



Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p125-153

De Fora Do Teatro

O LUGAR IMPOSSÍVEL DO CORPO NA CIDADE

THE IMPOSSIBLE PLACE OF THE BODY IN THE CITY

EL LUGAR IMPOSIBLE DEL CUERPO EN LA CIUDAD

Letícia Becker Savastano

Letícia Becker Savastano

Mestrado concluído em arquitetura e urbanismo – FAUUSP
(2019-2021) com orientação de Agnaldo Farias e linha de
pesquisa “Memória, práticas e representação” no departamento
de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.
E-mail: lbsavastano@gmail.com

Resumo

Este ensaio tece – por meio da montagem, encontro e fricção de imagens – , um olhar em busca de aspectos pelos quais a arte pode atuar como agente identificador de lugares na cidade nos quais o corpo é impossível para, então, retomar essa dimensão corporal. A escrita parte da inquietação referente a enquadramentos dos discursos do sistema arquitetura e urbanismo com proposta de pensar a partir de obras que tangenciam historiografias desse sistema. O fio condutor deste exercício será composto por diversas operações da artista Lais Myrrha (1974), centralizando sua obra “Projeto Gameleira” (2014).

Palavras chave: arte contemporânea brasileira, arte historiográfica; narrativas; arquitetura e urbanismo

Abstract

This essay operates – through the montage, meeting and friction of images – investigations of aspects through which art can act as identifying agente of places in the city where the body is impossible to, then, imagine again this corporal dimension. This writing starts with the concern regarding frames produced by discourses of the architecture and urbanism system, therefore, proposes to think with art works that share historiographic concerns. The guiding line of this exercise will be composed by a series of works by the artist Lais Myrrha (1974), centering “Projeto Gameleira” (2014).

Keywords: brazilian contemporary art, historiographic art, narratives, architecture and urbanism

Resumen

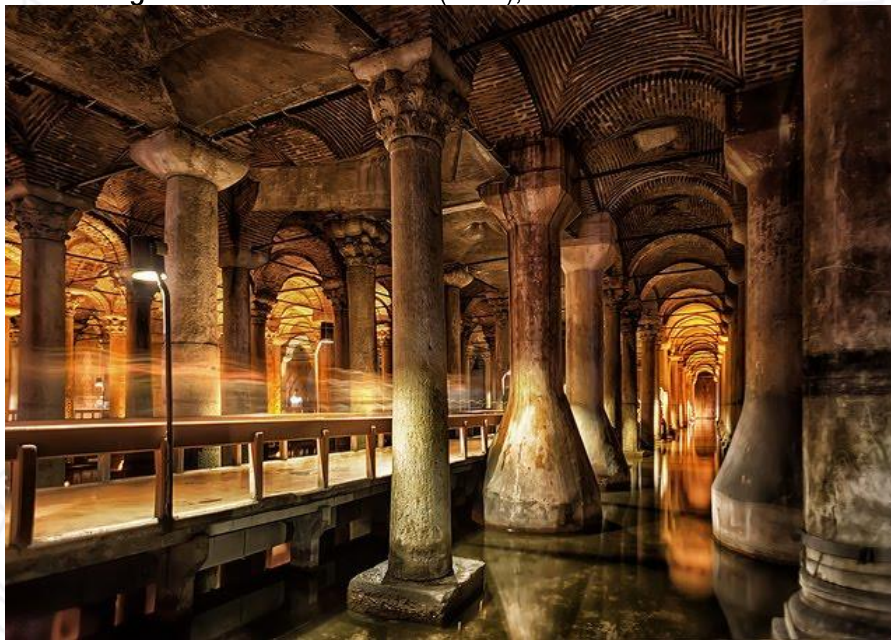
Este ensayo teje, a través del montaje, encuentro y fricción de imágenes, una mirada en busca de aspectos a través de los cuales el arte pueda actuar como agente identificador de lugares de la ciudad donde el cuerpo es imposible, para retomar esta dimensión corporal. La escritura parte de la preocupación por el encuadre de los discursos del sistema de arquitectura y urbanismo con una propuesta de pensar a partir de obras que tocan historiografías de este sistema. La realización de este ejercicio estará compuesta por varias operaciones de la artista Lais Myrrha (1974), centrando su obra “Projeto Gameleira” (2014).

Palabras clave: arte contemporáneo brasileño, arte historiográfico, narrativas, arquitectura y urbanismo

Prólogo

Quão irônico e paradoxal pode ser um monumento dedicado às pessoas que morreram durante a construção desse que às homenageia. Faz-me lembrar de um pilar específico entre os mais de 300 que sustentam a Basílica Cisterna, em Istambul – Turquia. A basílica foi construída por volta do ano de 530 com o objetivo de garantir o abastecimento de água na cidade (ou, pelo menos, garantir a água dos edifícios mais importantes). O palácio invertido - úmido e pouco iluminado-, existe atualmente como um lugar turístico que pode ser visitado caminhando por meio de passarelas anexadas sobre o piso original. A pessoa realizando o turismo é orientada para a “coluna das lágrimas”, que – segundo os informativos turísticos posicionados no local - chora pelas pessoas escravizadas que perderam suas vidas durante a construção desse espaço. Que materialidade é essa que não poderia ser revelada, mas que insiste em manifestar-se? Lágrimas que insistem em aparecer e, em movimento constante, desaparecer. Estariam as lágrimas condenadas a remergulhar na escuridão?

Figura 1: Basílica Cisterna (2013), foto de Ahmed Alkuaili.



Fonte: c.Flickr¹

¹ Fonte: Disponível em < <https://www.flickr.com/photos/kohol/8550051646/> >, acesos em jan., 2021.

Corpos em pedaços, pedaços de corpos: paradoxos urbanos

Figura 2: Sem título (2001), Lais Myrrha (Fragmento de pedras escritas com tinta preta dispostos em frente à prisão na cidade de Diamantina – tamanho variável).



Fonte: Portfólio da artista.

Essa foi uma das primeiras obras de Lais Myrrha e é uma das poucas com parte do título “sem título” (fato curioso, já que lida com tantos nomes). Realizada em 2001 durante uma oficina *site-specific*², parte da programação do festival de inverno em Diamantina-MG, tratou-se de uma expedição na qual a artista coletou cerca de dois mil nomes e datas de nascimento dentre 50 mil diamantinenses e os grafou com tinta látex preta, cada um em um fragmento de pedras que haviam sido retiradas de uma pedreira desativada com a ajuda do secretário de obras da cidade.

De início a abordagem do seu projeto soava com a objetividade de um censo demográfico, mas, no decorrer do processo, a população foi

² *Site-specific* podem ser compreendidas como ações artísticas criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Mas a ideia de *site* pode ser ampliada, se dialogarmos com a compreensão de *site-oriented* de Miwon Kwon. Se na década de 1960 o *site-specific* estava mais relacionado à fenomenologia e a um entendimento experimental do lugar (*site*) definido por uma localização particular (tamanho, escala, textura, topografia, etc.), em obras mais recentes (entre a década de 1990 e início dos anos 2000) a relação pode dar-se com um objeto e documento, causas sociais, debates políticos ou até conceitos teóricos (KWON, M., 2002).

estabelecendo um envolvimento afetivo com a ação. Tal experiência não tinha uma finalidade muito evidente, nem as pedras uma destinação predefinida. Lais Myrrha relata (informação pessoal, 2019)³, inclusive, que muitas pessoas ficavam curiosas e perguntavam o que aconteceria com esses registros feitos de pedras, cacos soltos; e ela respondia que dependia delas mesmas, das pessoas que decidiriam se elas iriam cuidar, ou não – e se sim, como –, desses fragmentos. E o conjunto, nessa ocasião⁴, teve duas destinações: Uma delas foi realizada por um dos funcionários da secretaria de obras (o mesmo que havia ajudado a artista a pegar as pedras) que usou os fragmentos para construir um jardim – transformando-o em um memorial às pessoas moradoras da cidade.

Mas, antes, a primeira destinação foi feita pela própria artista, que distribuiu os fragmentos em frente às ruínas do antigo presídio da cidade. O ato parece ter sido movido por um desejo de ativação dessa construção, criando para ela outros termos. Considerando que as obras *site-specific* podem fazer não-lugares específicos novamente, restabelecendo-os como lugares assentados em termos históricos e/ou culturais (FOSTER, 2014), então essa instalação pode ser entendida tanto quanto uma obra *site-specific*, quanto como um memorial utópico – que nega o lugar onde se encontra para imaginar outro –, o que soa bastante paradoxal. E não são paradoxais os antimonumentos⁵?

E ainda, como ressalta a artista (informação pessoal, 2020), essa operação, essa obra, ao colocar-se em frente à construção da antiga penitenciária – um lugar de memória difícil –, além de, diferentemente dos monumentos tradicionais – cujos significados são verticalmente impostos –, abrir-se para a interação de espectadores em disposição horizontal, pode ser compreendida como um antimonumento?

³ O relato foi compartilhado durante uma conversa entre a pessoa autora do texto e a artista.

⁴ É muito interessante saber, também, que essa obra foi reeditada em Sorocaba, num projeto curado por Hector Zamora e, dessa vez, muitas pessoas começaram a usar as pedras para presentear colegas e familiares, como relicários.

⁵ Aqui, fala-se em antimonumento com base nas definições de Young (1992) e também em diálogo com Seligmann-Silva (2016)

Com esse gesto, Lais Myrrha parece, entre outras coisas, ao mesmo tempo questionar a prisão enquanto lugar de violência institucionalizada e homenagear os corpos anônimos que perambulam pela cidade. Ou seriam esses corpos, em fragmentos, representando uma ideia de cidade, que estariam prestando uma homenagem aos corpos outrora encarcerados, interditados, confinados e aparatados do espaço compartilhado?

Também circundando esses aspectos e operando projetos “que envolvem relações com a comunidade” (MELENDI, 2017, p.317), cerca de um ano depois foi realizado o *happening* por meio do qual a artista preparou um muro pintado em preto na cidade para nele escrever, em tinta branca, o nome de cada transeunte que a aborda de modo a criar um memorial coletivo que só existe por conta da interação. A operação deveria continuar até o muro tornar-se completamente branco quando não for mais possível, paradoxalmente, identificar mais nenhuma inscrição: eis o “Memorial do Esquecimento”⁶. E não são paradoxais, podemos perguntar de novo, os antimonumentos?

Figura 3: Conjunto de imagens retratando “Memorial do Esquecimento” (2002), Lais Myrrha (acontecimento #2, em Curitiba).



Fonte: Portfólio da artista.

Sob a ótica dos paradoxos, seguiremos o rastro traçado por Fabio Moraes (2020). O autor, pensando relações entre arte, linguagem e discurso,

⁶A primeira versão do *happening* aconteceu em 2002 na cidade de Curitiba e depois em Belo Horizonte; a mais recente aconteceu em 2010, em São Paulo.

entende essa obra como uma articulação entre o fluxo “discursivo-performativo”, que, ao mesmo tempo conjura a circulação urbana como se fosse “a lírica que tem no nome de cada passante uma palavra do seu léxico” (p.70) e a lírica que é também sintaxe orgânica contingencial do texto sendo escrito no muro.

Apesar de discurso, segundo Morais, essa obra não segue as normas do texto, quando as palavras são organizadas através da articulação de frases. Pelo contrário: quanto mais escritos, quanto mais pessoas, nomes, palavras, circulação e deslocamento que o muro vai absorvendo, mais ele se torna ilegível até ficar absolutamente branco – que tanto pode ilustrar o “quanto a cidade e sua superpopulação impõem o anonimato que apaga identidades sobrepostas no dia a dia”, quanto pode ser um silêncio (MORAIS, 2020, p.71).

Não obstante, o silêncio nunca é absoluto. O silêncio é inseparável da linguagem e só existe porque há fala; e se a linguagem é constituída para “domesticar os sentidos, [...] torna-los apreensíveis e unificados, tira-los da dispersão e infinitude”, o silêncio é fundante, “nele o sentido é” (GRIGOLETTO, 2003, p. 232). Assim, talvez seja sobre isso (também) que se trata essa obra: um estado urbano o qual a palavra não alcança, quando o “sistema verbal sufoca aquilo que tenta em vão se expressar em palavras. Mas que, como em uma busca “de ar que vença o sufocamento, pode-se aprender a ler de outras formas e com outras dimensões” (MORAIS, 2020, p.71), pois a linguagem é viva, como também é vivo o corpo e a cidade.

É sobre essas incorporações de gestos, vidas e corpos pela cidade – como uma espécie de fagocitose –, mesmo que em outros termos, que também parece tratar a manobra da artista com “Fachada Subtraída” (2004), realizada com o financiamento da primeira edição da Bolsa Pampulha⁷. A artista elege uma fachada na cidade – de uma oficina mecânica na zona sul

⁷A Bolsa Pampulha é um programa de fomento a jovens artistas que acontece no Museu de Arte Pampulha a cada dois anos desde 2004. Ver: <https://www.bolsapampulha.art.br>. Sobre a versão mais recente, a 7ª edição (que também traz questões relevantes sobre arquitetura, cidade, urbanismo e historiografia), escrevi um texto publicado na Revista Vitruvius em 2021. SAVASTANO, Letícia Becker. Deslocamentos de arquiteturas imaginárias. A 7ª Bolsa Pampulha. Arqutextos, São Paulo, ano 21, n. 249.04, Vitruvius, fev. 2021 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/21.249/8009>>.

de Belo Horizonte –, já com algum acúmulo de marcas aleatórias. Objetivando dialogar com essas eventualidades, ela cobre a fachada com um simulacro de madeira visualmente idêntico à original, mimetizando-a.

Figuras 4 e 5: Fachada Subtraída (2004), Lais Myrrha (Respectivamente: a fachada instalada na Av. Nossa Senhora do Carmo, 551, Belo Horizonte, em Julho; a Fachada instalada no Museu de Arte Pampulha, em outubro).



Fonte: Portfólio da artista.

A fachada simulacro permanece ali por cerca de quatro meses, exposta às mais diversas alterações, até ser retirada e deslocada para dentro do Museu de Arte Pampulha (MAP), onde foi exposta⁸. Diferentemente do “Memorial do esquecimento”, o fim desse texto não foi o silêncio, e sim algo como um estado de cristalização dessa fachada “definitivamente inacabada” e ironicamente “montada canhestramente” sobre o “belo piso de travertino

⁸ Quatro anos depois, uma segunda versão dessa obra foi realizada no Rio de Janeiro e exposta no Edifício Gustavo Capanema, um dos primeiros projetos realizados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em equipe de arquitetos liderada por Lucio Costa e com consultoria de Le Corbusier.

ocre” do antigo cassino, atual MAP, projetado por Oscar Niemeyer (MELENDI, 2017).

É uma situação também paradoxal se considerarmos a infinidade da fachada cristalizada de modo inacabado, com intervenções de autoria desconhecida, num antigo cassino adaptado para museu, funcionando sob outra lógica espaço-tempo. Espaço que poderia ser entendido, conforme veremos a seguir, segundo Michel Foucault (2013) como uma heterotopia⁹ do tempo, e também, segundo Lais Myrrha (2012), como um espaço que sofreu um “desmanche de função”.

Heterotopias e Desmanches

Figura 6: Construção do jardim a partir da obra “Sem título”, de Lais Myrrha.



Fonte: portfólio da artista

Para apresentar a ideia de heterotopia e dos desmanches voltaremos à Diamantina com a obra “Sem Título”, quando a inquietação da artista com esse edifício penitenciário surgiu ao notar que toda a cidade era muito bem conservada¹⁰, com exceção da antiga cadeia e do antigo hospício. Myrrha (informação pessoal, 2019) fica espantada com a coincidência do fato de estarem abandonados justamente espaços arquitetônicos “heterotopicos”, isto é, “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo,

⁹ As heterotopias são como contra-espços e podem integrar diferentes categorias: as biológicas, as de desvio e as do tempo (eternitárias ou crônicas/eventuais – ligadas à comemoração).

¹⁰ O centro histórico da cidade foi tombado pelo IPHAN em 1938 e, desde 1999, é reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco.

a apaga-los, neutraliza-los ou purifica-los” (FOUCAULT, 2013, p.22). Sendo, de acordo categorias definidas por Michel Foucault, a prisão e o hospício, heterotopias do desvio e da crise. A partir daqui, nota-se ao menos quatro desdobramentos “heterotópicos” despertados por essa obra, sendo os três primeiros: o relicário como presente comemorando aniversários; o memorial em frente à prisão; a construção do jardim – que segundo Foucault (ibidem) é uma heterotopia do tempo, “um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica” (p.25).

Nesse sentido, com base leitura de Walter Benjamin (1987) em relação ao materialismo histórico¹¹, é possível imaginar que Myrrha parece desobedecer as dialéticas que opõem passado e presente e construir uma experiência com o passado e com o presente habitando a mesma matéria, apontando para a impossibilidade de uma historiografia homogênea e linear. Isso porque ambos transformam um ao outro; e o passado, que poderia ter desaparecido, assume uma forma nova no presente e “se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior” (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

Já o quarto desdobramento viria a acontecer onze anos depois, com a “Breve cronografia dos Desmanches” (2012). Esse livro de artista reúne uma série de verbetes, funcionando como uma crônica de imagens e palavras, categorizando diferentes tipos de desmanches que uma edificação pode sofrer, como “os desmanches involuntários punitivos” (p.14) que vêm acompanhados da imagem do antigo hospício de Diamantina.¹² A novidade que nos apresenta esse verbete é que o “casarão destinado a abrigar alienados” –também uma heterotopia de desvio –, interdito por muitos anos, talvez por ser “simbolicamente condenável”, teria sido “redimido aos olhos

¹¹. “Não se poderia caracterizar melhor o método com o qual o materialismo histórico acabou de vez. Esse método é o da empatia. As suas origens encontram-se na indolência do coração, a acédia, incapaz de se apoderar da autêntica imagem histórica que subitamente se ilumina. [...] Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo”(BENJAMIN, 2013, p.12).

¹² É relevante ressaltar que a artista não identifica as imagens dos desmanches, que são semireais e semifictícias. Essa identificação é feita nesse texto, para fins narrativos, e não integra a obra. Segundo Lais, é melhor assim para a imaginação (informação verbal, novembro de 2019).

contemporâneos “(p.14)¹³, funcionando atualmente como sede administrativa de um hospital.

Figura 7: Fotografia representando o “Desmanche involuntário punitivo” (c.2012), Lais Myrrha.



Fonte: Livro “Breve Cronografia dos Desmanches” (2012), Lais Myrrha.

Alguns outros desmanches catalogados pela artista são os “voluntários rentáveis”, que desmantelam casas para edificações de prédios, ou o “desmanche precoce monumental”, quando uma grande obra é “abandonada antes mesmo de ser concluída deixando como “rastro de má fé, estranhos monumentos” (p.27). Pode ter sido esse, por exemplo, o caso do atual parque da juventude (cujo nome soa um tanto irônico) outrora ocupado pelo complexo penitenciário Carandiru, palco do conhecido massacre, em 1992, de pelo menos 111 pessoas encarceradas– imagem que aproximarei às cronografias dos desmanches de Myrrha.

Na época do massacre estava sendo construído o 9º pavilhão do complexo e a obra foi abandonada antes de ter sido concluída. É possível hoje

¹³. Redimido, também, como se o período de abandono pudesse ser um estágio de limpeza/silenciamento/esquecimento do seu estigma para descolar-se do signo da loucura.

visitar o estranho monumento por meio de uma passarela, fruto da intervenção arquitetônica realizada em meados dos anos 2000¹⁴. Em uma das colunas da ruína/memorial (à direita da imagem 8), o pixo anônimo diz “LEMBRE OS MORTOS”, como se invadindo o “memorial” planejado. Um antimonumento no monumento?

Figura 8: Ruínas do 9º pavilhão do antigo complexo Carandiru, atual parque da Juventude (2018), foto de LBS.



Fonte: Acervo pessoal.

Desmanches (In)Voluntários?

Em sua cronografia, Lais Myrrha (2012) calca a diferença entre os desmanches voluntários e os involuntários. Se os primeiros são assumida e propositalmente desmantelados, os involuntários são desmontados sob uma máscara de acidentes como intempéries, envelhecimento, incêndios ou alguma falha relativa à sua construção. “Mais complicado é explicar destruição de bairros, cidades e até mesmo países” (p.9).

¹⁴ O projeto do parque e de alguns novos equipamentos, que começou a ser concebido em 1999, é de Aflalo/Gasperini e Rosa Klíass. Cf. AFLALO/GASPERINI ARQUITETOS. Parque da Juventude. c.2020. Disponível online em: <<https://aflalogasperini.com.br/blog/project/parque-da-juventude/>> acesso em dez., 2020.

Figura 9: Capa do Jornal O Globo da edição do dia 06 de fevereiro 1971.

Heróis voltam hoje das crateras medonhas



A Srta. Mitchell acompanhada pela TV a distância de sua missão na Lua

O GLOBO

Perito acusa: Foi imprudência dos engenheiros

Alguns perfis, recheados de mactas... (transcription of the article text)

NAS MÃOS DOS ASTRONAUTAS AS PEDRAS QUE PODEM REVELAR SEGRÊDO DA LUA



O FALSO ALARMA

De dois especialistas... (transcription of the article text)



Faltou coragem à OEA

Faltou coragem à OEA... (transcription of the article text)



Até há vitimas em construção: os trabalhadores da tragédia prosseguem

Vítimas da tragédia NÓS JÁ SABÍAMOS QUE O TRENZÃO ACABARIA CAINDO

"Ele já me tinha dito que aquilo ia abaixo qualquer dia... (transcription of the article text)

As tradições da nossa engenharia... (transcription of the article text)

https://acervo.oglobo.globo.com/Acervo?service=print&asin=&maxPrint=htms%3a%2f2fdv0k3avxim.cloudfront.net%2fPDFs_XML%2fmaxinas%2fo_clobo%2f1971%1%2f... Fonte: Acervo histórico online d'O Globo.

No dia 6 de fevereiro de 1971 figurou nas páginas do jornal um infeliz encontro. Enquanto corpos de astronautas retornam do espaço sideral depois de terem segurado em suas mãos "pedras que podem revelar o segredo da lua", corpos de operários são soterrados por pedras de concreto.

Essa segunda notícia referia-se ao desabamento do que teria sido o Palácio das Industrias, ainda em construção na cidade de Belo Horizonte, conhecido como "trenzão". De autoria do arquiteto Oscar Niemeyer e cálculos estruturais realizados pelo engenheiro Joaquim Cardozo, a construção era responsabilidade da SERGEN Engenharia e as fundações foram executadas pela SEBRAF, a acusada por ter causado o acidente. No entanto, é intrigante a falta de responsabilização da fiscalização do Estado de Minas Gerais, na

época sob governo do engenheiro Israel Pinheiros¹⁵, que, conforme foi comprovado pelas vítimas (BORBA, 2007), acelerou o processo de construção para que a inauguração acontecesse até o período eleitoral.

Figura 10: Página 19 d'O estado de S. Paulo da edição de 05 de maio de 1971.



Fonte: acervo Estadão

Inauguração que nunca aconteceu, pois a estrutura desabou no dia 4 de fevereiro de 1971¹⁶ no horário de almoço dos 513 operários que trabalhavam na obra, entre os quais mais de 100 foram assassinados ou feridos. Atualmente o espaço é ocupado pelo Centro de Feiras e Exposições de Minas Gerais, também conhecido como Expominas, com projeto do

¹⁵ Governador desde 1965, vale ressaltar que Pinheiros já havia sido presidente da Novacap, empresa pública responsável pela construção de Brasília.

¹⁶ Chama atenção, também, a data (1971), durante a ditadura militar (1964-1985), deixando o debate ainda mais complexo. Além do fato de que, por ter ocorrido nessa época, o processo investigativo e de responsabilização pelos mortos foi, muito provavelmente, ainda menos eficiente.

O lugar impossível do corpo na cidade

escritório de arquitetura Gustavo Penna e Associados (GPA&A)¹⁷, construção dedicada a feiras e eventos. Ocioso, o espaço só é ativado durante essas ocupações periódicas. Vou ao local, já no ano de 2019, em busca de sintomas na paisagem. Há de ter alguma evidência.

Figuras 11,12, 13 e 14: “Expominas” em outubro de 2019. Fotos de LBS.



Fonte: acervo pessoal

¹⁷.O projeto data de 2003 e foi concluído em 2006. Cf. <<https://www.gustavopenna.com.br/expominas>>. Acesso em: jun. 2021. É de se ressaltar (identificando as contradições da profissão) que o escritório GPA&A também é responsável pelo projeto (em construção) do Memorial Brumadinho, sobre o qual não me delongarei nos comentários em nota de rodapé, pois esse fenômeno – de uma linha tênue entre lembrar e projetar uma espetacularização turística que envolvem tragédias traumáticas – demandaria por si um ensaio. Mas recomendo o olhar crítico ao vídeo anunciando a obra divulgado pelo escritório de arquitetura Cf. GPA&A. Espaço de memória em homenagem às vítimas do rompimento da Barragem I, em Brumadinho. Youtube, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=S5yIF3p3nxl&feature=youtu.be>>. Acesso em: jun. 2021.

Projeto Gameleira 1971

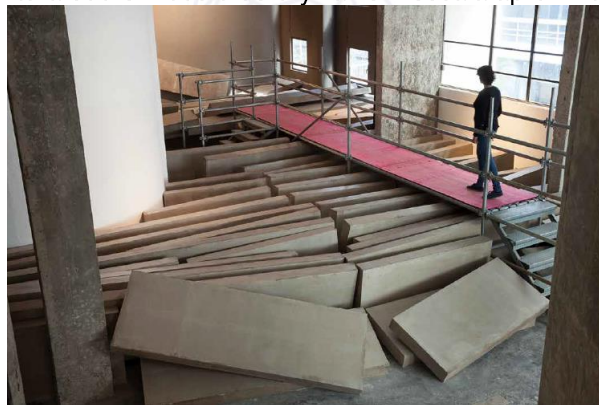
Projeto Gameleira

Figura 15: Fotografia usada como referência para a construção da instalação Geometria do Acidente.



Fonte: Portfólio da artista.

Figura 16: Geometria do acidente – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Instalação – estrutura metálica, madeira, concreto e pintura sobre módulo de drywall em escala aproximadamente 2:1).



Fonte: portfólio da artista.

Foi a partir dessa fotografia (imagem 15) que a artista realizou a maquete adentrável que compõe o trabalho “Geometria do Acidente” (desdobramento da obra Projeto Gameleira 1971) exposto em 2014 na Galeria Pivô, em São Paulo, localizada no térreo do edifício Copan, também

desenhado por Oscar Niemeyer (em colaboração com Carlos Alberto Cerqueira Lemos) na década de 1960. A maquete de escala 2:1 foi concebida não da forma como o edifício deveria ter sido (e que nunca foi) e sim como a ruína, rastros e vestígios da matéria, o lugar impossível dos corpos.

Sobre os escombros foi disposto um tapume de madeira com estrutura metálica por onde caminhava a pessoa que visitava a instalação, do mesmo modo como estavam os tapumes de madeira sobre as vigas destroçadas em articulação emergencial para o acesso do resgate visível na fotografia disposta apenas ao final de toda a instalação (ou seja, a pessoa só sabe do que se tratava a obra depois de atravessar os escombros). A experiência de caminhar sobre esses escombros parece remeter, estranhamente, a quando visitamos sítios arqueológicos e/ou históricos olhando-os de cima através das passarelas de madeira ou pisos translúcidos como acontece, por exemplo, na Basílica Cisterna de Istambul ou nas ruínas do Parque da Juventude. Tais semelhanças causam um assombroso desconforto temporal e simbólico.

Além da instalação “Geometria do Acidente”, o “Projeto Gameleira 1971” desdobra-se em mais duas obras: “Estados transitivos” e “Em memória ao silêncio do arquiteto”. Essa última é formada pela listagem dos nomes dos mortos no acidente sobre a superfície curva de um elemento, do interior da galeria, é um dos pontos estruturais que sustenta o edifício Copan. Em manifestação de luto, é como se esse elemento arquitetônico chorasse por aquelas pessoas que perderam suas vidas construindo um edifício que não foi esse, mas que poderia ter sido, buscando restabelecer a dimensão do corpo.

Figura 17: Em memória ao silêncio do arquiteto – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo).



Fonte: portfólio da artista.

Apontando para o silêncio do arquiteto, que morreu com 102 anos de idade sem nunca ter se manifestado a respeito do desabamento, o objetivo de Lais Myrrha não era o de acusá-lo, mas nem por isso podia deixar de mencioná-lo (ou, melhor, mencionar o seu silêncio) como representação simbólica da promessa de um país desenvolvimentista, uma espécie de “grife Niemeyer” (AMARAL, 2006) que marca os governos entre as décadas de 1940 e 90. É um problema também da historiografia da arquitetura.

Assim sendo, ao tocar no nome intocável, Lais Myrrha (2014) estava – e ciente – “mexendo num vespeiro”, conforme mencionou em sua carta aberta¹⁸ em respostas aos comentários incomodados de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti sobre a obra feitos por meio do IAB (Instituto de arquitetos do Brasil). Não obstante, a reação dos arquitetos parece apenas comprovar os apontamentos da artista, que não foi a primeira e nem será a última a tocar nessa ferida (MYRRHA, 2014)¹⁹. Teria a artista desobedecido

¹⁸ Cf.: <https://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/> >. Acesso em: jul. 2019.

¹⁹ vide “Forma Livre”(2013), de Clara Ianni e “Imemorial” (1994), de Rosangela Rennó, que versam sobre a construção de Brasília, com plano urbanístico de Lucio Costa e edifícios desenhados por Oscar Niemeyer, e as pessoas que morreram durante o processo.

um discurso interdito (FOUCAULT, 1996)²⁰, um tabu, revelando uma materialidade temível que não poderia ter sido revelada?

Já os “Estados Transitivos” desdobram-se, por sua vez, em mais duas ações. No #1 a artista imprime a foto colorida das ruínas da Escola de Design da UEMG que estava sendo demolida para virar estacionamento do Expominas e as transformou em pôsteres/cartazes a serem distribuídos no decorrer da exposição. Ao lado da pilha dos pôsteres/cartazes, a pessoa que visita a exposição lê o texto:

Enquanto preparavam o terreno para erguerem o grandioso centro de convenções acharam ossadas que supostamente não foram encontradas na época da tragédia que matou mais de 120 trabalhadores. [...]O problema foi o silêncio do arquiteto, porque a causa do acidente nunca foi apurada de forma conclusiva. [...] A planta e os registros sobre a concepção do projeto foram varridos para debaixo de sabe-se lá qual tapete, isso era fácil em 1971. O poeta morreu triste e o arquiteto seguiu sendo um símbolo nacional, que mesmo tendo tempo de sobra, não se pronunciou. [...] Numa dessas irônicas voltas que a história dá, um dos grandes galpões que foram construídos sobre a tragédia de 1971 pegou fogo. O local tinha capacidade para 2.000 pessoas, felizmente estava vazio. Segundo funcionários, o lugar possuía isolamento acústico, o que facilitou a propagação do fogo (MYRRHA, 2014).

²⁰. Falo de interdição a partir de Michel Foucault (1996), conforme desenvolvi com mais profundidade em minha dissertação de mestrado. Cf. SAVASTANO. **Lugares de Interdição: diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Figuras 18, 19 e 20: Estado transitivo #1 – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Respectivamente: Fotografia usada no cartaz, instalação e detalhe do empilhamento de cartazes).



Fonte: portfólio da artista.

O lugar impossível do corpo na cidade

No Estado Transitivo #2, a artista trabalha com a mesma fotografia a partir da qual realizou a maquete, imprimindo a imagem em série de cartazes a serem distribuídos (como o do estado transitivo #1). Do processo de impressão, a artista manteve matriz em placa de offset que enquadrou junto a um texto com conteúdo dialogando com o anterior. Entretanto, a imagem matriz da offset vai se apagando no quadro (único lugar em que o texto encontra a imagem) e, dissociando imagem e texto, a artista, em proposta relacional²¹, incorpora a pessoa que observa nesse processo de criação de memória à medida que no quadro só restará o texto e no cartaz levado para casa só restará a imagem. A memória do fato é criada na interação do corpo de quem lembra o texto a partir dessa imagem.

Figura 21: Estado transitivo #2 – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Matriz em placa offset e texto impresso).



Fonte: portfólio da artista.

Esse processo de recordar também foi aplicado, de certo modo, como metodologia de pesquisa por Antonio Libério da Borba (2007), que realizou uma tese investigando o desastre na Gameleira a partir da metodologia da história oral e fazendo uso de imagens como “detonadores da

²¹ Sobre uma “Estética Relacional”, recomendo a leitura do livro homônimo de Nicolas Bourriaud (2009), especialmente do capítulo sobre a obra de Felix Gonzales-Torres “Co-presença e disponibilidade: a herança teórica de Felix Gonzales-Torres” (p.69-86).

memória” (p. 220). O pesquisador selecionou algumas imagens do acervo do Centro de Documentação dos Diários Associados/GEDOC para depois serem utilizadas nas entrevistas com todos os depoentes.

Figura 22: Fotografia das Ruínas do Palácio das Indústrias (1971) – Foto do Centro de Documentação do Jornal do Estado de MG.



Fonte: Tese de Antônio Libério de Borba (2007).

Figura 23: Fotografia do Hospital de Campanha depois do desabamento do Palácio das Indústrias (1971) – Foto do Centro de Documentação do Jornal do Estado de MG.



Fonte: Tese de Antônio Libério de Borba (2007).

Figura 24: Estrutura temporária do hospital de Campanha no Expominas para atender pessoas infectadas pelo COVID-19 (2020) – Foto de Pedro Gontijo (Imprensa MG).



Fonte: Site da Secretária da Saúde do Estado de Minas Gerais²²

Estarrecedor é ver mais uma dessas voltas irônicas da história circundado esse local. Quase 50 anos depois, em abril de 2020, esse mesmo espaço passa a abrigar, de novo, um hospital de campanha devido a um desmanche sem precedentes. O edifício com capacidade para abrigar 2.000 pessoas encontra-se impedido de receber eventos (isto é, de algum modo, interditado) por conta da necessidade de isolamento social imposta pela pandemia da COVID-19 e tem seu uso ressignificado por uma estrutura temporária provida de 768 leitos para, em tese, atender e internar corpos infectados pelo novo coronavírus. Em tese, pois o hospital que consumiu R\$ 2 milhões foi desmontado, em setembro de 2020 (com a pandemia em descontrole), sem nunca ter sido usado²³.

Nesse contexto de isolamento social seletivo da sociedade brasileira em função da pandemia, é de se ressaltar que os corpos de operários do setor da construção não possuem o direito de se resguardar dentro de casa, uma

²² Disponível em <<https://www.saude.mg.gov.br/component/gmg/story/12494-governo-de-minas-conclui-segunda-etapa-da-construcao-do-hospital-de-campanha-no-expominas>>. Acesso: em mai. 2020.

²³ Cf. FIÚZA. Hospital de Campanha do governo de MG consumiu R\$ milhões e agora vai ser desmontado sem nunca ter funcionado. G1 Minas – 10/09/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/09/10/hospital-de-campanha-do-governo-de-mg-consumiu-r-2-milhoes-e-agora-vai-ser-desmontado-sem-nunca-ter-funcionado.ghtml> >. Acesso em: fev. 2021.

vez que esse setor nunca deixou de seguir com suas atividades, excluídos do confinamento social em vigor desde 24 de março de 2020²⁴. Mesmo tendo condições de trabalhos melhores do que na década de 1970 e com regras e seguranças de trabalho um pouco mais rígidas em obras urbanas, pessoas que trabalham nesse setor continuam se arriscando (às intempéries, aos vírus, aos soterramentos e aos afogamentos) para a construção das materialidades de nossas cidades.

Considerações Finais (ou Desenlace)

Tais encontros de imagens e acontecimentos (imagens-acontecimentos) podem revelar modos por meio dos quais os espaços físicos são compartilhados entre tempos e como as violências antigas implicam e reverberam no presente. Destaca-se também como essas obras se encontram por meio do método de agenciamento de imagens, revelando sintomas, interferências imprevistas, de autorias indefinidas, representadas pelo pixo, ou pela caminhada de alguém guiada pelo aviso: lembre os mortos.

De algum modo, todas as obras de Lais Myrrha comentadas neste ensaio fazem uso de uma metodologia de coletas de dados e/ou investigações, lidando com “arquivos” (se considerarmos a arquitetura também como arquivo/documento). Mas se nas três primeiras obras comentadas (“Sem título”, “Memorial do esquecimento” e “Fachada Subtraída”) a artista aborda, na escala da cidade, determinados apagamentos e silenciamentos por meio de um anonimato do dia a dia, pensando o silêncio numa dimensão de sentidos da linguagem que tenta reduzir o múltiplo ao unitário fazendo-nos pensar que talvez a memória seja tão feita de

²⁴. Em março de 2020 eram contabilizadas 5.812 pessoas infectadas com mais de 200 mortas. Quando esse texto é revisado, quase um ano depois (28 de fevereiro de 2021), o total de casos no país já é 10.571.232, e 254.220 pessoas mortas (JHU CSSE). Enquanto faço mais uma revisão, na manhã dia 29 de maio de 2021 (dia esse, imagino, que irá marcar a história do país com protestos anunciados em mais de 80 cidades contra o governo genocida de Jair Bolsonaro), o país já perdeu mais de 459 mil pessoas para um vírus (contra qual já existe vacina). Hoje, durante a revisão final deste artigo, no dia 07/07/2021, já passamos por mais duas outras manifestações contra o governo e de luto pelas 537 mil pessoas que morreram. Agora, parece não haver uma pessoa no país que não esteja de luto.

esquecimentos quanto a linguagem é feita de silenciamentos; a obra “Projeto Gameleira 1971”, que centraliza a discussão, retoma a ideia de um silenciamento, na escala do edifício, mais brutal (na ordem da interdição) e mais ligado a amnésia do que o esquecimento propriamente dito²⁵.

Fala-se em amnésia social, e não em esquecimento, tanto em referência ao diálogo entre Maria Angélica Melendi (2000) com a artista Rosangela Rennó (comentada em nota sobre a obra “Imemorial”, de 1994) como prova de uma amnésia pois trata-se da produção de um apagamento da memória, e não de um esquecimento (o que sugeriria alguma “naturalidade”); quanto em referência à obra “Memória da Amnésia” (2015) de Giselle Beiguelman, que

direciona boa parte das pesquisas ao tema das políticas de esquecimento e do direito à memória como prerrogativa do direito ao espaço público com foco no depósito de monumentos da cidade de São Paulo: quem decide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quando deve ser esquecido? (BEIGUELMAN, 2019, p.10).

Especialmente em “Projeto Gameleira 1971”, Lais Myrrha apresenta um preciso cunho “historiográfico”, para usar os termos de Ana Pato (2017)²⁶, compartilhando de preocupações historiográficas na área da arquitetura e urbanismo, destacando que não só a memória é feita de esquecimentos (ou de apagamentos) como também a linguagem é feita de silenciamentos (ou interdições) e a ruína é inerente à arquitetura. Nesse ponto, é preciso lembrar do Grupo Arquitetura Nova, principalmente nas críticas feitas por Sérgio Ferro na década de 1960 aos sistemas de representação da arquitetura e do urbanismo, sua relação com o mercado e as hierarquias de ordem construtiva.

Durante a construção de Brasília, por exemplo, Ferro fazia sérias críticas públicas às situações de precarização da mão de obra encontradas nos canteiros do novo Distrito Federal. Buscando politizar sua prática e questionando as explorações nos canteiros de obra e o modo como esses

²⁵ Destaca-se também como essas obras se encontram por meio do método de agenciamento de imagens, revelando sintomas, interferências imprevistas, de autorias indefinidas, representadas pelo pixo, ou pela caminhada de alguém guiada pelo aviso: lembre os mortos.

²⁶ A noção de uma arte historiográfica (em diálogo com Ana Pato) também foi discutida com mais profundidade em minha dissertação de mestrado (SAVASTANO, 2021).

eram desconsiderados pelas pranchetas das equipes de arquitetura, Ferro escreve "O Canteiro e o desenho" (publicado pela primeira vez em 1967), uma espécie de manifesto (de bases marxista) para apontar a necessidade de retorno à matéria (o canteiro de obras, justamente) e não um desenho politicamente alienado das subjetividades e humanidade das pessoas que constroem as edificações.

Quando falamos dos corpos que constroem essa materialidade estamos, portanto, pensando sobre quais condições esses corpos se movimentam (ou não) na cidade e participam (e em que condições) de sua materialização; como habitam (e em que condições) suas arquiteturas (inclusive – e principalmente, pois centralizados nessa discussão – aquelas que a constroem com as próprias mãos) e como são calcados e visíveis (ou não) ou seus traços. Nós dependemos do mundo material para estabelecer o movimento e, “se antes da pandemia do novo coronavírus não o sabíamos, agora o sabemos” (BUTLER, 2020). “A superfície que uma pessoa toca carrega o traço dessa pessoa, hospeda e transfere esse traço e afeta a próxima pessoa cujo toque posa ali” (np.).

Em vista disso, este ensaio teceu, por meio do encontro e agenciamento²⁷ de imagens que perpassam a materialidade das coisas em diálogo guiado por um conjunto de obras de Lais Myrrha, modos pelos quais a arte pode atuar como um agente identificador de lugares nos quais o corpo, e/ou a palavra, é impossível (interditada, soterrada, ou sufocada) para, então, retomar essa dimensão corporal na cidade e no discurso.

Movimentações essas que nos despertam para o fato de que há um esquecimento sintomático na materialização da cidade. Quais vidas podem existir na esfera pública e, no limite, o que uma morte requer para provocar o horror e indignação que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência? Quais são as vidas passíveis de luto (BUTLER, 2017)? Quais pessoas são lembradas e representadas na dimensão pública? Qual a

²⁷. Fala-se em “agenciamento” de imagem com base no texto “Lendo e agenciando Imagens” de Lilia Schwarcz (2014), diálogo também mais aprofundado e exercitado em minha dissertação de mestrado (2021).

memória que o espaço urbano e suas arquiteturas nos contam? E quais nós escolhemos ver e escutar? Qual a matéria que constitui nossas cidades?

Terra, mas também canos,
Fios, homens, trilhos,
Trens, Gentes, projetos, obras, disputas, [...]
800 túbulos instalados a custo sabe-se lá de quantas vidas
Uma, um par, meia dúzia, dezenas, ou centenas [...]
Fósseis modernos que o futuro talvez cavará [...]
Será que as pessoas do amanhã poderão recompor com base
nesses vestígios os horrores,
Os desperdícios, os abusos, as violências, a opressão?
Sobre quantos mortos são erguidos cada viaduto, cada arranha-
céu? [...]
Espaços inacessíveis, obra inconclusa, demoras, ruínas [...]
Grandes avenidas ladeadas de construções modernas e concreto.
De concreto armado.
Armado.
E a história mal contada, massacre, acidentes, mais trabalhadores
mortos,
e memorial. Maquiagem. Retoques. Falsificações.
[...] Os monumentos.
O silêncio. (MYRRHA, transcrição livre, grifo nosso)²⁸

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. Editora 34., 2006
- BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Sesc, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marrie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense S.A 1986
- _____. **O anjo da história**. trad.d e org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORBA, Antonio Liberio. **Lembrar para ter o direito de esquecer: a reconstrução histórico-sociológica da tragédia da Gameleira em Belo Horizonte e seus reflexos na trajetória de vida dos atores sociais nela envolvidos**. 2007

²⁸ Transcrição livre da fala da artista na obra audiovisual "Delírio" (2017). Disponível em <<https://vimeo.com/204727186>> Acesso em : dez. 2019.

- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra** – quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo M. da Cunha Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- _____. **Traços humanos na superfície do mundo**. São Paulo: Editora n-1, 2020. Disponível online em < <https://n-1edicoes.org/042>> acesso em maio de 2020
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.
- FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto editores associados, 1979.
- FOSTER, Hal **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, v. 7, 2014.
- GRIGOLETTO, Marisa. Silenciamento e memória: Discurso e colonização britânica na Índia Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS V.17 n.35
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 1996
- _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma T. Muchail São Paulo: Editora N-1, 2013
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014
- JACQUES, Paola Berenstein; DA SILVA PEREIRA, Margareth (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: Edufba, 2018.
- KWON, Miwon. **One Place After Another -site-specifics art and location edentity**. Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. **Studium**. Belo Horizonte, n. 11, p.22-30,2000.
- _____. Uma cronografia de espectros *in* MYRRHA, L. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Fumarde de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.
- MORAIS, Fabio. **Escritexpográfica**. Tese (Doutorado) Faculdade de Artes visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina. 2020.
- MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência: fotografia e monumento**. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- _____. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Fumarde de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.
- PATO, Ana M. P. – **Arte contemporânea e Arquivo: como tornar público o arquivo público?** Tese de doutorado apresentada para a FAU-USP, 2017

O lugar impossível do corpo na cidade

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia&Antropologia* – Rio de Janeiro, v.04.02:291-431, out.,2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio **Por uma estética do precário: antimonumentos e a arte de “desesquecer”**. *Periódico Permanente*, v. 4, n. 7, 2016

YOUNG, J. E. 1992. The counter-monument: memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry* , v. 18, n. 2, pp. 267-96.