ambiente ao seu redor, permitindo a criação de pontes utilizando-se de uma atuação na sociedade feita de forma racional e eficaz, distanciando se da radicalidade, presente de forma rotineira nos dias atuais.

Mariana Espel de Oliveira

Referências Bibliográficas:

GEARY, Patrick. J. *O mito das nações.* A invenção do nacionalismo. Lisboa, Editora Gradiva, 2008.

DESVALLÉS, André e Françoise Mairesse. *Conceitos chave da museologia.* França, Editora Armand Colin.


grupomuseupatrimônio