

Fronteira/Fonte/Foz: restauro da arte contemporânea no espaço público¹

Frontier/Fountain/River Mouth: conservation of contemporary art in the public space

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e35>

PEDRO AUGUSTO VIEIRA SANTOS²

<https://orcid.org/0000-0001-8516-5135>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: *Fronteira/Fonte/Foz*, de 2001, é uma obra da artista Carmela Gross localizada em Laguna, Santa Catarina, cidade que tem um núcleo histórico tombado na esfera federal, e que passou por reforma em 2019. Embora não exista um elemento escultórico, a obra se destaca na paisagem pelo vazio que cria: é o chão. Pensar no chão como elemento base e relevante na produção artística-urbanística nos leva também a pensar nos fundamentos teóricos necessários para uma correta abordagem dos problemas inerentes ao restauro, seja da arte, da arquitetura ou mesmo em escala urbana. O artigo busca refletir sobre a preservação dessa obra, e como pode colaborar para pensar outros elementos da paisagem em que se insere e conforma. O restauro, por definição, tem início com o reconhecimento que se faz de determinada obra. O percurso da análise é composto, primeiro, por uma introdução a *Fronteira/Fonte/Foz*. Em segundo lugar, faz-se a retomada de duas exposições da artista, que nos informam sobre aspectos relevantes para pensar sua preservação. Em terceiro, analisa-se os motivos que levaram às obras de restauro da praça em 2019 e a discussão sobre as intervenções realizadas naquele espaço. Finalmente, o artigo chama atenção para que essas questões sejam debatidas em campo próprio, cujo nome é “restauro”, independente do grau de intervenção, sinalizando alternativas para uma abordagem projetual mais responsável. O texto é construído a partir de fontes bibliográficas, documentais e da interlocução direta com envolvidos, além de visitas à referida obra.

PALAVRAS-CHAVE: Preservação. Restauro. Arte contemporânea. Carmela Gross. Laguna.

1. O artigo é decorrente de trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelas bolsas concedidas, uma institucional por intermédio da FAUUSP e outra pelo Programa Institucional de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE) durante o doutorado. Agradeço à Carmela Gross pela interlocução e por disponibilizar os documentos para consulta e reprodução, bem como à Carolina Caliento que cuidou da seleção e envio dos arquivos. Agradeço à Cristina dal Molin pela interlocução em Laguna, SC.

2. Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde realizou o Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo e graduou-se como arquiteto. Atualmente é professor visitante na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. E-mail: pedro.nmv@gmail.com

ABSTRACT: *Frontier/Fountain/River Mouth* (2001) is an artwork conceived by the artist Carmela Gross located in Laguna, Santa Catarina, and that underwent renovations in 2019. Although there is no sculptural element, the work designs the landscape through the emptiness that it creates: it is the ground. Thinking about the ground as a basic and relevant element in artistic-urbanistic production also leads us to think about the theoretical basis necessary for a correct approach to the problems of conservation, whether in art, architecture or even on an urban scale. The article seeks to reflect on the preservation of this work and on how its preservation can contribute to thinking about other elements of the landscape in which it is inserted and which it conforms. Conservation, by definition, begins with the recognition that is made of a particular work. The course of the analysis comprises an introduction to the mentioned work; the resumption of two exhibitions by the artist that inform us about relevant aspects for its preservation; the reasons that led to the restoration of the square in 2019; and the discussion about the project and the interventions carried out in that space. Finally, it is important to note that such issues are debated in a proper field, whose name is Conservation ("restauro" in most Latin languages), regardless of the degree of intervention, indicating alternatives for a more responsible design approach. The text is built on bibliographical and documental sources and on direct dialogue with those involved, in addition to visits to the mentioned work.

KEYWORDS: Preservation. Conservation. Contemporary art. Carmela Gross. Laguna.

A COMEÇAR PELO CHÃO, ESPAÇO PÚBLICO

Fronteira/Fonte/Foz, da artista Carmela Gross,³ é uma obra que surge rasteira entre dunas e empreendimentos imobiliários da praia do Mar Grosso, em Laguna, no litoral de Santa Catarina. A cidade tem determinado perímetro urbano tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1985, e grandes sítios arqueológicos de sambaquis.⁴ Sua localização é a praça Arquimedes Faria, entre as ruas Luiz Severino Duarte e Dr. Aurélio Rotolo, e a praça Francisco Pinho. A obra é o chão, é a praça. Embora não exista um elemento escultórico, a obra marca a paisagem pelo vazio que cria. A obra é desenho, materializado pelo assentamento do mosaico português. Não um desenho emoldurado *no* ou *pelo* espaço, mas desenho decalcado nos limites de um lote. Desenho que não se reconhece do ponto de vista do pedestre, que ali se apresenta de forma abstrata, e só pode ter sua figuratividade restituída quando olhado de cima. Desenho que é amputado pela malha viária: Gross não conformou seu desenho ao espaço disponibilizado, mas o transbordou, como a areia das dunas transbordam os limites impostos pela rua (Figura 1). Que relevância pode ter esse desenho em escala urbana, que não se vê, sobre o qual se caminha, que não marca de maneira ativa a paisagem, e que não se articula a uma funcionalidade prescrita? Esse desenho parece questionar a ferramenta fundamental do projeto de arquitetura e urbanismo, que é o próprio ato de desenhar. Como pensar a preservação dessa obra? Como sua preservação pode colaborar para se pensar outros elementos da paisagem em que se insere e que conforma?



Figura 1 – *Fronteira/Fonte/Foz*, logo após sua construção. Notar a relação do desenho com o entorno, as vias e as dunas da praia. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

3. Carmela Gross nasceu em 1946 em São Paulo, onde vive e trabalha. Realizou a graduação em artes plásticas na FAAP, o mestrado e o doutorado na ECA-USP, onde é professora. Artista de reconhecimento internacional, suas obras se espalham por coleções públicas e privadas, e tem diversas obras instaladas de forma permanente em espaços públicos.

4. Cf. Jaramillo (2016).

5. Foram comissionados trabalhos de Angelo Venosa, Artur Barrio, Carlos Fajardo, Eliane Prolik, José Resende, Nelson Felix, Nuno Ramos e Waltercio Caldas, além do referido trabalho de Carmela Gross. O trabalho de Carlos Fajardo também foi executado em Laguna, SC, mas não como obra permanente. Cf. Salzstein (2005).

6. Anelli (2009, p. 18).

7. O termo *dobra* será aqui utilizado como metáfora de uma mudança operada dentro de uma continuidade, com possível alteração de direção, mas sem uma necessária ruptura. O tema da continuidade e ruptura é tratado de maneira pioneira por Cesare Brandi (2008) em *La fine dell'Avanguardia*, escrito originalmente em 1949 e publicado na revista *L'immagine* em 1950, e republicado sucessivamente com outros textos do autor.

8. Agamben (2013).

Fronteira/Fonte/Foz foi uma obra comissionada dentro do projeto Fronteiras, realizado pelo Itaú Cultural entre os anos 1998 e 2001.⁵ Além de dados numéricos, como a data de execução ou a área da praça, vale discutir o caráter vanguardista da obra e o estatuto de monumento que esse espaço banal – o chão – ainda pode ter em nossas paisagens. Renato Anelli, tratando das relações que vão “da integração à autonomia” entre arte e arquitetura, afirma que os artistas, entre os anos 1960 e 1980, “buscaram sua inserção diretamente na sociedade, sem mediações da arquitetura e da indústria”. Portanto a integração, quando ocorre, “perde a contribuição dos novos artistas de vanguarda, resumindo-se aos antigos colaboradores.”⁶ *Fronteira/Fonte/Foz* parece extrapolar esses limites, sinalizando novas possibilidades para essa relação. Quando consideramos obras que se desenvolvem em superfícies (pisos ou paredes, como muitas das obras desses “antigos colaboradores”), fica evidente que o suporte a ser ocupado é uma diretriz, designa um programa claro a ser desenvolvido pelo fato artístico. Ainda que caiba aí alguma liberdade, os autores limitam-se a desenvolver suas obras no e para esse suporte preestabelecido. Se fosse válido marcar uma dobra⁷ entre a produção considerada moderna e aquela considerada contemporânea, ela seria a própria subversão, ou extravasamento, dessa diretriz. É quando vemos um movimento contrário: artistas que deveriam produzir obras passam a produzir calçadas, essa arquitetura banal, muitas vezes menosprezada pelos próprios arquitetos. Esse é o caso da obra de Carmela Gross, um monumento que não se instala sobre a superfície da cidade, mas nasce, ela mesma, dessa superfície, e a desenha. Esse processo inverso, de se apropriar do que não foi oferecido, é uma possível chave para a compreensão dos modos como a arte contemporânea se apresenta no espaço público, distinguindo-a também da produção considerada moderna. Giorgio Agamben isolou e tracejou a palavra *arte*, a fim de discutir essa negação operada dentro do próprio sistema pelos artistas.⁸ Podemos ver que a arte se torna aquele fato quase imperceptível e, por uma ausência de monumentalidade física, alvo frequente de um não reconhecimento, que se transforma em abandono ou destruição (Figura 2).



Figura 2 – *Fronteira/Fonte/Foz*. Notar o estado de conservação do piso em imagem captada em 2011. Fonte: Captura de imagem do Google Street View.

No processo de pensar sua obra, Gross fez apontamentos que sintetizam temas que deveriam sempre estar presentes no imaginário do arquiteto: primeiro, a obra de arte como projeto *do* espaço, e não apenas *no* espaço. Segundo, a retomada do monumento em sua dignidade artística. Terceiro, a consideração das preexistências. E quarto, a defesa do espaço público:

Não consigo “pensar arte à distância”; preciso da experiência concreta, direta, corporal, visual, com o espaço que “receberá” a obra, ou se “transformará” na obra – suas vizinhanças, entornos, sombras, que serão componentes indissociáveis dela.

Penso que toda obra de arte deve ser erigida como *monumento* (acepção esta que *exclui* aquela do senso comum que pensa o monumento como o marco da praça pública, comemorativo ou homenagem histórica referencial) e independe da escala, ou melhor, a escala, o lugar, sua materialidade e resoluções técnicas formam um único bloco poético.

[...] Mais ainda, ligar o objeto de arte às construções urbanas que já são monumentos porque são histórica e socialmente significativos e reconhecíveis, funcionando como espelhos coletivos, religiosos, institucionais, grupais, lúdicos – *edifícios públicos, igrejas, praças...*

Fazer sobressair em edificações urbanas (como a casa, o edifício comercial) relações poéticas pela cor, por interferências simples, buscando *uma marca*, uma singularização, um diferencial; fazer funcionar a fragilidade pela repetição e reverberação de sentido.

E a ideia de praça, como espaço aberto na cidade, será o lugar do encontro, da passagem, da festa, da comemoração...⁹ (Figuras 3, 4 e 5)

9. Documento inédito. Grifos nossos. Carmela Gross apresenta pastas para cada uma de suas obras, com informações sobre o processo e a execução de cada uma delas. Versões fac-similares foram expostas na referida exposição “Arte à mão armada”. Agradeço à artista e à Carolina Caliento por compartilharem os arquivos em suas versões físicas e digitais.



Figuras 3, 4 e 5 – Materiais de estudo e referências utilizados por Carmela Gross: pedra como matéria; uma praça com chão de mosaico português; sonograma da voz humana para as palavras *você* e *sim*. Essa amostra revela sua preocupação com elementos materiais e simbólicos, as relações com o lugar e com o próprio ser humano. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

10. Brandi (2004). Beatriz Mugayar Kühl (2008) resalta que o reconhecimento, para Brandi, é muito diverso da acepção comum dada a essa palavra, mas ainda assim nos parece relevante pensar como fazer uma primeira aproximação com o objeto que se quer restaurar a partir do seu entendimento comum.

O resultado de suas reflexões, que obviamente ultrapassam o que foi transcrito, é um monumento que é uma calçada, que é o chão. E como pensar o restauro desse monumento? A resposta seria simples: fazer sua manutenção, como de qualquer calçada, aliás. Mas façamos um percurso mais longo. Se o restauro tem início com o *reconhecimento* da obra de arte, como enunciado por Cesare Brandi,¹⁰ vejamos, primeiro, como essa obra pode ser reconhecida dentro da produção de Gross. Depois, vejamos como essa obra foi reconhecida pela comunidade de Laguna. E, finalmente, vejamos o reconhecimento institucional que teve dentro da administração pública, a partir das alterações pelas quais a obra passou em 2019. Realizadas essas aproximações, podemos passar ao reconhecimento da obra com vistas ao seu restauro e possíveis alternativas, com ênfase no restauro preventivo, como aquela ação primeira que não necessariamente intervém sobre a obra.

DUAS EXPOSIÇÕES

Em 2017, o Itaú Cultural realizou uma grande exposição de seu acervo na Oca, em São Paulo. Ali estava exposta uma versão da obra *Fronteira/Fonte/Foz*, uma resposta à demanda da instituição¹¹ por contar que aquela obra, realizada no espaço público, havia sido comissionada pelo projeto Fronteiras. Na mais recente monografia editada sobre Carmela Gross, o registro dessa versão da obra é acompanhado do seguinte parágrafo (que seria o texto de identificação da obra na exposição na Oca):

O trabalho para a exposição “Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural 30 anos” é uma reelaboração do trabalho original. Ele reproduz parte do desenho da praça, dessa vez feito com areia branca e preta. Por meio dele se aviva a memória da praça e também o trabalho tradicional e popular que enfeita as ruas de muitas cidades do interior do Brasil, em comemoração ao dia de Corpus Christi¹² (Figura 6).



Figura 6 – Vista da exposição “Modos de ver o Brasil”. Notar que são estabelecidas novas relações entre as faixas e a área ocupada. Após a inauguração da exposição, foram instaladas barreiras ao redor da obra, para que o público não transitasse sobre a areia. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

11. Carmela Gross afirma que a primeira opção foi trabalhar com registros fotográficos ou projeções de imagens da obra em Laguna, o que foi recusado pela artista, que optou por fazer uma nova montagem que remetesse à obra original. As informações são da própria artista, em conversas com este autor em 2019 e 2020.

12. Gross (2017).

13. A legenda da obra se resume a “Pavilhão OCA, Parque Ibirapuera, São Paulo, 2017”, fazendo menção apenas ao local e data na qual essa reelaboração foi exposta (*Ibid.*).

14. Jean Pierre Cometti (2015) retoma conceitos elaborados por Nelson Goodman para tratar do restauro da arte contemporânea a partir das diferenças entre obras que partem da alografia ou da autografia.

15. Para as relações entre a produção artística, sua documentação e o restauro, e para bibliografia complementar, consultar Santos (2020).

Esse breve parágrafo seria suficiente para retomarmos várias discussões teóricas do restauro, a começar pelo termo “reelaboração”. Carmela não se furta a contar a verdade e dizer que aquilo é outra obra, ainda que a reelaboração tenha sido feita tão somente com a finalidade de documentar a existência da obra. Tanto que, na referida monografia, que é organizada cronologicamente, essa reelaboração não está em 2017, mas em 2001. Tampouco recebe uma nova ficha,¹³ com novo título ou materiais. Na sequência, afirma que o trabalho reproduz parte do desenho da praça, ou seja, não parte do desenho que gerou a obra da praça, mas do desenho que hoje encontramos nela, na escala que passou a ter. Essa informação pode ser secundária, mas se pensarmos que o desenho-base é um exercício que pode ser retomado por Carmela quantas vezes quiser, significa que, em si, não é obra, mas algo que o antecede, e que só passa a ser obra por uma ação da própria artista. Não ação no sentido de ser executada por ela, mas elaborada por ela.¹⁴

A montagem exposta na Oca, em última instância, não representa a obra-praça de Laguna, mas um fragmento do desenho gerado por ela, quase que um percurso inverso ao da criação da obra. O texto fala, então, em avivar a memória da praça e o trabalho tradicional: a praça em Laguna é feita de “mosaico português”, esse modo de fazer tão característico de nossa cultura e que marca o imaginário de nossos passeios (no sentido físico da calçada e do vaguear pela cidade), afinal, a praça é permanente. Para a montagem na Oca, que é transitória, Carmela vai escolher um modo de fazer igualmente tradicional, e que a cada ano é feito e desfeito por milhares de devotos em todo o país, por meio de extensos tapetes, sejam de areia, sejam de serragem, ou de outros materiais. Para uma representação transitória, escolhe um material igualmente transitório. Poderíamos, então, discordar desse avivar por um único motivo: na exposição da Oca não era possível pisar na obra, como se faz na praça, ou como se faz nas procissões de Corpus Christi.

E então retomamos o início da frase: o trabalho foi realizado especificamente para uma exposição. É um documento, um simulacro, mas, até ali, não é obra. E se não temos uma obra, como poderia ser esperado, temos uma nova forma de documentação. E essa montagem não poderia reclamar para si sua preservação? Não poderíamos querer remontar *Fronteira/Fonte/Foz* (versão 2017) em outras exposições? Chegaríamos ao limite do documento suplantar a própria experiência direta da obra documentada.¹⁵

Retomando a questão do desenho, aqueles que puderam visitar a exposição “Arte à mão armada” de Carmela Gross, com curadoria de Douglas de Freitas, tiveram o privilégio de poder consultar os dossiês que a artista cria para cada uma

de suas obras. São pastas e mais pastas com documentos diversos e, sobretudo, desenhos. Muitos desenhos (Figura 7). Por trás de neons e tubos metálicos, há sempre um *risco*. Esses desenhos são como esquemas, que precisam se materializar para se tornarem, efetivamente, obras. Pensando nas questões do restauro, esses desenhos, por mais interessantes que possam ser, não podem ser tomados como projeto, muito menos como matrizes para recriações.¹⁶ Não é porque se tem o desenho que se pode replicar *Fronteira/Fonte/Foz*. Aliás, o percurso descrito no dossiê da obra comprova como o mesmo desenho foi testado de várias maneiras até encontrar sua forma final (Figuras 8, 9 e 10). Nem mesmo o desenho tomado como definitivo é o que se vê na praça. Carmela comenta¹⁷ o minucioso trabalho dos técnicos que executaram a obra e de como transferiram, sem recursos tecnológicos avançados, o desenho de uma folha de papel para uma praça de 1600 m².¹⁸ Esse trabalho comporta erros, desvios, falhas, acomodações. E tudo isso é a obra, ela não é o desenho. A obra ganha uma autonomia em sua materialidade, o desenho que existe ali não é o de Carmela, mas é uma matéria que pode, a partir de um levantamento, como em uma espécie de *as built*, gerar um novo desenho, que vai carregar os traços e acasos de sua execução. O restauro dessa obra só pode considerar o desenho original de Carmela como fonte documental, e deve gerar um novo desenho que o guie.

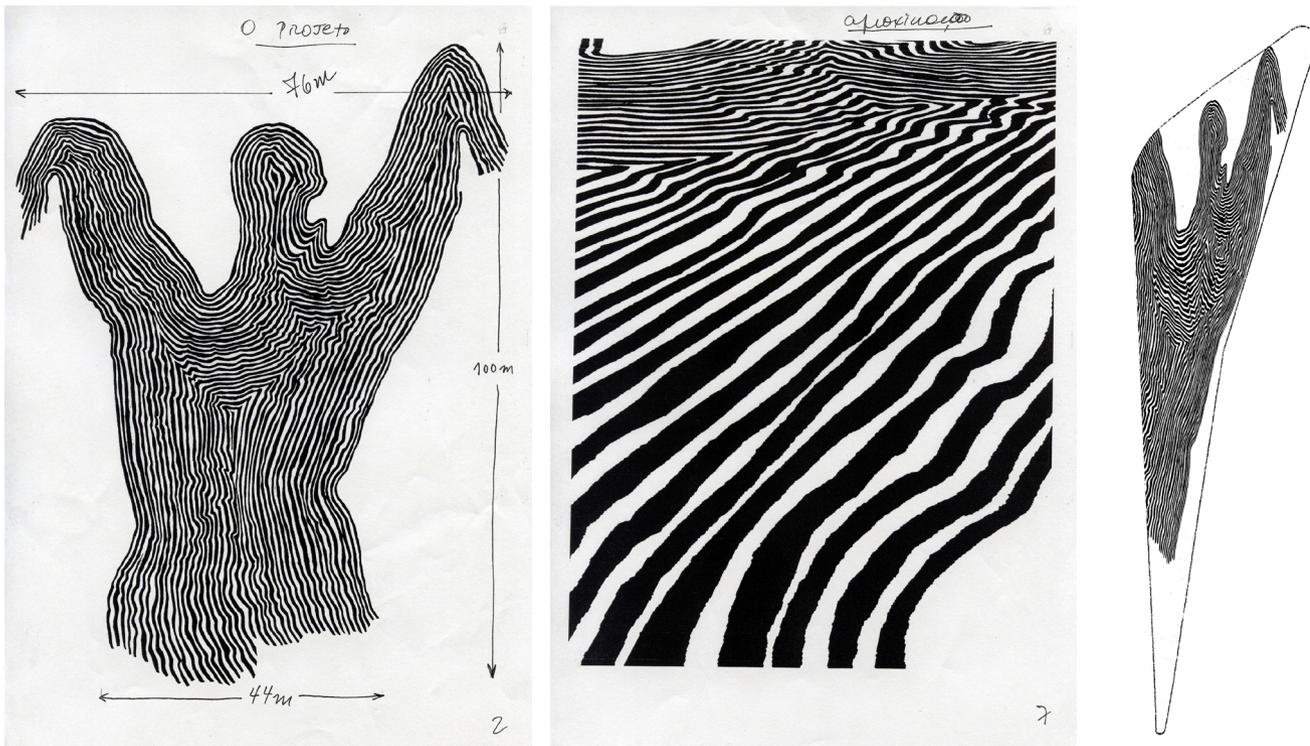
16. É preciso deixar claro que se trata de outro caso quando a própria artista escolhe operar uma reelaboração, como visto anteriormente no texto.

17. Entre 2019 e 2020 o autor esteve em contato com a artista, que esclareceu dúvidas e contou dos pormenores da elaboração da obra.

18. As fichas técnicas registram uma área de 1600m². O Memorial descritivo elaborado para a reforma da praça, que será comentada adiante, fala em 1414,54m². Agradeço à Cristina dal Molin pelo documento.



Figura 7 – Fac-símiles das pastas que compõem o arquivo de Carmela Gross, disponíveis para consulta do público na exposição “Arte à mão armada”, realizada na Chácara Lane em São Paulo, em 2017, com curadoria de Douglas de Freitas. Fonte: Freitas, 2017.



Figuras 8, 9 e 10 – A primeira figura (o projeto) mostra uma primeira etapa do desenho; a segunda figura (aproximação) mostra as distorções causadas pela perspectiva; a terceira figura seria a solução adotada para o projeto de execução da obra. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

19. Arruda (2017, p. 3).

Podemos nos deter, ainda, na exposição da Chácara Lane, pois ela nos fornece dois dados interessantes para a discussão. Na apresentação do catálogo, a historiadora Beatriz Cavalcanti de Arruda comenta os projetos levados a cabo pelo Museu da Cidade de São Paulo:

O desafio da articulação entre espaço urbano, imóveis históricos e arte contemporânea foi aceito pelo Museu da Cidade de São Paulo já há algumas décadas. Guardiã de um importante acervo arquitetônico que documenta o desenvolvimento urbano, estilos arquitetônicos, técnicas construtivas e a história social de São Paulo, o Museu da Cidade vem promovendo mostras contemporâneas e obras *site-specific* desde a década de 1990, estabelecendo novas relações entre história, arquitetura e patrimônio histórico a partir da arte.¹⁹

Carmela Gross é uma presença marcante nessa trajetória: em 1992 realizou, na Capela do Morumbi, uma instalação *site-specific*, que depois seria doada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e, em 2016, foi remontada na Capela do Morumbi, como parte integrante

da exposição “Arte à mão armada”. Talvez seja essa a primeira obra *site-specific* da artista, ao menos enquanto obra constituída como objeto perene, ainda que em relação transitória com o lugar, apenas durante o momento de exposição. Ou seja, não é ação efêmera, mas objeto perene em exposição transitória. Em outra unidade do Museu da Cidade, na Chácara Lane, 25 anos depois, Carmela realiza uma obra não só perene e *site-specific*, mas também extrapoladora do próprio limite institucional da exposição, ao realizar a *Escada Escola* (Figura 11).

20. A Chácara Lane é uma unidade do Museu da Cidade de São Paulo. Uso “casa de cultura” porque essa unidade assemelha-se mais a uma *kunsthaus* (que não tem acervo e recebe exposições) que a um museu propriamente dito. Também para remeter à acolhida doméstica oferecida pela arquitetura do lugar.



Figura 11 – *Escada/Escola*, 2017, obra comissionada para a exposição “Arte à mão armada”, e que passou a ter instalação permanente na Chácara Lane. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

Um desenho que atravessa a cerca, projeto arquitetônico dos mais sensíveis. É a abertura da fronteira entre a escola e a casa de cultura,²⁰ as duas públicas, mas que até ali não conversavam, senão visualmente por entre as grades. É claro que muitas questões estão envolvidas se pensarmos no diálogo entre equipamentos distintos, mesmo que sob a mesma administração municipal. Mas o gesto de superar essa barreira deveria há muito ter sido proposto (e executado) pelos responsáveis. Mas Carmela não cria uma passagem, não abre uma porta, um portão ou mesmo suprime a barreira. A grade está ali, e para superá-la é preciso esforço, é preciso subir a escada para vencer a altura da grade, abrir a passagem, descer novos degraus e enfim chegar ao outro lado. No meio disso, forma-se um mirante, que não tem ponto de vista espetacular, mas estratégico: o olhar de quem

21. Freitas (2017).

22. *Ibid.*, p. 5. Em nota, Freitas explica a referência: “Gigantesca cartilha da artista no mundo moderno’ foi uma expressão usada por Flávio Motta (1923-2016) no primeiro texto sobre a obra de Carmela Gross [...] A ideia de cartilha guiou a construção deste texto. Vale lembrar que a definição primeira de cartilha é livro para ensinar a ler. MOTTA, Flávio. ‘É o B-A-BÁ’. In: *Carmela Gross*. São Paulo: Gabinete de Artes Gráficas, 1977”.

23. *Ibid.*, p. 16.

24. Belluzzo (2000, p. 16).

aprecia a fronteira, sem se preocupar em vigiá-la. Ali do alto, Carmela nos faz pensar que a arte e a educação estão acima dessas barreiras.

No catálogo da exposição, o curador Douglas de Freitas, de forma muito inteligente e perspicaz, repassa o percurso de Carmela no texto “A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo”,²¹ organizando grupos de obras, nomeados a partir de textos críticos sobre a artista, numa espécie de B-A-BA, como sugerido por Flavio Motta.²² Freitas então vai tratar do “burlar fronteiras entre desenho, máquina e mão/cidade, multidão e indivíduo” na obra de Carmela. Essa construção é muito instigante também em sua forma: primeiro que as fronteiras estão entre três ocorrências, e não entre duas, como se costuma pensar. Segundo que parece, na verdade, haver uma síntese, na qual máquina e mão são desenho, e multidão e indivíduo são cidade. E então temos dois grupos de “fronteiras” a serem burladas, o do fazer artístico e o de onde ele se apresenta. A poética de Carmela é o desenho, e o seu lugar é a cidade. Freitas afirma: “É mais uma vez a artista saindo do espaço expositivo, esbarrando nos limites físicos do museu e se voltando para o lugar que mais lhe provoca, que é o fora, a cidade”.²³ E então, como não pensar em sua primeira *Escada* (Figura 12), uma ação realizada ainda em 1968. Ana Maria Belluzzo comenta a obra:

A *Escada* de Carmela aparece ao lado dos desenhos de Marcello Nitsche e Ana Cristina Rocco, também localizados na avenida Giovanni Gronchi – na época, uma via para a periferia. Ao andar pela cidade, os artistas paulistas descobrem circuitos de interesse, mais acessíveis que o mundo das galerias. Interessados na leitura da cidade, examinam a gráfica urbana, o universo visual dos borracheiros, a pintura da carroceria dos caminhões.²⁴

Trinta anos depois, o gesto de Carmela vai mais uma vez para a periferia (no sentido do lugar mais longe). A praça de Laguna está quase no limite de sua atual área urbanizada (Figura 13). Em uma cidade que apresenta um “centro histórico”, sambaquis e belas praias, que lugar pode ocupar a arte contemporânea?

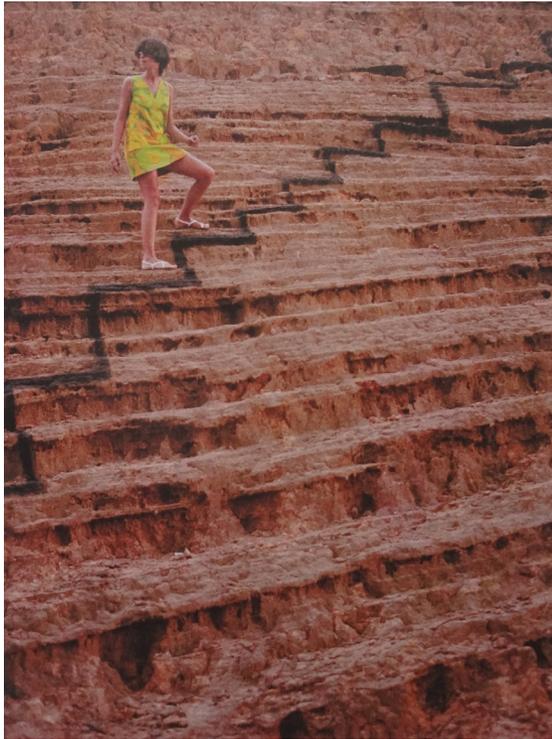


Figura 12 – *Escada*, 1968. Fonte: Arquivo Carmela Gross.



Figura 13 – Imagem aérea de Laguna, SC. A linha vermelha delimita a poligonal de preservação traçada pelo Iphan, que abrange o “centro histórico” da cidade. O ponto vermelho, na parte superior à direita, indica a localização da obra de Carmela Gross. Fonte: Fotomontagem do autor a partir de captura de imagem do Google Street View.

25. O Município de Laguna ([2019]) não dispõe de órgão de preservação vinculado às suas pastas. No organograma: Turismo e lazer [Planejamento e org. do turismo/ Comunicação e publicidade / Conselho Munic. De turismo]; Fundação Lagunense de Cultura [Administrativo e financeiro/ Museus/ Eventos culturais/ Marcos regulatórios]. Por sua vez, no item “Turismo”, em “Esculturas e Monumentos”, são listados apenas três itens: Marco do Tratado de Tordesilhas; Mirante do morro da Glória e Praça Vidal Ramos.

26. Optou-se pelo que circula como notícia pública, e pelo que é oficial, como o referido requerimento. Agradeço à engenheira Cristina dal Molin, que me recebeu em Laguna e me possibilitou recolher impressões diversas, e que, finalmente, mostrou-se extremamente interessada e sensibilizada pela obra de Carmela Gross na cidade. As informações e documentos sobre a reforma efetuada na praça foram gentilmente cedidas por ela.

27. Praça (2018, grifos nossos).

28. Requerimento (2013). Grifos nossos. No site da Câmara Municipal, ainda podem ser consultados os requerimentos nº 440/2018, que dão continuidade à discussão.

UMA NOTÍCIA E UM REQUERIMENTO

Se analisarmos as informações disponíveis sobre o patrimônio da cidade no site da prefeitura de Laguna,²⁵ somos levados a crer que essa obra não recebe o devido reconhecimento, o que não é de todo verdade. Vejamos uma notícia de 2018 que anuncia a “revitalização” do local, e um requerimento de 2013.²⁶

“Tomara que não tirem mais as pedrinhas”, comentou ao passar pela praça Arquimedes Faria, a aposentada Fátima Pires, 76 anos, se referindo ao vandalismo. Ela percorre o espaço para as suas caminhadas matinais. A Secretaria de Obras, através de calceteiros, está *revitalizando* o local, no Mar Grosso. São nove deformações do mosaico. O trabalho vai durar umas semanas. Atividade minunciosa [sic], um quebra-cabeça para acompanhar o desenho, não *descaracterizando a obra*.²⁷

A notícia veiculada acima é uma resposta, um pouco demorada, a solicitações que têm origem já em 2013:

Req. N. 426/13 -Solicita ao Sr. Everaldo dos Santos, Prefeito Municipal de Laguna, que sejam tomadas providências com relação à Praça Arquimedes Faria, popularmente conhecida como Praça do Mosaico, a qual fica situada no bairro Mar Grosso, nas proximidades do lro: 1) seja efetuado contato com as empresas de engenharia que edificaram e edificam prédios nas redondezas do local, para que efetuem a *reparação* do local, recolocando o pet pavê, pois suas *intervenções promoveram a danificação de um espaço público*; 2) em hipótese das empresas não cumprirem o requerido, fique incumbido o setor competente do Poder Executivo de efetuar os reparos necessários, no sendo de recolocar o pet pavê; 3) após a reparação dos danos, seja efetuada a limpeza do local, bem como, melhorias no senso de colocar a *iluminação adequada*, disponibilizar uma [sic] espaço para fotografias e, ainda, a criação e *fixação de um totem de acrílico explicando e contanto a história da obra de arte* que embeleza a referida praça. O Grande mosaico existente no local trata-se de uma obra da artista plástica Carmela Gross, denominado “Fronteira Fonte Foz”, e retrata através das pedras, uma representação ditada pela maré no espaço em que os rios da principal bacia fluvial de Laguna, a bacia do Rio Tubarão, encontram o Oceano Atlântico. [...] Atualmente este espaço público trata-se de um local sem conservação e *sem exploração turística*, no entanto, tomando-se as providências acima ditadas, há a possibilidade de se dar uma “NOVA CARA” ao espaço e, com a divulgação e a estrutura adequada, utilizá-lo como mais um *atrativo turístico* à nossa histórica, artística, cultural e amada Laguna.²⁸ [sic]

No requerimento, chamam atenção a sensibilidade e o respeito com o que é público. Primeiro, por atribuir às empresas privadas o ônus dos reparos dos danos por elas causados. Depois, pelo cuidado em indicar a necessária valorização da

obra, por meio da oferta de informações no próprio local. Agora, pensemos em algumas indicações ali colocadas de maneira superficial que mereceriam maior atenção, e que poderiam ser o início de um projeto de restauro: como seriam essas placas de identificação? Como seria o projeto de iluminação? Como tirar proveito dessa obra para fins turísticos? Como, enfim, dar uma “nova cara”, respeitando a obra? Ainda que nenhuma daquelas pedras fossem tocadas, todas essas ações, que orbitam a obra, são restauro. Ou, para sermos mais específicos, entram na discussão do restauro preventivo.

Lembremos que Laguna tem um escritório regional do Iphan, embora a área em que se encontra a obra fique fora do perímetro de proteção, e não tem um órgão municipal de preservação, embora disponha de uma Fundação de Cultura. Ou seja, obras como as de Alencar Loch, que será comentada abaixo, ou Carmela Gross, que são recentes e localizadas em áreas mais novas da cidade, acabam por não entrar em um radar oficial de preservação, ainda que possam ser objeto de interesse por parte da comunidade e da administração, como foi o caso de *Fronteira/Fonte/Foz*.

UM PROJETO, VÁRIAS INTERVENÇÕES

Em 2018, teve início a elaboração do projeto de reforma da praça, que ficou a cargo da Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Laguna. A reforma tinha como escopo reparar e impedir estragos decorrentes da falta de manutenção e do uso inapropriado do espaço. Por se tratar de uma grande área plana e desobstruída, automóveis de grande porte usavam a área para fazer manobras, incluindo trios elétricos que circulam pela orla durante o carnaval, e que têm como ponto final a praça.

Vale comentar dois acontecimentos que, não relacionados diretamente à obra, interferem diretamente em sua apreensão. Primeiro, a instalação do monumento *De Laguna à Grécia*, em 2016, de Alencar Loch,²⁹ na praça Francisco Pinho, vizinha à praça Arquimedes Faria. Aquela praça, deve-se registrar, foi a primeira área oferecida pela municipalidade ao projeto Fronteiras. À época, Carmela realizou estudos para a instalação de sua obra no local, mas uma vez que a praça possuía árvores de porte médio já crescidas e um marco celebrativo em granito, a artista optou pela área vizinha, a atual praça Arquimedes Faria. Hoje, a praça Francisco Pinho conforma-se como um terreno vazio, sem arbustos,

29. A produção desse monumento é decorrente do edital “Prêmio Arte Monumento Brasil 2016 – Olimpíadas Brasil 2016”, promovido pela Funarte/Governo Federal. No edital de seleção, consta como Alencar Mambach Loo. A inauguração da obra foi noticiada pela Revista Museu, em que se lê: “*De Laguna à Grécia*, do artista catarinense Alencar Loch, é um monumento minimalista, que simula, em sua forma, a tocha olímpica e, em seu topo, cinco listras referindo-se aos arcos olímpicos. Voltado para a Grécia, permite uma conexão entre a cidade de Laguna e o berço da essência olímpica”. (OBRA..., 2016).

com uma forragem que cobre toda sua extensão. A estrutura do marco celebrativo permanece, ainda que sem a placa de identificação, e o monumento de Loch, uma espécie de totem executado em aço corten, está exatamente na extremidade mais próxima à obra de Carmela (Figura 14).

Em 2018, uma série de pórticos de sinalização de trânsito foram instalados na cidade, sendo um deles destinado à rua que separa as duas praças. Assim, uma das colunas se apoia na calçada de uma praça, e a outra se apoia na obra de Carmela (Figura 15). Se a presença de um monumento celebrativo como aquele totem de aço corten não chega a incomodar, é estarrecedor pensar que uma estrutura porticada se apoia em uma obra de arte (não pode existir eufemismo, a calçada ali é uma obra de arte).



Figura 14 – *De Laguna à Grécia*, 2016, de Alencar Loch, na praça Francisco Pinho. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.



Figura 15 – Foto a partir da praça Arquimedes Faria. O problema é a inserção de um elemento que altera sensivelmente as formas de apreensão do espaço: se o desenho vertiginoso nos convida a olhar para o chão, a robustez da estrutura sugere outros percursos visuais. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.

Tornemos à reforma realizada. A primeira etapa consistiu na recuperação do pavimento. Buscou-se utilizar as pedras que se desprenderam e ainda estavam no local, mas extensões consideráveis do piso foram inteiramente refeitas, para a recuperação e consolidação do substrato, e com muita atenção ao desenho existente (Figura 16). A reforma da praça poderia ter acabado aí e teríamos uma experiência exemplar de restauro da arte contemporânea no espaço público, mas ainda havia a demanda pelo controle do uso. A solução proposta foi a inserção de balizadores de concreto, pintados na cor cinza, dispostos por todo o perímetro da praça, distantes um metro e vinte centímetros entre si, e a um metro e cinquenta centímetros das bordas. No alinhamento desses balizadores, foi indicada a inserção de quatro bancos e duas lixeiras, também em concreto e pintados na cor cinza. Na extremidade norte da praça, foi indicada a instalação de uma base de concreto, pintada na cor cinza, para a colocação de uma placa informativa com os detalhes do projeto. A placa deveria conter as seguintes informações:

PRAÇA ARQUIMEDES FARIA Laguna – SC – Brasil

Artista: Carmela Gross Obra: 2001 Reforma: 2019

FRONTEIRA FONTE FOZ

“Trata-se de uma representação ditada pela maré no espaço em que os rios da principal bacia fluvial de Laguna, a Bacia do Rio Tubarão, encontram o Oceano Atlântico”

Carmela Gross



Figura 16 – Obra de recuperação do piso, 2019. Fonte: Site da prefeitura municipal de Laguna.

O projeto executivo foi acompanhado de um “Manual da Praça”, em que eram especificados os elementos a serem construídos (por sinal, muito bem identificados como “elementos não existentes no projeto original, a serem acrescentados na reforma”),³⁰ além de imagens da obra de Carmela, enviadas pela artista por solicitação da secretaria. De fato, para que o projeto respeitasse e atendesse ao escopo inicial, houve uma preocupação em reunir informações sobre a obra.

Realizado o projeto, constata-se que a recuperação do pavimento foi executada com muito cuidado, bem como a execução dos elementos individualmente. Porém, sua localização no espaço não seguiu o projeto original. Os balizadores foram colocados muito mais próximos das bordas da praça, e não a 1,50 m, e os quatro bancos e lixeiras foram dispostos não nesse alinhamento, mas no interior da praça, de forma quase aleatória. Não estão alinhados nem com as bordas, nem com o desenho do pavimento (Figuras 17 e 18).



Figura 17 – Mesmo distantes uns dos outros (permeabilidade física), os balizadores criam obstáculos visuais. Um problema diz respeito ao “fechamento” (visual) de um espaço que era absolutamente aberto; outro se refere ao “corte” que essa linha (visual) efetua sobre o próprio desenho. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.



Figura 18 – Novos elementos. O banco foi posicionado sobre uma porção significativa para a obra: o desenho não é só a linha preta, mas a relação que cria com o espaço em branco. O banco e a lixeira foram posicionados em um dos pontos mais relevantes para se apreender o desenho da artista. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.

31. Kühl (2017, p. 96).

32. Carbonara (2012, p. 64).

Se recuperarmos o texto do requerimento, podemos ver que se buscou tratar as questões ali colocadas, ainda que o projeto de iluminação não tenha sido contemplado. Vale comentar que a opção por impedir o acesso de automóveis denota uma resposta bastante lúcida à “exploração turística”, afinal, o caminho mais óbvio seria privilegiar um uso já constatado e prejudicial, como a passagem de um trio elétrico. Optou-se, pelo contrário, por privilegiar a manutenção da praça que, como obra de arte, pode muito bem colaborar para o turismo. Afinal, não é qualquer cidade que pode se gabar de ter um patrimônio tão relevante: um centro histórico preservado, sambaquis, praias e a obra de uma artista contemporânea de reconhecimento internacional.

Ainda assim, a despeito do cuidado que norteou o projeto, deve-se afirmar que a escolha dos balizadores e do novo mobiliário não foram soluções das mais satisfatórias do ponto de vista estético. Pelo número e ritmo, os balizadores acabam formando uma barreira também visual, criando um ruído bastante significativo. Desse modo, a depender do ponto de observação, por uma questão de perspectiva, o que se configuraria como sucessão de pontos, torna-se uma linha que corta o desenho. Já os bancos e lixeiras, por criarem esse ruído diretamente sobre o desenho existente. Além disso, a instalação de bancos, a despeito da boa intenção, abre o precedente para futuras reivindicações, como o plantio de árvores que tornem suportável a permanência no local, que nunca foi pensado como lugar de contemplação “confortável” ou “passiva”.

O NOME É RESTAURO: ALTERNATIVAS PROJETUAIS

Fronteira/Fonte/Foz, pelo exposto, acabou sendo conduzida pela reforma, e assim se desfigurou. Poderia ser diferente? No início do texto, perguntamos o que seria o restauro dessa obra. “A resposta seria simples: fazer sua manutenção, como de qualquer calçada”. Acontece que o restauro é tema complexo, mesmo para uma calçada, e deve ser enfrentado em sua complexidade, independente do nome que receba. Afinal, por definição, as intervenções executadas em nosso patrimônio deveriam ser sempre restauro. De acordo com Beatriz Kühl “Muitos buscam contornar o problema com uma série de ‘novos’ termos, que têm aparecido com frequência, mas que não sobrevivem à luz de uma acurada crítica epistemológica”.³¹ Giovanni Carbonara lembra que Roberto Pane afirma: “o restauro não se pode identificar com a ‘recuperação’ de um edifício, com a ‘reestruturação’ edilícia, com a simples ‘reparação’ de um bem, mas é qualquer coisa diferente...”.³² Já Gaetano Miarelli

Mariani vai falar em “regurgitações lexicais”³³ ao tratar dos variados nomes que se têm utilizado para tratar de questões de preservação, que dissipam a atenção e enfraquecem o rigor metodológico com o qual esses temas deveriam ser enfrentados.

E se a disciplina é complexa, as práticas poderiam digerir essa complexidade e buscar a simplicidade no ato, a começar pelo respeito, de que fala Brandi, que parece ter desaparecido do horizonte da arquitetura em nossas cidades. Se defendermos que intervenções simples (e não simplistas) também são restauro, atribuímos determinada complexidade a essas ações e, logo, responsabilidade por quem as projeta ou as executa. Desenhar uma calçada, um guarda corpo ou um sistema de iluminação poderia ser encarado como um simples ato de respeito às normas e aos usuários do espaço, mas deve ser elaborado em toda a complexidade que a disciplina exige. É restauro. Quando chamamos por outro nome (conservação, adequação, manutenção) tem-se a sensação de afrouxamento dessa complexidade, e das suas responsabilidades inerentes.

Não se nega, de forma alguma, a validade do uso do vocábulo conservação. Sua negação seria um contrassenso, pois mesmo Brandi faz largo uso dele. Para citar um único exemplo: “A conservação se desenreda em uma gama infinita, que vai do simples respeito à intervenção mais radical, como ocorre no caso de se remover afrescos ou de se fazer a transposição de pinturas sobre madeira ou sobre tela”.³⁴ Na Itália, ou no Brasil, a palavra conservação é constantemente utilizada, sem maiores prejuízos em seu entendimento. Sergio Angelucci, analisando a questão do restauro de obras ao ar livre, esclarece a correlação entre restauro e conservação:

A conservação, finalidade inerente à restauração juntamente com o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, é desde então distinta conceitualmente da própria restauração e assume uma importância muito particular; de fato, esta distinção, dotando-se de instrumentos adequados, permite agir com antecedência para preservar e, posteriormente, com a restauração, possibilitar a fruição do potencial comunicativo da obra de arte em sua plenitude.³⁵

Ainda que cuidados tenham sido tomados, do projeto à execução, parece ter faltado à iniciativa um embasamento teórico que garantisse que as escolhas efetuadas – conquanto subjetivas, ou melhor, intersubjetivas, por envolver diversas pessoas e instâncias – pudessem não ser infundadas ou aleatórias.³⁶ As respostas sempre irão variar, mas se não tivermos um respaldo metodológico, as chances de não serem pertinentes são maiores.³⁷ Esse respaldo, ainda mais quando tratamos de uma obra de arte que também é arquitetura e ambiente urbano, só pode ser

33. Miarelli Mariani (2003).

34. Brandi (2004, p. 31).

35. Angelucci (2007, p. 27). Tradução do autor. Texto original: “*La conservazione, finalità insita nel restauro insieme al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, viene da quel momento distinta concettualmente dal restauro stesso ed assume un'importanza del tutto particolare; questa distinzione infatti, dotandosi degli opportuni strumenti, permette nell'operatività di agire preventivamente per conservare e successivamente, con il restauro, per rendere possibile fruire della potenzialità comunicativa dell'opera d'arte nella sua pienezza.*”

36. Carbonara (1976).

37. Kühl (2006).

38. Baldini (1995).

39. Carbonara (1976, p. 21). Tradução do autor. Texto original: “[...] *non esiste una differenza di metodo teorizzabile fra i problemi che pone la ricucitura di un tessuto urbano lacerato o l’interrotta figuratività di un monumento guasto o di un esempio di cosiddetta arte ‘minore’: si tratta sempre di reintegrare un’immagine nel rispetto delle due fondamentali istanze, l’estetica e la storica.*”

40. Bellini (2000, p. 9).

41. Brandi (2004, p. 104).

42. *Ibid.*, p. 94.

43. *Ibid.*, p. 94-95.

construído a partir de uma unidade metodológica, capaz de problematizar questões referentes à arte ou arquitetura, antigas ou recentes.

A locução “unidade metodológica” ganha amplo uso a partir de Umberto Baldini, e o autor varia o uso de *método*, *metodologia* e *metodológica* no texto,³⁸ o que não é um problema para o seu desenvolvimento, mas pode acarretar erros interpretativos por parte de leitores menos atentos. No campo do restauro arquitetônico, a ideia é desenvolvida por Giovanni Carbonara já em 1976:

[...] não há diferença de método teorizável entre os problemas colocados pela reparação de um tecido urbano despedaçado ou a figuratividade interrompida de um monumento em ruína ou de um exemplo da chamada arte ‘menor’: trata-se sempre de reintegrar uma imagem respeitando as duas instâncias fundamentais, a estética e a histórica.³⁹

Ao longo dos anos, a locução vai sendo usada de forma variada, o que colabora para um entendimento equivocado. Amadeo Bellini usa “unidade de método e princípios”,⁴⁰ indicando que não é o método enquanto operação técnica que é compartilhado, mas os princípios teóricos e éticos entre o restauro arquitetônico, arqueológico ou artístico, de obras antigas ou recentes.

Assim, voltando ao nosso caso, a primeira providência a ser tomada, além da “simples manutenção” da calçada, deveria ser a análise do próprio entorno da obra, ou, nas palavras de Brandi, das “condições necessárias para a fruição da obra”.⁴¹ Essas condições são discutidas pelo autor no capítulo dedicado ao restauro preventivo, que não se confunde com a simples prevenção, mas que, apenas em termos práticos, distingue-se do restauro em si. Tanto que, já no capítulo precedente, Brandi enuncia seu fundamento: “É por isso que a primeira intervenção que devemos considerar não será aquela direta sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada [...]”⁴² O restauro preventivo trata exatamente disso:

Pendurar um quadro em uma parede, tirar ou colocar uma moldura; colocar ou retirar um pedestal de uma estátua, tirá-lo de seu lugar ou criar-lhe um novo; abrir uma esplanada ou um largo junto a uma obra de arquitetura, e mesmo desmontá-la e remontá-la em outro lugar; eis outras tantas operações que se colocam como outros tantos atos de restauração e, naturalmente, não apenas como atos positivos, mas, antes, o mais das vezes como decisivamente negativos [...].⁴³

No caso da praça de Carmela, como apreender esse espaço? Estamos falando de uma praça, da rua, bastando atravessar as ruas, subir, descer, chegar da praia, da praça vizinha, do prédio e, claro, caminhar pela praça. Nesse trajeto, serão percebidas as placas de trânsito, os mobiliários, a iluminação, as faixas de pedestre, o asfalto, o paralelepípedo, a ciclovia, os bancos, as lixeiras, os fluxos dos automóveis, as inclinações das vias e as possibilidades de ver a obra e então nela pisar. Feito isso, o que se conclui? Repassemos alguns pontos.

Sendo a praça delimitada por três vias, onde inserir a sinalização de trânsito? Como poderia ser desenhada? Certamente, ao contrário dos pórticos instalados, uma estrutura de um só apoio poderia ser projetada e instalada na praça vizinha, considerando as cargas de vento que, naquele local, são problemáticas. Mas a questão não se limita apenas ao dano material direto no piso de pedra. As visuais também precisam ser consideradas. Se a praça está localizada em uma área plana, logo na sequência, a rua Luiz Severino Duarte é marcada por um aclave, e, daquele ponto mais alto, tem-se uma visão bastante diversa da praça. É daquele único ponto que se pode apreender o desenho de Carmela em sua totalidade (Figura 19). Ainda na parte plana, cerca de 50 metros do início da praça, também existe uma placa de sinalização que, mesmo pequena, interrompe essa visão. Se essa placa estivesse fixada um pouco mais acima na via, ou estivesse a uma altura um pouco maior, a visão seria liberada. Preciosismo necessário nesses casos.



Figura 19 – Foto a partir da cota mais elevada da rua Luiz Severino Duarte. Desse ponto seria possível apreender a totalidade do desenho da praça. Notar as interferências provocadas pelas placas, balizadores e novo mobiliário. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.

Nessa rua já existe uma faixa de pedestres, que facilita a travessia da praia para a praça e ajuda no controle de velocidade, como em diversas outras áreas da cidade, suprimindo a falta de semáforos. Ainda que a demarcação “preto-branco” pudesse sugerir alguma confusão, não é um ruído considerável pois a diferença de cota entre a calçada e a pista, a diferença entre os materiais e, sobretudo, a diferença entre a forma (linhas sinuosas x linhas retas) dissimulam o ruído. Eis que se aventou a possibilidade de, com a futura reforma da praça vizinha, criar uma faixa elevada para travessia pedestre entre as duas praças. Mas se a obra de Carmela se dá nessa tensão com a pista de rolagem, nesse desenho interrompido, criar uma “emenda” não faz mais do que prejudicá-la. A faixa basta, já vimos que não causa ruído. Ou ainda, durante a caminhada, viu-se que a rua Antônio Faísca não foi asfaltada, é pavimentada com pedras. Isso pode se oferecer como solução, ainda que tecnicamente não seja simples retirar o asfalto e retomar o pavimento de pedra nas vias que circundam a praça, resolveria uma questão prática, a desaceleração dos automóveis, e formal, não adicionar um elemento ruidoso à obra. As vias eram de pedra quando a obra estava em fase de construção, mas essa não é uma solução de “retorno ao original”, pois é tão somente uma solução que está dada pelo próprio ambiente e que resolveria esses problemas.

Mas voltemos ao pedestre. O passeio à beira mar tem um uso intenso naquele ponto, quem caminha, corre ou passeia por ali, fazendo o percurso de ida e volta, tem a chance de ver a praça duas vezes (Figura 20). Não seria exatamente ali, fora da praça, o lugar ideal para se instalar uma placa com informações sobre a obra de Carmela? Não apenas pelo fato, mais uma vez, da placa na praça ser também uma interferência material e visual, mas simplesmente porque as pessoas passam pela calçada, não pela praça! E a placa ali poderia despertar a curiosidade do pedestre que poderia, ou não, atravessar a via e ir até a praça. E quem for até a praça não precisa se sentar, já existem bancos na orla. A obra de Carmela cria um momento de vertigem para quem caminha por ali, não de contemplação confortável. Mesmo porque, reitera-se, a instalação dos bancos cria um precedente para que a população, não sem razão, solicite o plantio de árvores para o provimento de sombras para tornar a suposta contemplação mais confortável.



Figura 20 – Foto a partir das dunas da praia. Notar a calçada e ciclofaixa em primeiro plano, por onde há tráfego mais intenso de pedestres e ciclistas. Ao fundo, pode-se notar a qualidade dos projetos de arquitetura dos novos edifícios. Foto: Pedro Augusto Vieira Santos.

Até aqui não tocamos sequer em uma pedra do “mosaico português”. Isso é restauro, restauro preventivo: pensar as condições daquele espaço como espaço da obra, reconhecida como tal. E poderíamos ir além, já beirando a utopia, ao dizer que diante de uma paisagem assim deslumbrante, pensar que uma “nova cara”, como colocado no requerimento, se relaciona não só com a gestão do próprio espaço, mas também com o controle projetual dos edifícios do entorno, que deveriam ter uma qualidade estética mínima (Figura 20). Pensar a conservação dessa obra exige, também, pensar o que será construído em seu entorno. Se isso fosse efetivamente levado a cabo, e se tivéssemos mais Carmelas em nossos espaços públicos, certamente teríamos melhor arquitetura em nossas cidades. Outra ação muito simples seria abandonar a prática tão difundida de pintar as guias das calçadas. Essa “tradição” no país é algo incompreensível, pior ainda quando a tinta avança para postes, bancos e até troncos de árvores. Na praça de Carmela, pintar as guias alternando as cores, ou mesmo variando de branco para amarelo, causa um ruído enorme no desenho original. Deixar as guias expostas, em seu material bruto, é uma ação passiva e que ilustra muito bem como pode operar o restauro preventivo: ele é, antes de uma ação prática, uma leitura crítica das condições existentes. Suspender a pintura dessas guias poderia ser considerado uma excelente diretiva de restauro.

Pensar possíveis usos para a praça, mesmo que não sejam determinados ou programados efetivamente, é também parte do restauro. Nas fotos da construção da obra, é possível identificar uma saída de água, que serviu, inclusive, para o

assentamento do piso (Figura 21). Prover a praça de fontes de água e eletricidade é fundamental para que possa ter novos usos e para que sua manutenção possa ser feita sem percalços. Não se trata de deixar uma torneira exposta, mas exatamente pensar (projetar) como essas fontes de água ou energia poderiam ser incluídas no perímetro da praça, com algum tipo de acesso logo abaixo da cota do pavimento, recoberta por um gradil que ficasse camuflado nas pedras, pintado de branco ou preto, de acordo com sua localização. Ou mesmo pensar como essas fontes ou outros itens acessórios poderiam ser armazenados nas áreas envoltórias, pensando que existe uma praça contígua e outras áreas que poderiam ser ocupadas com esses equipamentos, deixando livre a praça. São elucubrações muito pontuais, mas que ilustram a variedade dos problemas que podem, e devem, ser encarados pelo restauro.



Figura 21 – Fonte de água existente utilizada para a execução do pavimento. Fonte: Arquivo Carmela Gross.

Pensando nesses usos, somos obrigados a retomar o maior problema identificado no requerimento: o controle do acesso de automóveis. Ainda que os danos sejam procedentes de ocasiões distintas, fato é que a maior ameaça vem com os trios elétricos no carnaval, o que acontece uma vez por ano, e que tem data certa para acontecer. Não poderia a prefeitura programar, anualmente, a colocada e a retirada de balizadores autoportantes que impedissem essas manobras? Não se trata de cercar toda a praça, bastaria calcular qual é a distância necessária para fazer a curva, e instalar os balizadores com esse intervalo sobre a via, não sobre a praça. Certamente isso é uma despesa, mas menor do que o restauro dos danos causados, ou menor do que o dano imensurável causado pela instalação dos balizadores fixos.

Claudio Varagnoli lembra que o restauro não pode se caracterizar como operação isolada, mas deve se inserir num fluxo de manutenção simples ou banal, porém eficaz. E deve considerar um uso contínuo correto e responsável por parte dos cidadãos,⁴⁴ e então temos a empatia entre o cidadão e o patrimônio. Em uma cidade como Laguna, não parece ser difícil pensar que a empatia com o patrimônio pudesse se estender ao patrimônio contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O restauro de *Fronteira/Fonte/Foz* poderia abrir discussões ainda mais específicas, sobre como tratar possíveis lacunas, como proceder à manutenção do revestimento ou mesmo o reforço do substrato.⁴⁵ São questões de primeira ordem e que mereceriam investigações técnicas. Mas, diante do que se propõe discutir, nos parece suficiente o que foi exposto: é preciso, antes, reconhecer a obra de arte enquanto tal, e compreender o restauro para além da operação física direta sobre a obra.

Pensar a possibilidade da produção dessas obras e maneiras de preservá-las é um modo de defender, de uma perspectiva muito particular, a produção do espaço público. Essa defesa deve considerar diferentes formas de ação, mas também de omissão, capazes de incidir sobre o patrimônio, como nos lembra Pietro Petrarola.⁴⁶ Já Milton Santos afirma:

44. Varagnoli (1996).

45. Um caso bastante elucidativo para essa discussão é o restauro dos mosaicos do Foro Itálico em Roma, primeiro por se tratar de uma obra relativamente recente (considerando o panorama italiano) e por se tratar de um espaço de grande trânsito. (VARAGNOLI, op. cit.).

46. Petrarola (2014).

47. Santos (1997, p. 54).

48. Manoela Rufinoni (2013) trata dos temas do restauro urbano e descreve a genealogia desse uso, apropriado de Charles Bulfinch por Gustavo Giovannoni e largamente usado entre arquitetos e urbanistas.

Face à durabilidade das formas, a construção da paisagem converte-se em um legado aos tempos futuros. Por isso, as transformações da sociedade são, em certa medida, limitadas e dirigidas pelas formas preexistentes. [...] Entretanto, cada objeto permanece na paisagem, cada campo cultivado, cada caminho aberto, poço de mina ou represa constitui uma objetificação concreta de uma sociedade e de seus termos de existência. As gerações vindouras não podem deixar de levar em conta essas formas.⁴⁷

Tratando-se do urbano, ou de um espaço banal, como Milton Santos afirmava, é fundamental compreender a cidade como organismo vivo,⁴⁸ em que os elementos, obrigatoriamente, são solidários, não sendo possível intervir em algo sem que haja uma consequência direta alhures. Gerir essas intervenções e suas consequências exige rigor metodológico e embasamento teórico-crítico. Exige partir de algo que muitas vezes não é percebido, mas constitui a própria ação. Se a obra de Carmela é chã, podemos dizer que as reflexões teóricas do restauro também são chã, e que deveríamos perceber e cuidar de forma mais atenta, para fazer bom uso dos espaços em nossas cidades e das teorias que usamos para pensar a realidade de nosso patrimônio.

REFERÊNCIAS

FONTES IMPRESSAS

MUNICÍPIO DE LAGUNA. *Manual da praça*. Laguna: Prefeitura Municipal de Laguna, 2018.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 2013.

ANELLI, Renato. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). In: 8º SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL, 2009, Rio de Janeiro. *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

ANGELUCCI, Sergio. La manutenzione delle sculture in bronzo all'aperto: esperienze e verifiche. In: SALVI, Antonella. *Meteo e metalli: conservazione e restauro delle sculture all'aperto, dal Perseo all'arte contemporanea*. Bologna: Nardini Editore, 2007.

ARRUDA, Beatriz Cavalcanti de. Arte à mão armada. In: GROSS, Carmela. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Endora Arte Produções, 2017.

BALDINI, Umberto. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Firenze: Nardini, 1995. v. 1.

BELLINI, Amadeo. Cesare Brandi, una teoria dell'arte, una teoria del restauro? In: BORSA, Davide. *Le radici della critica di Cesare Brandi*. Milano: Guerini Studio, 2000.

BELLUZZO, Ana Maria (Org.). *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004.

BRANDI, Cesare. *La fine dell'Avanguardia*. Macerata: Quodlibet, 2008.

CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni, 1976.

CARBONARA, Giovanni. Renato Bonelli e il restauro architettonico. *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, Orvieto, n. 58/2011, 2012.

COMETTI, Jean-Pierre. *Conserver/Restaurer: L'ouvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. [S. l.]: Gallimard, 2015.

FREITAS, Douglas de. A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo. *In*: GROSS, Carmela. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GROSS, Carmela. *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

JARAMILLO, Maria Matilde Villegas. *Entre os morros e a lagoa: Laguna cidade documento*. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2016.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*, São Paulo, n. 6. p. 19-34, 2006.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. *In*: SALCEDO, Rosío Fernández Baca; BENINCASA, Vladimir. *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. Bauru: Canal 6, 2017.

MIARELLI MARIANI, Gaetano. Riflessioni su un vecchio tema: il nuovo nella città storica. *Restauro*, v. 32, n. 164, p. 11-48, 2003.

PETRAROIA, Pietro. Appunti sul 'restauro preventivo', oggi. *In*: BORDI, Giulia *et al.* *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma: Gangemi, 2014.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Edusp, 2013.

SALZSTEIN, Sônia. *Fronteiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1997.

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Restauro, arte contemporânea, espaço público etc.* 2020. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

VARAGNOLI, Claudio. Marmora moderna: il piazzale del foro itálico a Roma tra restauri e vandalismo. *Opus*, Pescara, v. 5, p.171-188, 1996.

SITES

LAGUNA. O que fazer. In: LAGUNA. *Portal de Turismo de Laguna*. Laguna: Secretaria de Turismo e Lazer, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3INQDUS>. Acesso em: dez. 2019.

OBRA de Arte em Laguna (SC) homenageia Jogos Olímpicos. *Revista Museu*, [s. l.], 8 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/30aFc20> Acesso em: dez. 2019.

PRAÇA do mosaico petit-pavé no Mar Grosso não terá mais espaços vazios. *Município de Laguna*, [s. l.], 7 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/31FwQA7>. Acesso em: dez. 2019.

REQUERIMENTO n. 426/2013. Por Andrey Pestana de Farias e Rodrigo Luz de Moraes. *Câmara Municipal de Laguna*. Resumo da 18ª Sessão Ordinária, Sessão Legislativa 1, Legislatura 17, 22 mai. 2013. Disponível em <https://bit.ly/3RjUxK>. Acesso em: dez. 2019.

Artigo apresentado em: 13/01/2022. Aprovado em 26/05/2022.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License