PRIMAVERA + VERÃO // 2020

ARA

PYAU

09

IMAGEM DESLOCAMENTO

ARA

grupomuseupatrimônio

Número 9 . Volume 9 . Primavera+Verão 2020

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

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

Editor Chefe
Luiz Recaman, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Editora Chefe Dossiê
Maria Cecília França Lourenço, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Editores Assistentes
Maria Cecília França Lourenço, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil.

Conselho Editorial
Ricardo Nascimento Fabbrini, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Filosofia.São Paulo, Brasil.

Celso Fernando Favaretto, Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil. Sylvia Furegatti (Suplente) Universidade de Campinas. Instituto de Artes, Brasil.

Regina Lara, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, Brasil. Adrienne de Oliveira Firmo (suplente) Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil.

Maria Cecília França Lourenço, Marta Bogéa (Suplente) Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil.

Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP; Virgínia Célia Marcelo (Suplente) Faculdade das Américas, Brasil

Luiz Recaman, Maria Cecília França Lourenço (Suplente) Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Marcos Rizolli, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Norberto Gaudêncio (Suplente), Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.

Amanda Saba Ruggiero, Márcia Sandoval Gregori (Suplente) Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, Brasil.

Pareceristas
Amanda Saba Ruggiero
Anna Maria Abrão Khoury Rahme
Celso Fernando Favaretto
Luiz Recaman
Marcia Sandoval Gregori
Maria Cecília França Lourenço
Marcos Rizolli
Regina Lara Silveira
Ricardo Nascimento Fabbrini

Revisão de textos
Anna Maria Abrão Khoury Rahme
Jussara Doraci Paccez
Luiz Recaman
Márcia Sandoval Gregori
Maria Cecília França Lourenço
Sylvia Helena Furegatti

Projeto Gráfico e Diagramação
Márcia Sandoval Gregori, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil

Editoração Eletrônica
Juliana Costa Cruz, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil

Capa
Thiago Rocha Ribeiro

Suporte Informática
Webmaster FAU/USP Edson Amado de Moura

Logotipo
Felipe M. B. Soares

Imagem de Abertura
Montagem de Márcia Sandoval Gregori
a partir de original de Felipe M. B. Soares

SUMÁRIO

Imagem Deslocamento

Editorial

5 **Debates na contemporaneidade**
Maria Cecília França Lourenço, Luiz Recaman e Anna Maria Rahme

Artigo/Ensaio

11 **Contrapposto: a antítese como construção de significado**
Betty Mirocznik

31 **A impermanência da imagem na obra de Lais Myrrha**
Letícia Becker Savastano

53 **A narrativa dos viajantes pelo Piauí: uma aproximação com a Teoria da Estética da Recepção**
Marina Lages Gonçalves Teixeira e Maria Ângela Pereira e Castro Bortolucci

77 **As coisas como elas são**
Tuca Vieira

99 **A representação da ausência nos vestígios de ação**
Allan Tanioka Yzumizawa

Resenha

117 **O olhar de Peter Burke para a cultura material através das imagens**
Anna Christina Madrid

Dossiê GMP

125 **Imagem sobrevivente**
Paulo Eduardo Barbosa

145 **Cartografias do levante**
Márcia Sandoval Gregori

173 **Lampejo do passado no presente**
Maria Cecília França Lourenço

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Editorial

Debates na contemporaneidade

Debates en lo contemporáneo

Debates in contemporary

Maria Cecília França Lourenço

Professora Doutora Titular Sênior da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, mcfloure@usp.br

Luiz Recaman

Professor Livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, recaman@usp.br

Anna Maria Rahme

Professora Doutora Pesquisadora no Grupo Museu/Patrimônio da FAUUSP, São Paulo, Brasil, annarahme@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p5-7

EDITORIAL

Como anunciado no Editorial da ARA 8, diante da acolhida ao tema proposto *Imagem e Deslocamento* o Conselho Editorial tomou a decisão de que o conjunto merece formar dois números, seja pela enorme atualidade, seja por ter sido focado em distintas áreas, argumentações, a reunir bibliografia singular sobre tal debate. Diga-se que, seguindo a prática habitual, a saber, debatido no âmbito do Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, acompanhado pela decisão definitiva em reunião do Conselho Editorial Revista ARA FAU USP, formado por especialistas dentro e fora da Universidade de São Paulo. Considera-se, assim, que a edição contou com valioso estudo, sendo capaz de gerar dois volumes significativos para o ano de 2020.

Recorde-se que a chamada para Submissão de textos e imagens foi anunciado em novembro de 2019, antecedendo, portanto, ao decreto da Organização Mundial de Saúde a nomear o vírus na condição de pandemia, indicando que a infecção se encontrava já então propagada em variados territórios, prevendo-se escala global. Tal determinação se deu em 11 de março de 2020, quando uma das raras certezas aconselhava distanciamento social, o que imobilizou parcela significativa do planeta e inseriu imagens singulares no cotidiano.

Apesar do acontecimento, a Revista ARA FAU USP recebeu contribuição expressiva de submissões, debatida pelo Conselho Editorial e examinada com acuidade por ao menos dois pareceristas. Como se determina, o exame ocorreu sob a condição denominada *a cega*, ou seja, sem identificar autoria, tendo a grande maioria sido aceita em face da qualidade notória das pesquisas, fundamentação teórica, apreciações e resultados.

Um dos aspectos aferidos foi o do ineditismo do conteúdo, uma análise a constatar se não havia sido anteriormente exposto, até mesmo pela própria autoria. Na atualidade, dada a existência de programas e ferramentas capazes de documentar o que se vem fazendo, bem como a preocupação latente com o produtivismo acadêmico, considera-se que um dos propósitos básicos se direciona a evitar a mera reprodução e incentivar a criação de conhecimento, logo de caráter inédito.

Questão igualmente relevante, além da análise se constitui colaboração inédita para a área em que as Submissões se inserem, se dá no exame sobre o diálogo com o Projeto Editorial Revista ARA FAU USP, amplamente assinalado no Site do Grupo Museu/Patrimônio FAU USP e no Portal das Revistas USP, nos respectivos endereços: https://www.museupatrimonio.fau.usp.br e https://www.revistas.usp.br/revistaara/.

Soma-se ao trabalho constante de pesquisa e produção acadêmica do Grupo Museu/Patrimônio, o material apresentado – artigos, ensaios, resenhas - em todos os números da Revista ARA como “Dossiê GMP”, fruto dos estudos que advêm de seminários sistemáticos, visitas técnicas e pesquisa individual autoral e, como nas Submissões, examinados por duas análises, de modo a manter o mérito e a unidade editorial. Essa participação que costuma abrir a edição, dando conta de parcela realizada na sua produção, já que pertence a universidade pública, nesta oportunidade fecha a publicação em agradecimento desde, ao Conselho Editorial e pessoal da FAU USP aos autores, criadores deste primoroso estudo especialmente formulado.

Boa leitura!!!

Artigos/Ensaios

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Contrapposto: a antítese como construção de significado

Contrapposto: la antítesis como construcción de significado

Contrapposto: antithesis as construction of meaning

Betty Mirocznik

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Betty.arq.18@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p11-29

Resumo

Problematiza-se aqui, a profusão das imagens que circulam pelas mídias na sociedade do hiperreal. Essas imagens planas captadas nas telas de TV, computador e celulares, simulam a realidade, sendo denominadas por Baudrillard, como simulacro. Nesse contexto, é imperativo produzir-se uma imagem de resistência, que desperte o mistério e a experiência em cada um - imagem-enigma. Para essa discussão, elegeu-se a obra *Contrapposto* de Bruce Nauman.

Palavras-Chave: Sociedade do hiperreal. Simulacro. Jean Baudrillard. Imagem-enigma. Bruce Nauman.

Resumen

Aquí se problematiza, la profusión de imágenes que circulan por los medios en la sociedad hiperreal. Estas imágenes planas capturadas en pantallas de TV, computadora y celulares simulan la realidad, llamada Baudrillard, como simulacro. En este contexto, es imperativo producir una imagen de resistencia, que despierte el misterio y la experiencia en cada uno - imagen enigmática. Para esta discusión, se eligió el trabajo Contrapposto de Bruce Nauman.

Palavras-Clave: Sociedad Hiperreal. Simulacro. Jean Baudrillard. Imagen-enigmática. Bruce Nauman.

Abstract

It is problematized here, the profusion of images that circulate through the media in the hyperreal society. These flat images captured on TV, computer and cell phone screens, simulate reality, being called by Baudrillard, as simulacrum. In this context, it is imperative to produce an image of resistance, which awakens the mystery and the experience in each one - enigma image. For this discussion, the work Contrapposto by Bruce Nauman was chosen.

Keywords: Hyperreal Society. Simulacrum. Jean Baudrillard. Enigma Image. Bruce Nauman.

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma civilização da imagem, refém do nosso olhar incessantemente exposto e submisso a uma multiplicidade de signos como os que circulam pelas mídias digitais, em uma sociedade hiperreal com imagens hegemônicas e planas que transitam nas telas dos computadores, celulares ou televisão. Nessa sociedade da simulação a imagem assume o papel de simulacro, denominação dada pelo filosofo francês Jean Baudrillard. Aludindo a esse conceito, Ricardo Fabbrini elucida em seu artigo *Imagem e Enigma* que,

> [...] o simulacro para Baudrillard é a *imagem na qual nada é encoberto* pelo simples motivo de que nela não haveria coisa alguma a ser ocultada. [...] Os simulacros são, assim, imagens de um *mundo sem falhas*, ou de uma *continuidade sem fissuras,* são imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais, epidérmicas; peculiares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva, sem enigma, sem mistério; sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos salpicado pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias porque,

> entre outros motivos a *inflação ou excesso de signos* teria produzido, em aparente paradoxo, uma deflação de sentido. (2016, p. 245)

Nesse contexto, os simulacros motivariam uma atração pela imagem reduzida à materialidade do significante, definida por Baudrillard como uma *paixão niilista dos modos de desaparição do real*, ou seja, um modelo de um real sem origem na realidade. Sendo assim, as imagens apreendidas como hiperreais - mais reais que o real - embora percebidas sensorialmente, mostram-se aprisionadas a uma exiguidade ontológica quando comparadas à percepção experimentada do mundo real, cada vez mais inacessível.

> O fascínio pelas imagens técncias é assim inseparável, segundo Baudrillard, do *verdadeiro trabalho de luto* em curso, não apenas pela *morte do real*, mas também pela morte de certa ideia de cultura, vinculada ao erotismo e à sedução, ao sagardo e ao segredo. Estaríamos presenciando na cultura do simulacro, em outros termos, a morte lenta, comatosa, que se protrai no tempo, de um *referencial perdido*; ou seja: um luto prolongado, sem redentor suspiro, pela *desapariação do real*, e, por conseguinte, de um campo de sentido a ele associado. (FABBRINI, 2016, p. 246)

Nesse viés, há de se examinar em que medida na sociedade da hipervisibilidade, do tráfego ilimitado de signos, ser possível ainda se produzir uma imagem que traga algum enigma, que suscite certo mistério ou recuo. A procura por uma imagem-enigma como imagem de resistência indicia o esforço de vários artistas, dentre eles Bruce Nauman, em recuperar não só a potência da visão, mas também, a experiência multissensorial como um todo. Das obras artísticas decorreria uma vivência de suspensão entre o tempo presente e aquele que se anuncia, dito de outra forma, um desejo inquieto em permanente expectativa com a pergunta recorrente: algo ocorrerá? Há expectação de que alguma coisa surja desse impulso que força a imagem-enigma para fora de si mesma, para o informe, como índice de alternativa ao dito real. Realiza-se, portanto, uma busca por uma imagem que se oponha à nossa era irreferencial, da desrealização do real (FABBRINI, 2016).

Retomando Baudrillard, esse enigma da imagem tem por função devolver ao olhar a construção da imagem e sua intrínseca relação com o desejo, fantasia e fascinação de cada um. O filósofo a isso denomina como *qualidade pensativa da imagem*, como qualidade de algo que nos pensa, ou ainda, como qualidade de um pensamento sem reflexão (FABBRINI, 2016).

Pode-se perguntar, nesta direção, como esperar que uma imagem force o pensamento, que rompa com o provável, com as convenções e com o convencionalismo para dar lugar à percepção. As imagens-enigmas em meio à prática dos simulacros que trafegam ininterruptamente pelas mídias atuais, atuaria como resistência à submissão da cultura de massa. A busca por uma imagem capaz de nos desorganizar, de produzir empatia em oposição as imagens que reforçam o imaginário do bom gosto e seus fortes referenciais - a difícil realidade ou em sentido contrário, a realidade a ela atribuída-, uma imagem desestabilizadora que instaura uma tensão entre o objeto representado e o real. É nesse espectro da indiscernibilidade que o imponderável ocorre resultando na distância, mistério e enigma dessas imagens, criando-se assim, a verdadeira experiência estética. Essa prática atuaria diretamente na percepção e autoconsciência por parte do público de sua familiaridade com as estruturas tecnológicas cada vez mais corrente.

BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman, nasceu nos Estados Unidos em 1941. Criado em um subúrbio de Milwaukee, optou por estudar matemática, filosofia e teoria musical antes de ingressar no curso de artes visuais da Universidade de Wisconsin-Madison, formando-se em 1964. Após finalizar o curso, se mudou para São Francisco matriculando-se no programa de mestrado da Universidade da Califórnia em Davis. O departamento de arte recém aberto aceitava praticamente a todos que tinham interesse em frequentá-lo. Na aplicação para o curso de arte, com foco na pintura, submeteu seu portfólio de trabalhos de graduação: abstrações geométricas pintadas em camadas nos tons médios da paleta. Após um ano de estudos na Davis desistiu definitivamente de pintar. Ao longo do curso teve

oportunidade de trabalhar várias técnicas, materiais e formas de expressão visual, no entanto, o mais radical e duradouro dos seus empreendimentos na Davis envolveu curta-metragens que documentavam o uso de seu corpo encenando performances ao vivo. Após formar-se, sublocou um estúdio ao norte de São Francisco onde continuou a fazer filmes sobre vários de seus atos físicos cotidianos. A essa altura, para Nauman, a arte se relacionava mais a atividade do fazer do que ao produto final propriamente dito (FRANKEL, 2018).

Há de se considerar aqui os conceitos propostos pelo movimento artístico sul californiano *Light and Space* (Luz e Espaço) ao longo da década de 1960, que, em muito, impactaram as produções de Nauman. As obras pertencentes a esse movimento investiam no potencial extrasensorial da luz ao utilizar o espaço dentro e ao redor dela como um quadro imersivo que aumentava a consciência do visitante em relação à experiência mente-corpo. Esses trabalhos reduziam a arte a seus elementos mais puros como luz e espaço, eliminando a hierarquia inseparável das imagens narrativas e apresentando ao fruidor uma experiência corporal direta, que operava com estímulos incomuns em uma configuração desconhecida. Em grande medida, esses trabalhos desmaterializados dramatizam o caráter mutável do sensório, pautando-se na construção do espaço pela luz e da materialidade a partir da imaterialidade. A luz, comumente entendida como um conceito vago, adquire uma presença física e passa a ser percebida e conceituada de forma concreta. Essa narrativa foi abordada pelos artistas Robert Irwin, James Turrell, Michael Asher e Maria Nordman no movimento *Light and Space*. Para Turrell,

> Ao trabalhar com a luz, o que é realmente importante para mim é criar uma experiência de pensamento sem palavras, para tornar a qualidade e a sensação de luz em si como algo realmente tátil. A luz tem uma qualidade aparentemente intangível, mas pode ser fisicamente sentida. Muitas vezes as pessoas alcançam e tentam tocá-la (In: BROWN, 1985, nossa tradução).

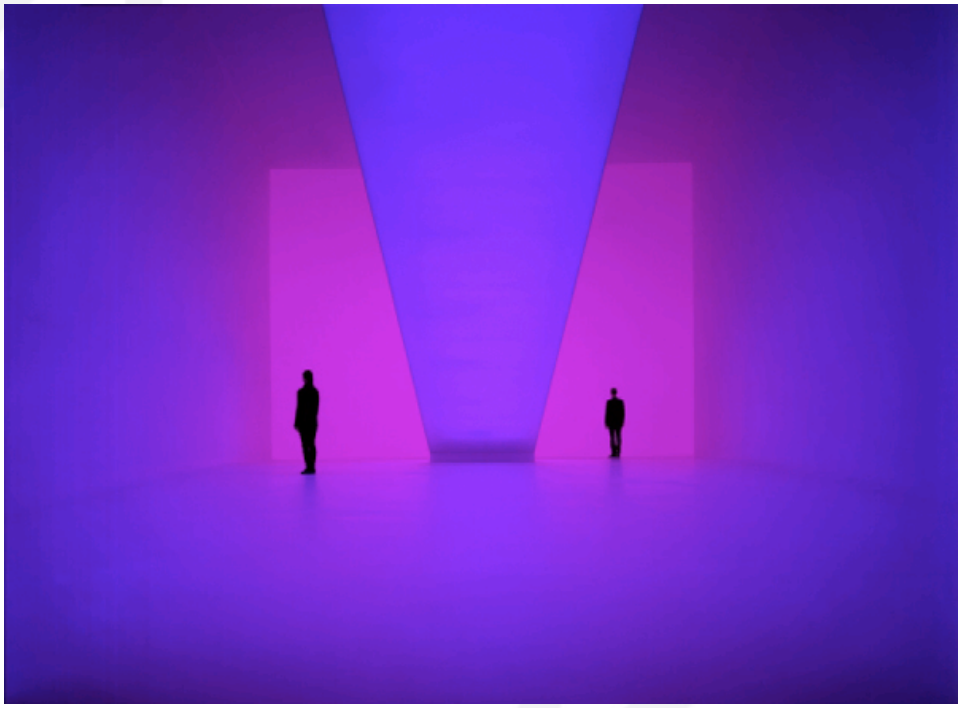


Figura 1: Bridget's Bardot, James Turrell, 2008. Fonte: azurebumblel

Nas produções do movimento *Light and Space* foram utilizados materiais translúcidos e transparentes recentemente disponíveis como resina de poliéster, fibra de vidro, acrílicos, vidros revestidos e plásticos de todos os tipos, além de luzes neon e fluorescentes. Esses materiais refletiam, refratavam e filtravam a luz, enfatizando as formas como a luz transpassa ou se curva no espaço. Em constraste aos artistas de Los Angeles, a estética minimalista de Nova York abraçou materiais industriais impermeáveis com sombras e reflexões minimizadas em prol da concretude e estabilidade do objeto específico. Embora a Pop Art e o Minimalismo tenham também utilizado alguns dos materiais do movimento *Light and Space,* a intenção era a de oposição ao efeito ilusionista em detrimento do suporte material.

Desta forma, as obras do movimento *Light and Space* exemplificavam uma transição na experiência estética do belo em direção ao sublime, instigando o fruidor a acessar sua conexão com a humanidade a partir de experiências compartilhadas de ansiedade e resposta emocional - como imagens-enigma. A

arte se afastava da ideia de beleza universal e seguia em direção a uma nova experiência estética, um conceito do sublime que pudesse acomodar as tensões da modernidade.

Esses artistas criaram instalações minimalistas aparentemente infinitas, cuja presença da luz ora era abstrata, ora concretamente real. Dentro desses espaços os fruidores perdiam o equilíbrio ao serem envolvidos por uma percepção esmagadora que gerava uma experiência estética tensa entre a realidade e a irrealidade, a materialidade e a imaterialidade, o visível e o invisível. Outra reflexão possível para esse conflito é considerar como real a experiência individual de cada um face às formas de representação cultural que o codificam.

Nesse período, Nauman explorou em uma série de trabalhos, a forma em que a percepção é moldada pelo uso da luz que banha o ambiente. Esses trabalhos imersivos estavam em sintonia com o movimento californiano. No entanto, suas instalações diferiam dos ambientes de James Turrell e Robert Irving, pois, se utilizavam de espaços apertados e incômodos, projetados propositalmente, para criar um desconforto no observador. Utilizando novas mídias, encenava expressamente para a câmera ações artísiticas que produziam um tipo inexpressivo e factual de imagens, narrativa estimulada pelas ideias de Man Ray, Merce Cunningham e John Cage, além, de composições baseados em teorias da linguagem com o intuito de transformar uma atividade normal em uma apresentação formal, no mesmo viés que Cunningham fazia com a dança e Cage com a música.

Nauman concentrou-se na maneira como as operações do acaso e a tensão entre profissionalismo e amadorismo presentes nas obras de Cage e Cunningham mudavam a função do que é arte e o que o artista faz. Suas leituras do livro *Ludwig Wittgenstein's Philosophical Investigations (*Investigações Filosóficas de Ludwig Wittgenstein) publicado postumamente em 1953, inspiraram seu pensamento na criação de trocadilhos visuais e jogos de palavras que exploravam a linguagem, não como uma ferramenta de

comunicação, mas, como um modo de investigação através de argumentos contraditórios e implausíveis. Essa prática o levou a Man Ray que no início dos anos 1920 desafiou a alegação de fotografia como verdade ao exaltar a capacidade da câmera em traduzir de forma lúdica objetos improvisados e facilmente descartáveis, transformando-os em uma nova forma de escultura. A partir dessas reflexões, ao invés de produzir objetos estáticos se concentrou nas investigações lingüísticas orientadas a processos que significava, trabalhar com o que estivesse disponível. Sua concepção revisionista da prática escultural tornou-se metodologicamente contingente nas lentes fotográficas. A câmera assumiu um papel ativo, testando idéias filosóficas e transformando o corpo do artista em forma escultural (FRANKEL, 2018).

Várias foram as obras em que Nauman explorou esse recurso. Trataremos aqui da série intitulada *Contrapposto*, exibida em sua restrospectiva *Disappearing Acts* (Atos que desaparecem) que teve lugar no MOMA e PS1 em Nova York no ano de 2019. Nestas instalações pode-se identificar imagens-enigmas que operam como resistência por forçarem outros modos de percepção e apreensão da obra de arte, transformando-a em objeto estético. Esses trabalhos despertam uma nova fruição no sujeito, mais lenta e hesitosa, suscitando outra forma de experiência estética e multissensorial. Frente à saturação de imagens a que somos expostos, redireciona o observador do automatismo e hedonismo para uma percepção pensativa e sensível.

CONTRAPPOSTO

Verdades são ilusões sobre as quais cada um esquece o que de fato são;
metáforas desgastadas e sem poder sensual;
moedas que perderam suas fotos e que agora valem somente pelo seu metal, não mais como moedas.
NIETZCHE

Na década de 1960, processou-se uma mudança estética radical que alterou tanto a definição de arte quanto as maneiras pelas quais os objetos de arte eram experimentados. Essa mudança está relacionada ao papel da fotografia e do vídeo na retomada de novas práticas artísticas - *happenings,* ativismo, arte

conceitual, *land art,* entre outras. Esses novos procedimentos acionavam um campo expandido de operações que envolvia várias formas de reprodução, replicação e repetição. Nesse período, houve também uma mudança crítica na relação da fotografia e vídeo com a escultura, escrita e performance, pois, artistas que não se consideravam fotógrafos no sentido clássico do termo, começaram a usar a câmera para seus projetos que não eram especificamente fotográficos. Nesse interim, fica disponível ao público a primeira geração de câmeras de vídeo com preços mais acessíveis e de fácil manuseio, que possibilita que um maior número de artistas faça uso dessa nova tecnologia em seus projetos e reflexões. Essas câmeras permitiam que se fizessem gravações sem qualquer assistência, dando aos artistas maior autonomia. Rapidamente, Nauman aderiu a essa narrativa ao filmar suas performances - seu deslocamento pelos limites do estúdio que ocupava. A maioria dessas fitas, de certa forma instigadoras, tinha a duração de uma hora, tempo prolongado que permitia a repetição misturada à sensação de tédio (FRANKEL, 2018).

Figura 2: Walk with Contrapposto*, Bruce Nauman, 1968. Fonte: encrypted*

Uma das obras mais emblemáticas desse período foi a instalação *Walk with Contrapposto* de 1968, na qual filma em perspectiva, a partir de uma câmera fixada no final de um corredor estreitamente construído, seu movimento pelo espaço. O corpo do artista, seus modos e gestos figurativos a cada passo lento - nas idas e vindas pelo corredor -, com o dorço fora dos eixos dos quadris e as mãos entrelaçadas atrás da cabeça, definem o espaço. Nesse vídeo seminal, Nauman se concentra nas restrições do espaço dando ênfase ao aprisionamento do ambiente opressivo. Esse é um trabalho de performance sobre quase nada, um espetáculo do eu solitário, uma obra que medeia o corpo à vontade rigorosa de seus impulsos de movimento e do espaço inseparável - paredes e chão. Impõe diferentes graus de tensão: da ambivalência real – física e emocional – à recepção estética do público e críticos. Um ponto de vista isolado que absorve a todos.

Nauman é conhecido por usar trabalhos anteriores como repertório para novas obras. Um trabalho antigo pode, frequentemente, servir como ponto de partida para um novo projeto que proporá outros pontos de vista e reflexão. O corredor da *Walk with Contrapposto,* pensado originalmente como um suporte, se perpetuou em várias obras da década seguinte. Nauman tomou partido desse recurso para criar espaços que tinham por função tensionar o observador ao deixá-lo desconfortável. No entanto, um dos benefícios de uma longa carreira, é a chance de reavaliar e ajustar conceitos com novos modos de pensar. Nesse sentido, é a partir da *Walk with Contrapposto* que Nauman se inspira para fazer seu r*emake* mais fiel – uma espécie de reencarnação de uma performance após um hiato de 47 anos – a série de instalações intituladas *Contrapposto* que se debruça, primordialmente, sobre a condição do corpo, mas, agora, sem o corredor.

Figura 3: Contrapposto Studies i e ii, *Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: autoral*

Em 2015-16, Nauman revisita a ideia que havia explorado na *Walk with Contrapposto*. Em seu novo trabalho exposto no MOMA, *Contrapposto Studies, I through vii*, o artista vestido de camiseta e jeans, mais uma vez, percorre a extensão de seu estúdio, mas, diferentemente da primeira versão na qual utilizou uma câmera portátil modelo Portapak, filma em HD. O uso dessa tecnologia resulta num trabalho complexo e monumental com imagens e som de última geração e pós produção digital. Nesse trabalho, Nauman manipula as imagens de várias maneiras: inteiras, fragmentadas, alternadas entre positivo e negativo. As projeções são acompanhadas por uma trilha sonora que registra não apenas os sons gerados pela atividade de Nauman, mas, também, pelos ruídos provenientes dos equipamentos utilizados para a gravação.

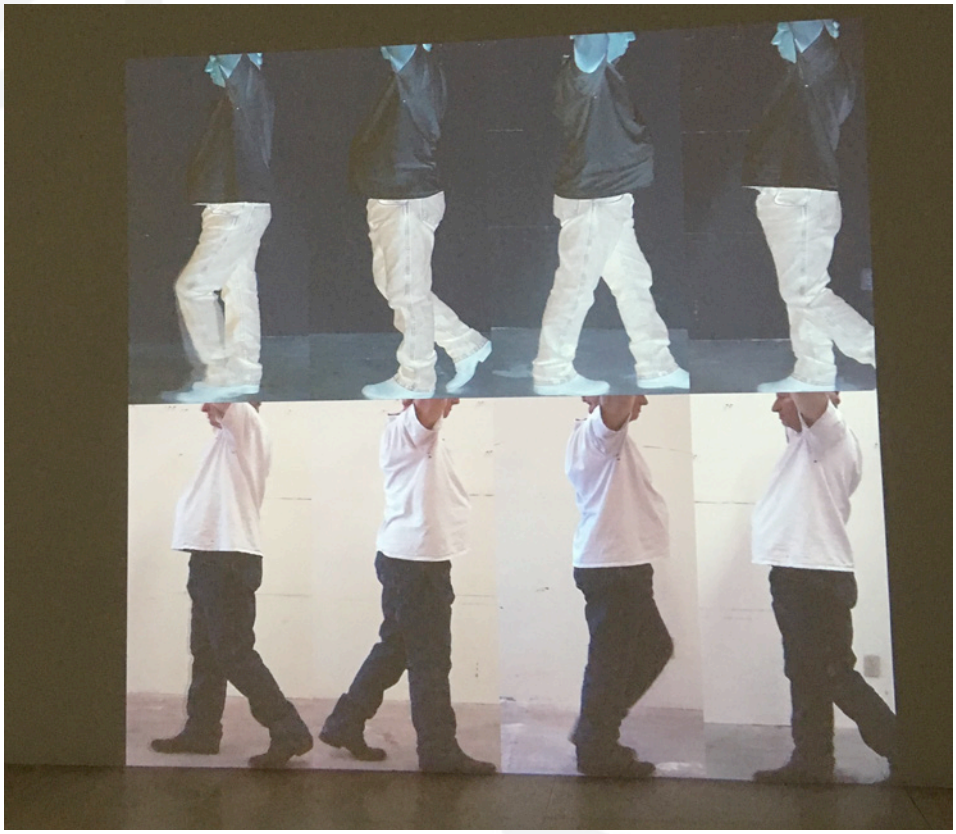


Figura 4: Contrapposto Studies iii*, Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: autoral*

Contrapposto Studies, i through vii teve sete grandes projeções que ocuparam várias salas do MOMA. Na primeira galeria foi exibido um vídeo *Contrapposto Studies i*, que reproduzia a caminhada de Nauman em nossa direção, seu giro e caminhada em direção oposta. O movimento repetitivo fez com que a filmagem parecesse interminável. Seus passos irregulares realçavam uma perna e depois a outra, no entanto, por conta do passar dos anos, seu caminhar já não se equiparava ao do trabalho de origem *Walk with Contrapposto.* As projeções subsequentes mostravam um trabalho que pode ser definido como formal - obtido a partir de inversões nas imagens de Nauman caminhando de um lado para o outro, de frente e de perfil. Essas imagens foram renderizadas em negativo transformando o jeans escuro em cor de baunilha, a camiseta branca em azul, além, do tom de sua pele. A reversão da filmagem em alguns dos vídeos fez com que se tivesse a impressão

de que ele andava para trás, que nunca ocorreu. Esses binários transmitiam um tipo de lógica serial. Vem daí o título *Contrapposto,* que tem sua matriz nas antigas teorias da antítese da retórica, na qual, cada elemento encontra seu oposto e é a partir desse conflito que o significado é produzido.

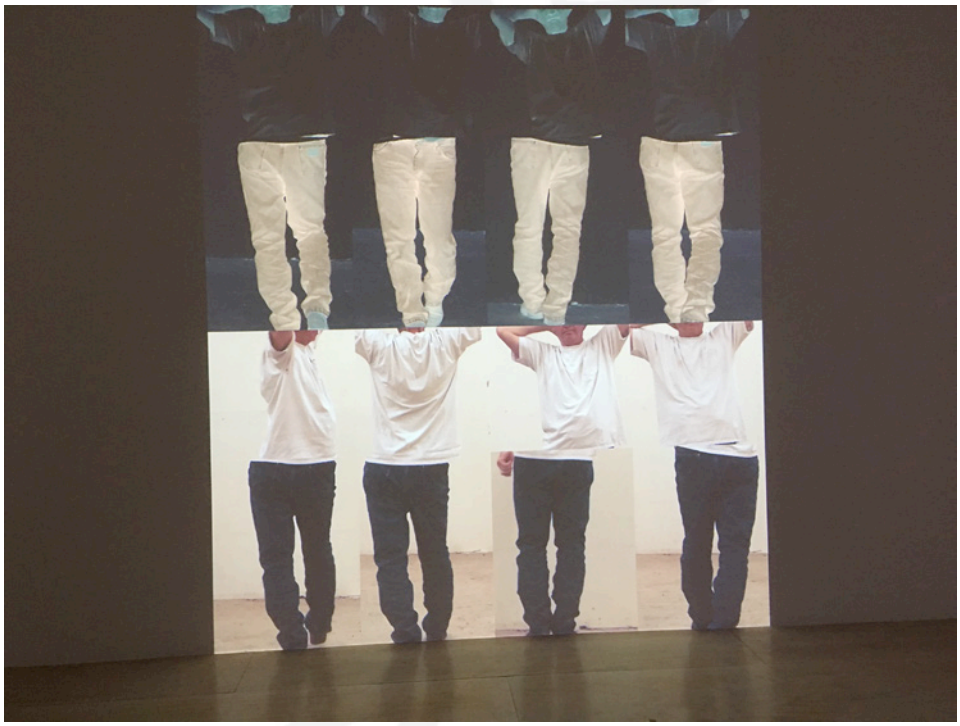


Figura 5: Contrapposto Studies iv, *Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: autoral*

Em outra galeria foi projetado o vídeo *Study iv* que apresentava corte horizontal na figura de Nauman, dividindo-o em duas partes. Nele, Nauman continua caminhando, mas, com sua imagem seccionada em dois quadros que retratam movimentos desintonizados entre si – a parte superior de seu corpo vai para a frente enquanto suas pernas ficam alguns passos atrás. O efeito da tela dividida, incialmente lúdico, passa a ser desconcertante quando os pés ficam voltados para o lado oposto da cabeça e do tronco. Essas divisões atingem altura vertiginosa nos vídeos *Studies vi* e *vii,* nas quais Nauman é projetado em duas linhas horizontais que são subdivididas por mais sete linhas, resultando em catorze quadros. A fragmentação da imagem somada ao

desalinhamento dos movimentos causa estranheza no observador. Por vezes, quadros inteiros ficam sem nenhuma projeção, deixando exposta a parede branca do museu.

Figura 6: Contrapposto Studies iv e v, *Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: autoral*

Os resultados disjuntivos desse processo de desaparecimento, *Disappearing acts*, título da retrospectiva do MOMA e PS1 remetem ao tema da imagem-enigma, abordado no início desse artigo. Retomo aqui a questão proposta anteriormente: algo ocorrerá?

As projeções da *Contrapposto* trabalham simultaneamente o fenômeno do real e a metáfora do retorno do ausente – inexistente. Ocorre aí uma experiência de descontinuidade entre o presente e o que se anuncia. Os ambientes das instalações, com a amplificação e a privação das vivências multissensoriais desafiam as convenções e os simulacros conceituados por Baudrillard, dando lugar ao improvável e à percepção de cada um. Forçam o pensamento e a consciência corporal do visitante na busca pela verdadeira experiência estética. Os fenômenos utilizados - som, luz, movimento, acústica e tempo -, isolados, invertidos e retirados de contexto, criam uma relação entre o observador e uma obra de arte mais complexa, ambivalente e incongruente. É com o observador que a obra de arte acede ao seu verdadeiro

ser – estético - e deixa de ser coisa entre coisas do mundo para se transformar em objeto estético.

Figura 7: Contrapposto Studies vii, *Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: autoral*

Nessa dinâmica, o corpo emerge como um meio de alternância entre o sujeito e o objeto, como ponto de mediação entre o observador e o entorno - o sujeito é o percebedor e o percebido, o sensor e o sentido-, numa relação dialética com o mundo que habita. É a partir da relação física com o espaço que ocorre o encontro emocional, sensorial e semântico do observador com o trabalho. Essas projeções criam imagens-enigmas e atuam contra a submissão massificante cultural de nossos dias. Produzem empatia nos visitantes, sequestrando-os do automatismo e ritmo frenético em que vivemos. Constrói-se, portanto, uma imagem que se opõe à imagem irreferencial, de desrealização do real (FRANKEL, 2018).

As projeções moldam as galerias com uma atmosfera que convida à experiência obtida a partir do engajamento tátil com a fisicalidade da luz que

sensibiliza a experimentação do novo. Nesse ambiente imersivo, cabe ao visitante adequar a sua visão para se ajustar ao espaço, obrigando-o a se conscientizar do campo visual em seu entorno, propondo questões ao invés de fornecer respostas, e recrutando-o a uma apuração cognitiva, pois a luz e o espaço costumam ser fenômenos invisíveis e abstratos que não fazem parte da nossa realidade consciente. O observador é convidado a se perceber construindo a obra enquanto movimentava-se ao longo do espaço, sem chegar a lugar algum. Sob esse ponto de vista, faz-se necessário um aguçamento da sensibilidade para as matizes e nuances das imagens que mudam sutilmente de aspectos ou mesmo de sentido, dependendo da posição do observador. Trata-se, portanto, de uma tentativa para se evitar que o olhar fique refém da fascinação total, ou, dito de outra maneira, refém da profusão aleatória de signos da realidade virtual.

CONCLUSÃO

Essas instalações demonstram ser possível transformar gestos singulares em experiências complexas. O artista ao tecer imagens fragmentadas de seus movimentos em coreografias alternadas, mostra seu corpo como um meio, como instrumento para seus projetos. Nauman explora seu corpo dialeticamente, movendo-se entre privacidade e público, utiliza ferramentas reprodutivas da mídia massificadora - fotografia e vídeo-, para delas extrair uma atitude adversa. O uso do seu corpo como um sistema de movimentos, massa e equilíbrio rompe com estruturas convencionais e formais, num ato de invenção artística e dissolução da imagem vazia, do simulacro. O atraso e desincronizaçao dos movimentos lhe permite desvendar e desvelar a imagem, transformando-a em imagem-enigma. Cada uma das instalaçoes forja uma certa solidão no visitante, desconectando-o da realidade espaço-temporal e arrastando-o para dentro dela; faz com que se experimente um espaço e tempo diversos do que ordinariamente se vivenciaria. Transforma a obra numa experiência sensorial que possibilita a construção perceptiva e multissensorial

de cada um. Há um componente ritualístico nesse processo, uma espécie de coreografia que rebenta à medida em que o corpo se aproxima da obra.

Nesse sentido, as projeções são experimentadas em sua essência material e espacial de forma singular, como uma imagem mental que se funde às funções cognitivas. Considerando-se que vivemos em uma cultura de controle e velocidade, eficiência e racionalidade, na qual experiências e sensações são subestimadas quando comparadas a aspectos conceituais, intelectuais e de compreensão verbal, é imprescindível que haja projetos artísticos que ofereçam resistência, uma atitude crítica em relação à realidade da sociedade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d´água, 1991.

BROWN, Julia. *Occluded Front: James Turrell*. Los Angeles: Lapis Press, 1985.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo.* Lisboa: Mobilis in Mobile, 1997.

FABBRINI, Ricardo. *A fruição dos novos museus*. In: Especiarias, v.11 n. 19. São Paulo, 2008.

_____ . *Imagem e Enigma*. In: Cadernos de Estética Aplicada, n. 19. São Paulo, 2016.

_____ . *Estética e Crítica da arte em Jean-François Lyotard*. In: O que nos faz pensar, v.26 n. 40. São Paulo, 2017.

FRANKEL, David. *Bruce Nauman, Disappearing Acts*. Nova York: MOMA, 2018.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A Estetização do mundo - viver na era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WISNIK, Guilherme. Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologias contemporâneas. São Paulo: Ubu, 2018.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Bridget's Bardot,* James Turrell, 2008
Disponível em:
<https://azurebumble.files.wordpress.com/2010/07/bridgetsbardo_18a_2.jpg
>. Acesso em: Janeiro 2020. pág.: 17

Figura 2: *Walk with Contrappostot,* Bruce Nauman*,* 1968. Disponível em:
https://encrypted-
tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcQeXRM6usb2wXQCRLUvwfx1g_kB
KtBp_ymArAw8qHtRZos2jG_H. Acesso em: Janeiro 2020. pág.: 20

Figura 3: *Contrapposto Studies i e ii,* Bruce Nauman, 2015-16.
Fonte: Autoral. pág.: 22

Figura 4: *Contrapposto Studies iii,* Bruce Nauman, 2015-16.
Fonte: Autoral. pág.: 23

Figura 5: *Contrapposto Studies iv,* Bruce Nauman, 2015-16.
Fonte: Autoral. pág.: 24

Figura 6: Contrapposto Studies iv e v, Bruce Nauman, 2015-16. Fonte: Autoral.
pág.: 25

Figura 7: Contrapposto Studies vii, Bruce Nauman, 2015-16.
Fonte: Autoral. pág.: 26

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

A impermanência da imagem na obra de Lais Myrrha

La impermanência de la imagen en la obra de Lais Myrrha;

The impermanence of the image in the work of Lais Myrrha

Letícia Becker Savastano

FAU-USP, São Paulo, Brasil. leticia.savastano@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p31-50

Resumo

Apostando na capacidade artística de alargar possibilidades de imaginação e narrativas, este ensaio discorre sobre uma série de obras da artista brasileira Lais Myrrha: *Mitos de Origem* (2012), *Teoria das Bordas* (2007), *o Passo da História* (2014), *Dicionário do Impossível* (2005), *Descontinuidade pelo Tempo* (2017) e *Cálculo das diferenças* (2017). A seleção se da por serem expressões imagéticas que dialogam com a materialidade das coisas ao mesmo tempo que expõe a linha de raciocínio (ou parte dela) da artista com o objetivo de deslocar discursos e elementos conceituais aparentemente cristalizados enquanto narrativas incontestadas como, por exemplo, o tempo e o conceito de história.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Arte Historiográifca. Imagem. Narrativas. Imaginários.

Resumen

Considerando la capacidad artística para ampliar possobilidades de imaginación y narrativas, este ensayo discute una serie de trabajos de la artista brasileña Lais Myrrha: Mitos de Origen (2012), Teoria de lss bordes (2007), El paso de la historia (2014), Diccionario de lo imposible (2005), Discontinuidad de tiempo (2017) y Ccálculo de diferencia (2017). La selección sucede porque son expresiones de imágenes que dialogan la materialidade de las cosas mientas exponen parte de la línea de razonamiento de la artista para desplazar discursos y elementos conpetuales aparentemente cristalizados como narraciones indiscutibles como, por ejemplo, el tiempo y el concepto de historia.

Palavras-Clave: *Arte contemporanea. Arte historiografica. Imagen. Narrativa. Imaginario.*

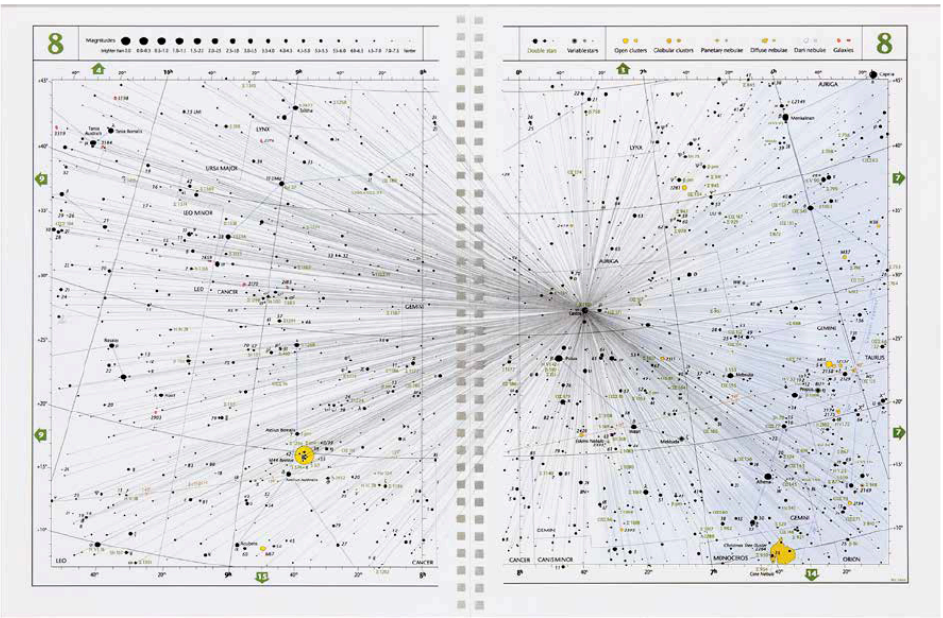
Abstract

Pointing to the artistic capacity to expand possibilities of imagination and narratives, this essay discusses a series of works made by the contemporary artist Lais Myrrha. The commented works will be Myths of Origin (2012) , Borters Theory (2007), The March of History (2014) , Dictionary of the impossíble (2005), Descontinuity though time (2017), Differences of Calculation (2017). This works was selecteds because they are imagetic expressions that dialogue with the materiality of things at the same time that they exposes part of the line of reasoning of the artist with the aim of displacing discourses and conceptual elements apparently crystallized as uncontested narratives such as time and the concept of history.

Keywords: *Contemporary art. Histriographical art. Image. Narratives. Imaginary*

PRÓLOGO: DUAS IMAGENS SE DESDOBRAM INFINTAS

0.1



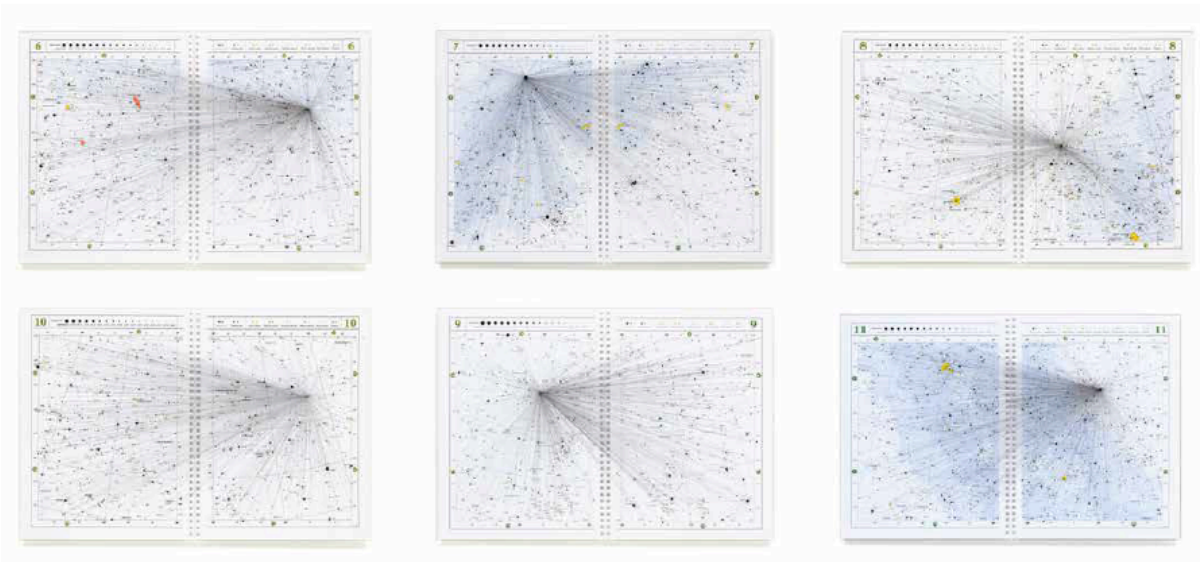


Figura 1 e 2: Mitos de Origem, 2012
Fonte: Portfólio Lais Myrrha. Imagens de Everton Ballardin

Figura 3: Mitos de Origem, 2012
Fonte: Portfólio Lais Myrrha. Imagem de Fernando Cohen

Trinta desenhos sobre trinta cartografias celestes. Em cada uma dessas cartografias uma estrela diferente é o ponto de onde irradiam linhas de grafite conectando-a às outras estrelas. Irradiações, estas, que podem ser lampejos de alegria, desejos, dor, amizade, guerra, morte, sofrimento, entre outras mais diversas emoções. Cada estrela pode ser a fundadora dentro de um sistema onde todas estão energeticamente imbricadas (REBOUÇAS, 2013, p.10) e, pensar essas possíveis representações trazem à tona considerações Benjaminianas de que as constelações, os conjuntos das estrelas, não são formações naturais, e sim imagens culturais. Tais quais são as cartografias.

> As ideias são para as coisas o que as constelações são para os planetas. Isso quer dizer o seguinte: elas não são nem seu conceito, nem sua lei. Consequentemente, elas só adquirem sentido por suas posições respectivas, uma forma de dizer que elas não decorrem nem da universalidade, nem da razão classificatória, mas justamente de seu lugar afirmado em uma dada montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.3)

A montagem é um procedimento que pressupõe a desmontagem, e vice versa. As coisas só aparecem aí ao tomarem posição, elas só se mostram aí ao se desmontar inicialmente (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.1). A obra *Mitos de Origem* (2012) de Lais Myrrha dispõe de pelo menos seis possibilidades de montagem para a apresentação das cartografias (cada qual uma das infinitas configurações possíveis das conexões estelares). Para além da configuração em que são apresentados todos juntos (como na figura 3), os mapas podem ser agrupadas enquanto: Polo norte (do mapa 1 ao mapa 5); Trópico de Câncer (mapas 6 ao 11); Equador (mapas 12 ao 19); Trópico de Capricórnio (mapas 20 ao 25); e Polo Sul (mapas 26 ao 30). São diversas, portanto, as possibilidades narrativas. Diferentes pontos de vista fazendo iluminar novas ideias como variados *frames* – enquadramentos- das configurações possíveis do céu, do passado aqui e agora.

Assim, as imagens podem ser compreendidas como um fenômeno originário que, reunindo representação e apresentação, são imagens-dialética segundo Georges Didi-Huberman (2015) que, em diálogo com Walter Benjamin, discorre

sobre a potência de a imagem reunir o devir daquilo que muda e daquilo que permanece. A imagem fulgura, ocasiona luz, arde. A imagem, como uma estrela, é uma bola de fogo que atravessa o horizonte do passado. Mas, estando junto da potência a fragilidade, eis o mito de origem: "[...] disso tudo, uma vez que visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu desaparecimento (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.12)

0.2

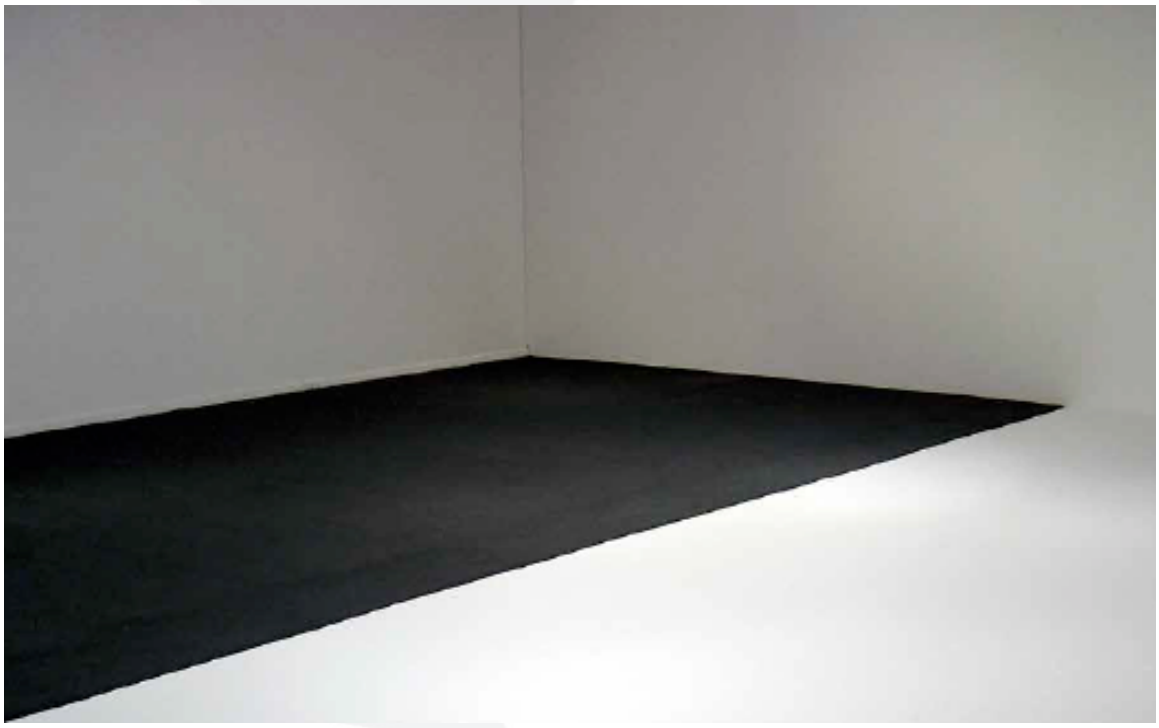


Figura 4: Teoria das Bordas, 2008. Funarte, Brasília
Fonte: Portfólio Lais Myrrha

Uma sala é dividida geometricamente em dois lados. Um deles tem o chão coberto por uma espessa camada de granitina preta e o outro é coberto pela mesma quantidade de granitina branca. A granitina é o pó que sobra das pedras depois que trituradas

Deste modo, assim que as pessoas começam a percorrer a sala desta instalação artística os grãos se deslocam, os lados se misturam, as bordas se borram e os limites se diluem devido a insistência das ações que percorrem a

instalação, fazendo com que o aspecto maniqueísta e geométrico se desmanche e a imagem resta em cinza.

Teoria das bordas (2008) é sobre política e sobre história. Discute a construção dos lugares por meio de sua corrosão, ou melhor, da transfiguração – uma vez que as duas imagens iniciais desaparecem para formar uma terceira (imagem tão impermanente, esta, quanto pode ser uma coleção de areias)[1]. A instalação refere-se ao rastro no momento de formação e desaparecimento das imagens. A imagem-dialética; A imagem representação e apresentação; A imagem condenada ao desaparecimento.

Segundo a própria artista (2007), esta obra destaca algo fundamental de sua maneira de pensar revelando o constante desejo de reconfiguração dentro de seu trabalho por conta da materialidade: a pedra – nesta obra transformada em pó-, foi um material recorrente em seu percurso (no que diz respeito as obras comentadas nesse artigo). Para ela, a "[...] utilização desse material não é uma premissa, um ponto de partida" e sim uma espécie de lugar ao qual ela retorna com frequência, "mas nem sempre de bom grado" (p.18).

O TEMPO É A MATÉRIA DAS COISAS

Uma das primeiras inquietações apresentadas na dissertação de mestrado realizada pela artista-pesquisadora Lais Myrrha (2007) diz respeito às cidades. Por meio da citação de um conto de Ítalo Calvino retirado do livro *As Cidades Invisíveis* (2003), Myrrha compreende que, conforme o próprio título do livro sugere, há uma ordem invisível que governa a cidade e seu processo de construção é interminável. *As cidades invisíveis* de Calvino, aproximadas à teorias da linguagens, introduz também a ideia de que a palavra e o discurso (marcado por enunciados que o antecedem e sucedem, numa troca constante de sentidos) constroem espaços físicos e sociais.

[1] Referência ao ensaio/conto de Italo Calvino escrito em 1975 e publicado no livro homônimo junto a um conjunto de outros ensaios, pela Companhia das Letras em 2010.

A construção de um discurso, que envolve a inter-relação entre sujeitos, implica mudanças no espaço social - montagens e remontagens -, nos indicando que as cartografias são realidades sociais, e não naturais, podendo assumir diversas configurações possíveis. É uma noite estrelada.

> Marco Polo, protagonista do livro de Calvino, pergunta porque a construção da cidade de Tecla demorava tanto tempo, ao que lhe respondam:- 'Para que não comece a destruição'. Não satisfeito, continua: 'Qual o sentido de tanta construção? Qual o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto'? Mas suas questões não são de imediato sanadas, é preciso esperar o fim da jornada de trabalho que cessa ao por-do-sol.'A noite cai sobre os canteiros de obra. É uma noite estrelada. – Eis o projeto – dizem'. (MYRRHA, 2007, p. 16 *APUD CALVINO, I., 2003*)

Seguindo esta linha de raciocínio e pensando a cidade como uma forma de linguagem e materialização de discursos (que são vinculados ao poder)[2] é possível compreender como Benjamin fez de uma cidade uma arqueologia material colocando a história (como disciplina) em processos contínuos de movimentos. A história não mais apoiada em um ponto fixo, mas sim na esperança de recomeços (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.114), assume o tempo anacrônico e revela lacunas das narrativas urbanas. Revela rastros, vestígios, restos, contrapontos.

> [...] coexistências de diferentes tempos estão evidentes na materialidade da própria cidade, uma vez que no tempo do 'agora' estão presentes as sobrevivências do 'outrora', sobrevivências, por vezes, de futuros não realizados, mas não de um passado materializado que segue uma cronologia linear [...] (JACQUES, 2018, p.223).

É pensando nas coexistências e nas ininterrutpas construções narrativas que Lais Myrrha direciona sua produção para desestabilizar o entendimento de conjuntos de fenômenos naturalizados por acordos sociais. Movimentada pela desconfiança e desejo de questionar estruturas de poder, Lais Myrrha investiga o que chama serem instrumentos de sabedoria que constroem nossa

[2] Segundo Michel Foucault (1996), a produção de discursos é controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (p.9). Portanto, as interdições que atingem o discurso revelam sua ligação com o desejo e poder (p.10)

experiência por meio do lugar físico. Instrumentos de sabedoria advindos de uma vontade da verdade, se pensarmos com Michel Foucault (1996), que constitui um sistema de exclusão.

> Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como os sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente e sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído (FOUCAULT, 1996, p.17).

Tais elementos de saber podem ser dicionários, mapas, bandeiras, hinos, jornais, notícias de televisão, discursos de poder, cidades e edifícios. É por meio desses dois últimos elementos que a artista mais se aproxima da arquitetura, tensionando relações entre tempo, espaço, história, memória e ruína. Pensando significações, técnicas, poéticas e materialidades, muitos de seus trabalhos revelam sua linha de raciocínio (ou parte dela) que abarca a impermanência dos objetos por meio de sua materialidade tomada como alegoria da impermanência da imagem.

Portanto, é fundamental para a coerência do processo criativo e de pesquisa de Myrrha que o próprio material que constitui a obra comunique as narrativas por meio de sua dimensão física e tectônica. É a partir das deslocamento da imagem do objeto que ela desestabiliza discursos definidos a priori e permite um alargamento das possibilidades imaginativas. Isto posto, além das já comentadas *Teoria das Bordas* (2007) e *Mitos de Origem* (2012), iremos analisar neste ensaio as obras *Dicionário do impossível* (2005), *Pódio para ninguém* (2010/2013), *O Passo da História* (2014), *Descontinuidade pelo tempo* (2017) e *Cálculo das diferenças* (2017).

Demosntraremos, ao abordar conceitualmente construções de imagens narrativas e historiográficas por meio do estado material (e de sua impermanência), como a artista se aproxima da área da arquitetura e do urbanismo.

> A artista está atenta ao momento de formação da imagem e ao seu desaparecimento; sempre concentrada na

> emergência ou na morte dos objetos, parece não lhe interessar o instante da sua permanência. Sua obra nos oferece o resultado de uma meditação constante sobre o tempo intermitente mensurado pelos relógios e a fugacidade de experiência vivida (MELENDI, 2013, p. 9).

Pódio para ninguém

Figura 5 : Pódio para ninguém, Zona de Instabilidade. Caixa Cultural São Paulo.
Fonte: Portfólio Lais Myrrha. Imagem de Fernando Cohen.

Figura 6: Pódio para ninguém (Detalhe)*, Zona de Instabilidade. Caixa Cultural São Paulo.*
Fonte: Portfólio Lais Myrrha. Imagem de Fávio Lamenha

Para Maria Angélica Melendi (2013), o *Pódio Para Ninguém* expressa muito bem a tensão entre a matéria, objeto e seu desaparecimento. Construído com 1500kg de cimento prensado sem liga, a construção não tem autossustentação e, assim que deformada, cede. É apenas sobre seu desmanche parcial que o pódio se sustenta, se estabilizando em maior permanência enquanto ruína. É preciso ceder para acomodar e, sobre esse pódio, "ninguém será premiado nunca" (p. 10).

O símbolo do pódio propõe diversas relações entre forma, substância, tectônica e função. Discutindo elementos que suportam a mensagem arquitetônica com significados abertos, a obra poderia indicar a compreensão da própria arquitetura como materialização de discursos de poder por meio do uso de gramáticas caras ao universo da competitividade esportiva, mas que podem ser projetados em outros modos de organização social. Competição e esporte são duas palavras que teoricamente não combinam, uma vez que a palavra esporte em francês *desporter* significa distrair-se e divertir-se, originária do grego *des,* que significa fora fora/embora e *porter,* que significa levar/carregar. Enquanto competitividade traz a ideia de luta e rivalidade. No entanto, atualmente, é difícil pensarmos no esporte (profissional) sem que venha em seu bojo a noção de competição.

Além da competitividade esportiva, a questão hierárquica da arquitetura poderia se dar pelo fato do uso do cimento, por exemplo, ser um elemento simbólico cuja tectônica é bastante presente na formação da arquitetura moderna brasileira, tida como a arquitetura oficial do Brasil na busca de moldar um determinado imaginário coletivo. Ou ainda, o pódio poderia representar um sistema de valoração e premiação fazendo uma crítica à sociedade neoliberal que tem a competitividade como valores (des)estruturantes dentre os quais a artista poderia estar apontando para uma falsa promessa do mito da meritocracia.

Cálculo das diferenças

Figura 7: Cálculo das Diferenças, 2017. Parte da Mostra coletiva Hiato (SIM GALERIA) com curadoria de Michele Sommer
Fonte: Porfólio Lais Myrrha

A obra *Cálculo das Diferenças* também trata da impermanência do material, mas em outros aspectos. Neste caso, a artista traz a ideia do desmanche do material em determinada condição física que, por sua vez, se transforma em outro estado de condição física. São quatro módulos de vidro, dois contendo tijolos e dois contendo madeira. Inicialmente, os dois materiais em estado íntegro têm o mesmo volume – que é o definido pelo módulo.

Um dos módulos é ocupado com tijolo em matéria preservada, e o outro enquanto matéria arruinada. O mesmo acontece com a madeira. Se um dos módulos comporta a madeira em matéria preservada, o outro a comporta em matéria arruinada. É curioso notar a diferença de volume ocupado pelos materiais em cada um dos estados: enquanto a madeira destruída (no caso queimada) ocupa uma parcela muito inferior ao volume disponível inicialmente, o tijolo demonstra o contrário em sua mudança de estado:

quando destruído, seus fragmentos desobedecem o limite do módulo e aumentam de volume.

É evidente que a diferença acontece tanto pelo motivo de se tratar de materiais distintos, como também pelo fato de terem processos de destruição igualmente distintos. Se um deles é queimado e transformado em cinzas, o outro é quebrado e transformado em fragmentos soltos. Com essa obra, portanto, "Myrrha desestabiliza as convenções materiais libertando-as dos seus confinamentos e desvelando, assim, a desordem frente à suposta ordem – e verdade – que reside em projetos construtivos (e arquitetônicos também)" (SOMMER, 2019, s/p).

A artista investiga a disposição de espaço ditada pelo módulo envólucro em diálogo com as diversas possibilidades de ocupação desta definição de acordo com a diferença de estado da matéria – que depende também dos estímulos externos aos quais a matéria foi submetida (ela esta sofrendo golpes que a quebram? Está sendo queimada? Molhada? Congelada? Evaporada?).

Intriga também pensar no envólucro cujo formato e tamanho poderiam ser o de um caixão, um túmulo: o confinamento em seu último estado, mas também elemento presente nos ritos de passagem. No entanto, diferentemente do túmulo, que é opaco, a artista faz uso de um material translúcido que permite vislumbrar essa experiência de limiar. Um envólocro que é, ao mesmo tempo, confinamento e experiência de limiar como uma tentativa de tornar visível o momento de morte do objeto, de intervalo, "a linha de fratura entre as coisas" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.126). Eis a imagem dialética; Representação e apresentação; Aparecimento e desaparecimento.

O passo da história

Figura 8 e 9: O passo da História (montagem de instalação). Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte.
Fonte: Portfólio Lais Myrrha

Em *O passo da história* a artista questiona os rumos da historiográfia tradicional. Sua lógica de (des)construção é similar ao *Pódio para ninguém*, contudo, seus resultados e mensagens podem ser outros. A artista forra uma sala com placas de cimento de 80 cm X 80 cm sem assentá-las no chão. Deste modo, à medida que as pessoas entram na sala e começam a se movimentar sobre o piso as placas vão se quebrando pouco a pouco. O piso (a imagem realizada no passado) se modifica com cada passo no presente. Tal imagem pode se abrir como uma analogia a um terreno urbano, construído de determinada maneira e produzindo certa ocupação, mas também sendo produzido pelas ocupações que desenham ramificações em seu tecido.

Nesse sentido, podemos pensar os esforços da artista como sendo caraterísticos de uma arte historiográfica que operam, segundo Ana Pato (2017), por meio de operações historiográficas. A partir de Michel de Certeau (2013), Pato explica que estas operações se referem "[...] à combinação de um lugar social, de práticas científicas e de escrita" (p.18) de modo a olhar criticamente para como a história (e os espaços) são escritos. Por sua vez, partindo dessa afirmação, Giselle Beiguelman (2019) discorre sobre o que ela

identifica como um impulso historiográfico[3] nas artes do Sul Global que se manifestam com o objetivo de realizar "[...] uma sondagem idiossincrática da história do país" (p.4). Ou seja, se quisermos, essa obra parece instrumentalizar um possível olhar crítico para os modos como as cidades brasileiras, por exemplo, são construídas: os nomes das ruas, os monumentos, o traçado urbano[4] – tendo em visa que as placas dispostas formam um gride[5] que é, de algum modo, desfeito

Descontinuidade pelo tempo

Figura 10: Descontinuidade pelo tempo (basalto, mármore, taipa e cimento)- Galeria Athena, 2017
Fonte: Portfólio Lais Myrrha

[3] Artistas brasileiras e brasileiros como Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Tiago Sant'anna, Rosangela Rennó, Jaime Lauriano, Clara Ianni, Igor Vidor, Bianca Turner e Ícaro Lira tem, eu seu conjunto de obras, uma série de produções que caracterizam como arte historiográfica.

[4] Existem outras obras da artista, que não serão comentadas neste ensaio pelo fato deste se remeter a questões conceituais e metodológicas, que tratam mais diretamente da questão dos apagamentos históricos nas construções da cidade. É o caso de *Geometria do Acidente* (2014).

[5] Gride como os quais as cidades modernas (planejadas) são projetadas e imaginadas.

Também refletindo conceitualmente quanto as definições de história, linhas do tempo e quanto a impossibilidade de uma cronografia universal, a artista lança mão dos materiais para mostrar a relatividade do tempo ante a determinadas condições. Quatro placas são dispostas lado a lado: uma de basalto, a segunda de mármore, seguida de taipa e, por fim, o cimento. Unindo as quatro placas a artista sulca o traço e, apesar da mesma intensidade de quem o realiza, cada material tem uma reação diferente, uma vez que cada um deles tem uma especificidade de resistência própria. Deste modo, o rastro decalcado não aparece da mesma maneira em todo o trecho apesar de ter a mesma profundidade em todas as placas.

Esse traço pode ser entendido enquanto metáfora para a linha do tempo, e tal ação demonstra a impossibilidade de uma linha universalmente definida por uma força externa a propriedade de cada um dos corpos sobre os quais ela atua pelo simples motivo de os materiais não possuírem o mesmo tempo de erosão. Sendo assim, os materiais não reagem da mesma maneira, uma vez que a textura e as cores são distintas umas das outras de modo com que o mesmo traço apareça mais ou menos devido a cada materialidade. Os rastros, portanto, além de serem diferentes, se destacam de maneiras diferentes. O movimento de descontinuidade pelo tempo mostra a descontinuidade da história - que não é algo fixo, insiste a artista, nem mesmo uma simples narrativa causal.

Dos quatro materiais que constituem essa obra, depois da Taipa, o mármore é o mais frágil (no sentido de ser o que sofre mais modificações com menor ação de força em menos tempo). Tal material é usado na obra *Dicionário do Impossível*, no qual a artista também trata da reação da impermanência da imagem de acordo com a materialidade.

Dicionário do impossível

Figura 11: Dicionário do Impossível, 2005
Fonte: Portfólio Lais Myrrha. Imagem Eugênio Sávio

Esta instalação é formada por 22 placas de mármores sobre as quais estão gravadas com jato de areia palavras ou expressões extraídas de um dicionário da língua portuguesa e que são iniciadas pela letra *i* do alfabeto. Com esse conjunto a artista a aponta para a impossibilidade de um dicionário como elemento resolvido (estável, finalizado e finito).

> Seja porque tais léxicos representam conceitos apenas possíveis de apreendermos abstratamente – como a expressão latina *in aeternum* e a palavra infinito – seja porque indicam algo que se encontra num plano ideal como, por exemplo, o verbete indefectível (aquilo que não pode ser feito) (REBOUÇAS, 2013, p.9).

Aqui, Myrrha está diretamente se voltando para teorias da linguagem - pensando a língua enquanto sistema de valor que atua de acordo com determinadas normas-, e de suas relações entre materialidade, tectônica e produção de discurso. Provocando o incontestável do dicionário como instrumento de saber, Myrrha o imprime em um material que vai se desgastando com o tempo de modo com que suas inscrições vão

desaparecendo [6] . A imagem, como viemos discutindo até aqui, é impermanente e impossível de se compreender dentro de um domínio dicionarizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomemos agora a *Teoria das Bordas* e imaginemos que esse pó é advindo da destruição de todas as obras de Lais Myrrha, conforme apresentado no prólogo em reflexões da própria artista. Uma ficção em que uma crise atingiria toda a sua produção, desconfigurando todos os seus arquivos. Dentro desse lugar imaginário das bordas, suas obras seriam reconfiguradas a partir do pó, como se a rigidez do material usado anteriormente fosse simbolicamente destruída dando origem a uma espécie de anti obra que compõe novas e outras possíveis configurações segundo a movimentação externa a ela, os passos.

Pois bem, se em *Teoria das Bordas* a artista faz essa reflexão das infinitas configurações de imagens ao rés do chão, em *Mitos de origem* (também comentada no prólogo), ela faz a especulação por meio de uma cartografia do céu. Uma poeira de pedras, outra poeira estelar: duas imagens se desdobram infinitas. Ambas são questão de política e de história e fazem parte do objetivo incansável da artista de desnaturalizar o sistema de representação do saber (seja do tempo, seja do espaço). Tal busca por diversos pontos de narrativa nos lembra afirmações de Ailton Krenak a respeito de sua provocação que afirma a possibilidade de adiar o fim do mundo:

> Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. [...] E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover [...] E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma históra. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p.27)

[6] O trabalho foi realizado em 2010 e atualmente, segundo a artista, o texto já quase não aparece mais.

BIBLIOGRAFIA CITADA

CALVINO, I. *Coleção de areia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, I. *As cidades Invisíveis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEIGUELMAN, G. *Impulso historiográfico*. São Paulo: Peligro edições, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo:*História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Editora N-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula Inaugural no Collège de Frange, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein; DA SILVA PEREIRA, Margareth (Org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NORA, Pierre. *Entre memória e história:* a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

MELENDI, Angélica. *Uma Cronografia de espectros in:* Uma cronografia dos DESMANCHES. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Funarte de Estímulo à produçãoo em Artes Visuais, 2012.

MYRRHA, Lais. *Sobre as possibilidades da impermanência*: fotografia e monumento. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais; Belo Horizonte, 2007.

PATO, Ana M.– *Arte contemporânea e Arquivo*: como tornar público o arquivo público? (tese de doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2017.

REBOUÇAS, J. *Zona de Instabilidade*. Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de LaisMyrrha, realizada na Caixa Cultural São Paulo; 2013.

Fontes eletrônicas e sites

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontar, remontagem (do tempo).* Chão da Feira, n. 47, BeloHorizonte, jul. 2016. Disponível em < https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf> acesso em 5 de jun.2019.

MYRRHA. Lais: Portfólio (2019). Disponível em <https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrrha.pdf> Acesso em 1 de dez. 2019.

SOMMER. M: Hiato (2019). Disponível em <https://www.simgaleria.com/exposicoes/hiato> Acesso em 3 de jan.2020.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mitos de Origem..... pág.: 34

Figura 2 – Mitos de Origem..... pág.: 34

Figura 3 – Mitos de Origem..... pág.: 34

Figura 4 – Teoria das Bordas..... pág.: 36

Figura 5 – Pódio para Ninguém..... pág.: 40

Figura 6 – Pódio para Ninguém..... pág.: 40

Figura 7 – Cálculo das diferenças..... pág.: 42

Figura 8 – O passo da História ..... pág.: 44

Figura 9 – O passo da História ..... pág.: 44

Figura 10 – Descontinuidade do tempo ..... pág.: 45

Figura 11 – Dicionário do impossível..... pág.: 47

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

A narrativa dos viajantes pelo Piauí: uma aproximação com a Teoria da Estética da Recepção

Las narrativas de los viajeros a través del Piauí: una aproximación a la teoría de la estética de la recepción

The narrative of travelers in Piauí: an approximation with the theory of reception aesthetics

Marina Lages Gonçalves Teixeira

Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil. marinalages@usp.br

Maria Ângela Pereira e Castro Bortolucci

Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil. mariacsb@sc.usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p53-75

Resumo

O artigo busca uma aproximação com a Teoria da Estética da Recepção, iniciada por Hans Robert Jauss, para discutir a narrativa dos viajantes que passaram pelo território do Piauí. Aqui tratamos os mesmos como leitores desse espaço definido enquanto literatura e utilizamos como estudo de caso as viagens de Artur Neiva e Belisário Penna, em 1912, e de Paulo Thedim Barreto, em 1938.

Palavras-Chave: Narrativa. Viajantes. Piauí. Estética da recepção. Hans Robert Jauss.

Resumen

El artículo busca una aproximación a la Teoría de la Estética de la Recepción, iniciado por Hans Robert Jauss, para discutir la narrativa de los viajeros que pasaron por el territorio de Piauí. Aquí los tratamos como lectores de ese espacio definido como literatura; utiliza como caso de estudio los viajes de Artur Neiva y Belisário Penna, en 1912, y Paulo Thedim Barreto, en 1938.

Palavras-Clave: Narrativa. Viajeros. Piauí. Estética de la recepción. Hans Robert Jauss.

Abstract

The article intends to approach the Theory of Aesthetics of Reception, started by Hans Robert Jauss, to discuss the narrative of the travelers who passed through the territory of Piauí. Here we treat them as readers of that defined space as literature; uses as a case study the travels of Artur Neiva and Belisário Penna, in 1912, and Paulo Thedim Barreto, in 1938

Keywords: Narrative. Travelers. Piauí. Reception Aesthetics. Hans Robert Jauss.

INTRODUÇÃO: UM PARALELO COM A TEORIA DA RECEPÇÃO ESTÉTICA DE HANS ROBERT JAUSS[1]

Qual é Brasil dos sertões? O que é sertão? Onde é o sertão? O que delimita o sertão? Qual a narrativa dos sertões? O Piauí é sertão? O sertão piauiense faz parte da grande narrativa? O sertão piauiense seria diferente do resto do Brasil dos sertões?

Pretende-se aqui uma aproximação com a teoria da recepção estética, de Hans Robert Jauss[2], para analisar o discurso e a narrativa dos viajantes que

[1] O presente artigo foi parcialmente desenvolvido durante avaliação da disciplina de pós-graduação na FAU USP, *Museu: uma abordagem histórica*, sob orientação da professora doutora Maria Cecília França e supervisão da professora doutora Amanda Ruggiero. Faz parte ainda da pesquisa de doutorado "Sertão Piauhy: a construção do sertão piauiense a partir da literatura de viagem" em desenvolvimento no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – PPGAU-IAUUSP, orientado pela professora doutora Maria Ângela Bortolucci.

[2] Hans Robert Jauss, alemão, foi professor de Ciência da Literatura na Universidade de Constança, nasceu em 1921 e faleceu em 1997. "Tornou-se conhecido, sobretudo a partir de 1955, com sua tese de doutorado Tempo e Lembrança em 'A la Recherche du Temps Perdu' de Marcel Proust: uma contribuição à teoria do romance". (FIGURELLI, 1988, p. 265) Na década de 1960, o autor introduz uma nova discussão acerca da historiografia da literatura, a partir do ponto de vista do leitor, a estética da recepção, a qual buscamos nesse artigo estabelecer um paralelo. Jauss tem inúmeros trabalhos sobre literatura medieval, autores franceses, interpretação hermenêutica e experiência estética. Nos anos 1990 e nas décadas seguintes

passaram pelo território do Piauí, e para estudo de caso selecionamos duas viagens: a *Viajem cientifica pelo Norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauhí e de norte a sul de Goiaz* (sic), tendo como responsáveis os médicos Arthur Neiva e Belisário Penna, através da Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS); e a viagem ao Piauí, através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), realizada pelo arquiteto Paulo Thedim Barreto. A primeira viagem é divulgada em 1916, por meio do relatório escrito por Artur Neiva, que conta com 179 páginas e 116 fotografias e segundo Mello (2009), o Instituto Oswaldo Cruz tem catalogados 200 registros fotográficos dessa expedição. A segunda viagem é publicada em 1938 pelo artigo de Paulo Thedim Barreto, na edição número 2 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e conta com 31 páginas, croquis e 14 fotografias.

As discussões que culminam na Teoria da Recepção Estética, de Hans Robert Jauss, iniciam-se a partir de uma conferência na Universidade de Constança, na Alemanha, realizada em 1967, que discutiu a problemática da historiografia da literatura. Jauss propõe uma reflexão do papel do leitor e a sua relação com a literatura. O paralelo aqui criado com a teoria de Jauss é traçado ao considerar os viajantes como leitores de um espaço - aqui o Piauí - como literatura. O autor defende a historicidade da literatura não como uma "conexão de 'fatos literários'" feita posteriormente, "mas no experenciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores" (JAUSS, 1994, p. 24). Dessa forma, consideramos esse *experenciar* – como as viagens aqui selecionadas – dos viajantes pelo território piauiense – a literatura –, de forma a considerar uma relação dialógica de trocas entre leitor e literatura – viajantes e o Piauí –, sobrepondo experiências anteriores e experiências mútuas.

Para além da relação dialógica entre o leitor e a literatura, Hans Robert Jauss considera que há "implicações tanto estéticas quanto históricas", de forma que as primeiras inferem uma "recepção primária de uma obra pelo leitor

algumas informações surgiram sobre um passado nazista de Jauss e questionamentos pertinentes passaram a permear a pesquisa sobre o legado do teórico alemão. Nesse sentido, aqui sugerimos a leitura do artigo *Memória de Tempos Sombrios* de Regina Zilberman (2017).

encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas" (JAUSS, 1994, p. 23). Levando em consideração uma *obra lida* – o sertão piauiense –, poderíamos compará-la com as *outras obras lidas* – outros sertões – por Neiva, Penna e Barreto, os outros estados por eles visitados nas expedições em que chegaram ao Piauí, ou mesmo em outras ocasiões. E aqui levantamos alguns questionamentos sobre o Brasil dos Sertões: Qual o sertão? Onde fica o sertão? Quais as fronteiras desse sertão? O sertão piauiense faz parte do "grande sertão"? Existe um sertão piauiense? O sertão piauiense seria diferente dos demais sertões?

As implicações históricas estariam por sua vez relacionadas ao que o autor chama de *cadeia de recepções*: "a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética" (JAUSS, 1994, p. 23). Para tanto será relevante entender a narrativa histórica e literária por trás da formação do ideário de sertão, que acaba por fazer parte do ideário do Brasil como nação.

A junção destas implicações, ou mesmo a superposição das mesmas, acabam por criar uma estética e uma escrita do sertão, unindo um caráter geográfico, mas também imagético e simbólico, que Gilmar Arruda (2000) considera de caráter ambíguo, pois representa *realidades físicas concretas* e *elementos simbólicos culturais*.

Aqui iremos tratar as implicações históricas baseadas nas tentativas das delimitações das realidades físicas concretas, das discussões sobre a geografia dos sertões e da construção ou invenção do Nordeste como região e como parte integrante de um Brasil Nação. E, quanto às implicações estéticas, consideramos a construção dos elementos simbólicos culturais, os quais são erigidos também a partir do ideário nacionalista, mas dessa vez a partir de uma narrativa histórica, literária que culminará também numa estética sertaneja.

Há ainda uma consideração de Jauss importante para a estética da recepção com a qual podemos traçar outro paralelo entre os viajantes: o horizonte de expectativas. A qual o autor considera que

> [...] para a análise da experiência do leitor ou da 'sociedade de leitores' de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. (JAUSS, 2002, p. 73)

Assim se estabelecem efeito e recepção; o primeiro ato é relacionado ao texto, de forma interna à literatura – aqui considerado como o lugar, o Piauí; e o segundo, relacionado ao destinatário, o *mundivivencial* – aqui pertencente à figura do viajante, como leitor participante e oriundo de uma determinada sociedade (JAUSS, 2002, p. 73). Dessa forma, o "duplo horizonte" definido por Hans Robert Jauss, pode produzir "um momento de nova significação".

Jauss considera que "compreender a obra de arte em sua história não é a mesma coisa do que apreendê-la na 'história, segundo o horizonte histórico do seu nascimento, em sua função social e na ação que ela exerceu sobre a história'" [3] (FIGURELLI, 1988, p. 266). Sendo assim, o objetivo nesse artigo é apreender a literatura de viagem produzida à luz do horizonte histórico de quando acontece sua produção, da função social do próprio relato ou de quem o produz e ou quais impactos a mesma traz para a construção da história do Brasil dos Sertões.

Os estudos de Jauss pressupõem uma teoria sobre a experiência do leitor e considera que a comunicação literária só atinge uma função social quando se considera a inter-relação entre texto, seus leitores e os leitores entre si, uma relação que pressupõe um diálogo. Aqui colocamos em relevância a experiência dos viajantes pelos sertões do Piauí, a relação – ou não – deles com essas terras e desses profissionais entre si (FIGURELLI, 1988; JAUSS, 2002).

[3] Tradução de Roberto Figurelli (1988) de trecho da publicação de Hans Robert Jauss, datada de 1978, "Pour une esthétique de la réception".

Na aproximação que fazemos, podemos citar como fatores de construção do *mundivivencial* desses leitores – Artur Neiva, Belisário Penna e Paulo Thedim Barreto - para além dos ideários das instituições que cada viajante trabalha e representa – IOCs e SPHAN, suas profissões – médicos e arquiteto, e suas origens – Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, respectivamente.

HORIZONTE DE EXPECTATIVAS:

OS VIAJANTES E SEU *MUNDIVIVENCIAL*

Para a temática em questão – o sertão – mesmo que com o recorte geográfico delimitado pelo estado do Piauí, é necessário ter ciência de toda a discussão do Brasil como Nação que se inicia em meados dos anos 1890 e alcança seu auge nos anos 1930[4]. A criação de instituições, como o SPHAN e o IOCS, e as viagens de especialistas e pesquisadores promovidas por estas, demonstram a necessidade do conhecimento de um país com dimensões continentais: o Brasil dos sertões.

As viagens empreendidas por instituições públicas brasileiras, com todo o ideário e suas metodologias, acabam por refletir um comportamento institucional[5]. As mesmas fazem o "uso de imagens fotográficas como fonte de conhecimento histórico":

[4] Márcia Chuva (2003, p. 313) defende que esse projeto de nação foi um trabalho desenvolvido como parte de uma iniciativa de modernização encabeçado por Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, figura influente na era Vargas: "Nesse projeto, a noção de interesse público prevaleceria, política ou simbolicamente, ante os interesses individuais. Foi este um dos caminhos em que se tornou possível promover o pensamento de unidade nacional, especialmente dentro do Estado Novo: era preciso escapar do individual, que era fragmentário, em busca do público ou do bem comum, unificador. Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo".

[5] Michel de Certeau (1982) quando discute a inserção do historiador na sociedade: "os métodos são meios graças aos quais se protege, se diferencia e se manifesta o poder de um corpo de mestres e letrados" e "estes 'métodos' esboçam um comportamento institucional e as leis de um meio". Certeau ressalta ainda as determinações sociais e as imposições advindas delas, considerando que as mesmas fazem parte da construção historiográfica. Aqui, trazemos esses pesquisadores – com diferentes formações e origens - como pertencentes a instituições que

> As fontes tradicionais de pesquisa revelaram-se insuficientes para dar conta dos temas que passaram a integrar o novo campo de trabalho do historiador e outros tipos de documentos foram incorporados a esse universo, entre eles a produção literária, os depoimentos orais e as imagens. (MELLO; PIRES-ALVES, 2009)

A viagem de Penna e Neiva iniciou-se no ano de 1912, faz parte de um conjunto de expedições empreendidas pelo Instituto Oswaldo Cruz, Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), a Estrada de Ferro Central do Brasil e a Superintendência de Defesa da Borracha. Esse conjunto de iniciativas

> Mostra-nos a intensa atividade dos cientistas que percorreram regiões muito pouco conhecidas do território, realizando simultaneamente ações de profilaxia de doenças e intenso trabalho de identificação da ocorrência de moléstias infecciosas e suas formas de transmissão, com expressivo impacto no desenvolvimento de linhas de pesquisa e no enriquecimento das coleções científicas. (CASA OSWALDO CRUZ, 1992, p. 15)

Mais do que expedições científicas, os relatos e fotografias dessas viagens, revelam a dinâmica da sociedade, a organização das cidades e povoados, os costumes e vestuários dos moradores, a arquitetura e o modo de construir do sertanejo.

> Talvez mais do que revelar o Brasil dos sertões, como se afirmava nos relatórios e nos textos publicados pela imprensa nas três primeiras décadas do século XX, as imagens nos falam do encontro entre cientistas e populações do interior sob a mediação da lente dos fotógrafos. Imagens-força como ideia-força era a do saneamento. Registros dos caminhos percorridos pelos trilhos das estradas de ferro; pelo São Francisco, por lugares onde contraditoriamente os pesquisadores pareciam, ao mesmo tempo, penetrar um outro país e estar mais perto do Brasil. Imagens que muitas vezes contradizem a monotonia dos textos dos relatórios com sua ênfase na doença e no atraso. (CASA OSWALDO CRUZ, 1992, p.15)

---

possuem ideários e metodologias que se reforçam, de forma que a maneira como retratam essas localidades, suas peculiaridades e seus indivíduos está embebida de todas essas questões.

Há ainda outra expedição que passa pelo Piauí, em 1912, liderada por João Pedro de Albuquerque e José Gomes Faria, em que não houve a produção de relatório ou publicações originais, existindo apenas fotografias, que atualmente encontram-se no acervo da Casa Oswaldo Cruz. Os pesquisadores passaram pelas cidades de Parnaíba, Teresina, Amarante e Floriano e a expedição é marcada por

> [...] intenso uso da fotografia, um minucioso registro das condições de vida da população interiorana, seus hábitos, suas técnicas, sua mentalidade, associando às questões sanitárias os aspectos socioeconômicos, culturais e ambientais das regiões percorridas. (CASA OSWALDO CRUZ, 1992, p.26)

É exatamente a partir do início da atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) que se começa a utilizar o termo Nordeste, que por sua vez era parte integrante de um discurso institucional:

> [...] o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita a estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito desse fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81)

A Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS – foi fundada no ano de 1909, décadas depois da grande seca de 1877 que começou a chamar atenção do Brasil para a questão do Nordeste. Mas nessa época ainda não existia o termo Nordeste, o termo passou a ser utilizado somente em 1919, inicialmente apenas para apontar a área de atuação do agora da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas. Na época do governo do presidente Epitácio Pessoa (1919-1922), paraibano, o órgão recebeu atenção especial, mas só iria ter capital e enfrentar obras contra as secas e de integração décadas depois (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012; POMPONET, 2009).

A relevância dos relatos verbais e não verbais produzidos nessas viagens se dá no fato de revelar diversos aspectos de populações isoladas – os sertanejos –, de pouco conhecimento público. Tais fontes documentais já foram bastante trabalhadas na área das ciências da saúde, mas é também um rico e inédito acervo para a pesquisa da história da arquitetura e do urbanismo, por registrar povoações e cidades periféricas – e, até, sua produção arquitetônica e urbanística - pouco ou nada conhecidas.

> Ao percorrer extensas áreas da Amazônia e da região Nordeste, os expedicionários, que partiam de Manguinhos, no Rio de Janeiro, não só realizaram o levantamento das condições médico-sanitárias da população, como também possibilitaram um minucioso registro dos aspectos geográficos, econômicos e sócio-culturais dos lugares visitados. Noticiados na época, os fatos relatados pelos sanitaristas causaram formidável impacto nos moradores dos centros urbanos, que desconheciam a dura realidade vivida pelo brasileiro do interior. As informações trazidas por essas expedições científicas insuflaram os debates sobre a constituição de uma identidade nacional, e alguns de seus protagonistas viriam a se engajar, de corpo e alma, nas controvérsias políticas e culturais que iriam marcar a falência da República Velha e o começo do regime estabelecido pela Revolução de 1930. (CASA OSWALDO CRUZ, 1992, p.16)

Belisário Augusto de Oliveira Penna é mineiro, nascido em 1868, na cidade de Barbacena, filho de família abastada – o pai, barão e visconde de Carandaí e a mãe Lina Laje Penna. Médico, formado na Bahia na década de 1890, voltou à cidade natal e iniciou sua vida política como vereador, na capital do estado foi membro do Congresso Industrial, Comercial e Agrícola. Logo após passar no concurso de inspetor sanitário da Diretoria Geral de Saúde Pública, passou a morar no Rio de Janeiro, então capital federal e em 1905 integra a equipe de Osvaldo Cruz. A partir daí, até 1910, Belisário participa de expedições pelo Brasil a fim de erradicar doenças como febre amarela e malária por diversos estados brasileiros – nordeste de Minas, Rondônia, Belém (CPDOC FGV, 2019).

Em 1912, Belisário passa a fazer parte de um grupo científico que viaja pelo Nordeste – Bahia, Pernambuco, Piauí – e Goiás, levantando doenças e condições sanitárias das populações locais. Em 1913, faz mais viagens, dessa

vez ao sul do Brasil – Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul –, agora sem representar nenhuma instituição pública. E nos anos que se sucederam continuou os trabalhos envolvendo sanitarismo, saneamento e saúde tanto em órgãos públicos – fazendo parte do governo Vargas –, quanto privados (CPDOC FGV, 2019).

Artur Neiva, baiano, nascido em 1880, na cidade de Salvador, iniciou os estudos na Faculdade de Medicina na Bahia, mas teria concluído apenas no Rio de Janeiro em 1903. Em 1906, passa a integrar a equipe de Oswaldo Cruz, no Instituto Fitoterápico, que em 1907 se tornaria o Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos, o qual em 1908 receberia o nome atual de Instituto Oswaldo Cruz. Assim como Belisário Penna, dedicou-se ao estudo de doenças infecciosas, também viajando por todo o Brasil, e em 1912 juntos chefiaram a *Viajem cientifica pelo Norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauhí [sic].* Artur Neiva é quem assina o relatório da expedição.

A última viagem, e talvez a mais conhecida em relação aos estudos de arquitetura e urbanismo do Piauí, é a de Paulo Thedim Barreto, que deu origem ao artigo *O Piauí e Sua Arquitetura* publicado na revista número 2 do SPHAN. Esse artigo é considerado o primeiro estudo sistematizado e publicado sobre arquitetura piauiense na historiografia especializada (DUQUE; TEIXEIRA, 2017). Para além dos registros importantes já discutidos e citados em inúmeros trabalhos acadêmicos, há também um relevante e inédito acervo fotográfico a ser trabalhado e analisado.

Para entender a publicação desse artigo numa revista que tem por objetivo divulgar conhecimento, valores da arte e da história do Brasil, precisamos entender o ideário por trás da construção desse conhecimento e desses valores, os quais estão intrinsecamente interligados com a criação de uma nação moderna e de uma identidade nacional, de forma que a arte, a história e o patrimônio precisavam representá-las. Fonseca (2005) traz as discussões acerca da legitimação do patrimônio utilizando o valor de nacionalidade buscando referências desde os séculos XVII e XVIII ressalta que “a noção de

patrimônio se inseriu [...] no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional, e passou a servir ao processo de consolidação dos Estados-nações modernos" e que "vinha cumprir inúmeras funções simbólicas" (FONSECA, 2005, p. 59).

A viagem de Barreto marca as primeiras ações do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional criado em 1936, permeado pelo ideário criado por Lúcio Costa da arquitetura moderna brasileira, que se utilizava de uma matriz fusionista que fazia referência ao português colonizador e uma América indígena, tentava dar conta insuficientemente da diversidade étnico-cultural brasileira e obviamente excluía muitas das questões raciais e manifestações culturais. Mas a ideia principal elaborada é a de um Brasil que se propunha nação, de uma história coesa e cultural e que precisava ser protegida e considerada patrimônio.

A noção de patrimônio nacional e identidade nacional brasileiros acaba sendo discutida em paralelo ao movimento moderno no Brasil e, assim, a necessidade da construção da coesão nacional, citada acima, é abraçada pelo governo Vargas[6] e uma história nacional é construída a partir de uma elite intelectual e cultural brasileira. A conservação desses bens, ditos de interesse nacional e divulgado pelas publicações, é de responsabilidade de um órgão estatal nacional, como o SPHAN, que além de proteger e conservar, deve alcançar a população brasileira de forma pedagógica, instruindo o que é a nação e o que é representativo neste ideário de nação que está se construindo. Assim, as publicações do SPHAN são o veículo para atingir à população brasileira e definir quais os símbolos, ajudam, não só a construir, mas fortalecer 'o mito de origem' e sua 'versão da ocupação do território' legitimando o governo atual – Getúlio Vargas.

Paulo Thedim Barreto (1906-1973), arquiteto, integra a equipe inicial do SPHAN, e segundo Cavalcanti (2006) não pertence ao grupo de arquitetos modernos

[6] Getúlio Vargas governa o país de 1930 a 1945.

brasileiros, liderado por Lúcio Costa. Barreto, "exímio desenhista", teria sido indicado a Rodrigo de Melo Franco, presidente da instituição, "pelos religiosos do mosteiro de São Bento, onde havia realizado cuidadoso levantamento do conjunto arquitetônico". Na instituição seu trabalho teria sido dedicado "à pesquisa dos traçados reguladores nas igrejas barrocas mineiras, com destaque para a obra de Aleijadinho" (CAVALCANTI, 2006, p. 109).

Paulo Barreto visita o Piauí no ano de 1938 do litoral ao interior, passando pela capital Teresina, e pelas cidades e comunidades de Livramento, Campo Maior, Piripiri, Piracuruca, Buriti dos Lopes, Parnaíba, Natal, Baixão, Ipiranga, Barro Duro, Coroatá e Valença (BARRETO, 1938, p. 201). O arquiteto assinala ainda o encontro com outro funcionário do SPHAN, Luís Saia, que estaria percorrendo também o estado piauiense designado por Mário de Andrade para o registro do patrimônio imaterial por meio das Missões de Pesquisas Folclóricas e teria visitado pelo menos duas cidades – Valença e Jaicós[7] (ALVARENGA, 1950). Segundo levantamentos do IPHAN (2006), Barreto teria fotografado o estado do Piauí também nas décadas de 1940, 1960 e 1970. Outra viagem através do IPHAN teria sido realizada ao Piauí pela Companhia Latino Americana de Projetos (CLAP), empresa carioca que teria atuado na elaboração de projetos de restauração e preservação para a cidade de Oeiras, na década de 1970.

As viagens e fotografias oriundas dessas expedições foram uma prática corrente do SPHAN desde a sua criação até meados da década de 1960:

> [...] as fotografias, mais do que instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções patrimoniais existentes e,

[7] A viagem de Luís Saia faz parte do projeto conhecido por Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizado por Mário de Andrade através do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. O projeto tinha como "objetivo de investigar aspectos formadores da identidade nacional" e viajou pelo Norte e Nordeste registrando manifestações folclóricas, e, além de cantigas e danças, "trouxeram instrumentos musicais, objetos de culto, peças utilitárias, fotos, reproduções de desenhos, gravações musicais e filmes" (CCSP, 2019, p.1). Luís Saia apresenta diário de viagens com croquis, descrições detalhadas dos modos de construir, costumes e fotografias e é acompanhado de Martin Braunwieser, músico austríaco, que também apresenta um caderno detalhado de toda a expedição com descrições das atividades da Missão e do material encontrado.

> assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens. São, portanto, consideradas parte integrante do patrimônio cultural brasileiro. (FONSECA, CERQUEIRA; 2006 p. 14)

IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS: O BRASIL DOS SERTÕES E A NARRATIVA SEM FRONTEIRAS

Se as *implicações estéticas* de Jauss sugerem uma comparação com as demais obras lidas, aqui sugerimos a discussão do Brasil dos sertões. Onde é o sertão? O que delimita o sertão? O sertão piauiense faz parte da grande narrativa? O sertão piauiense seria diferente do resto do Brasil dos sertões? Sendo o Piauí a leitura que pretendemos discutir, quais outras literaturas os viajantes aqui estudados teriam experienciado? Paulo Thedim Barreto teria visitado o estado do Maranhão antes de chegar ao território piauiense[8], Neiva e Penna passaram pela Bahia, Pernambuco e Goiás[9].

Arruda (2000) utiliza alguns trechos do livro *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa - "O sertão é sem lugar, [...] o sertão é do tamanho do mundo, [...] o sertão está em toda parte" [10] para justificar que se faz necessário uma delimitação da abrangência que se pretende ao trabalhar esta temática. Se é que é possível identificar algum limite geográfico, conceitual ou simbólico dos sertões, ou até mesmo do Nordeste.

Janaína Amado (1995) remonta a utilização da palavra sertão por portugueses desde o século XII, para referir-se a "áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa" e durante a expansão do então império Português "com o sentido já apontado, de grandes espaços interiores, pouco ou nada conhecidos" (AMADO, 1995, p. 147). Sertão esse que a autora considera

---

[8] Paulo Thedim Barreto (1938) traz inúmeras comparações entre arquitetura piauiense e maranhense, demonstrando conhecer o estado do Maranhão e suas particularidades.

[9] O trajeto da expedição de Penna e Neiva pode ser consultado no relatório publicado em 1916 (NEIVA, PENNA; 1916).

[10] (ROSA, 2001, p. 24, 89 e 370).

> uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro, especialmente no conjunto de nossa historiografia. Está presente desde o século XVI, nos relatos dos curiosos, cronistas e viajantes que visitaram o país e o descreveram, assim como, a partir do século XVII, aparece nas primeiras tentativas de elaboração de uma história do Brasil [...]. No período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, mais precisamente entre 1870 e 1940, "sertão" chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira. (AMADO, 1995, p.146)

Para Gilmar Arruda, o termo sertão apresenta caráter ambíguo, pois representa "realidades físicas concretas" e "elementos simbólicos culturais". O autor ainda considera que o sertão é um lugar de memória e, portanto, "as descrições e memórias de viagens realizadas por quem percorreu um espaço denominado sertão, podem ser tomadas como elementos de construção dos lugares de memória" (ARRUDA, 2000, p. 166).

O dicionário define sertão como

> 1. Região do interior, com povoação escassa e longe dos núcleos urbanos, onde a pecuária se sobrepõe às atividades agrícolas; 2. Região de vegetação esparsa e solo arenoso e salitroso, sujeito a secas periódicas; 3. Terreno de mato, afastado da costa; 4. O interior do país. (MICHAELIS, 2019)

Como bem define o dicionário, o sertão é o interior do país, terras desconhecidas, longe do urbano, e deve ser incorporada pela nação, integrada. Para isso viagens, técnicos e intelectuais precisam conhecer e adicionar à nação brasileira os sertões desconhecidos e, assim acontece o que Albuquerque Júnior chama de marcha para o Oeste, quando no pós-30, o Estado demonstra "um nítido caráter geopolítico de integração dos grandes espaços interioranos à nação" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 67).

Albuquerque Júnior (2011) fala do Nordeste como uma *paisagem imaginária* do Brasil nos anos 1910, "substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul" e essa "necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área,

ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de base para sua instituição como região" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 80).

> O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 79)

"Até meados da década de 1910, o Nordeste não existia" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 13). E é a seca que coloca este lugar no mapa, ela que chama atenção do "sul". Ainda para o autor, a seca é o "primeiro traço definidor" da região que ainda era conhecida por norte, é o problema das estiagens que difere primeiramente a região do sul, "num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social" para além da organização geográfica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 81). Assim,

> O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 67)

Ainda para o autor, o Nordeste foi inventado na História do Brasil recentemente e, dessa forma, ele não pode ser analisado fora deste contexto histórico, pois não há como naturalizar e reduzir toda essa carga simbólica e cultural a um "simples recorte geográfico naturalizado". Para ele, o Nordeste nasce de uma sequência de práticas regionalizantes, dentro do ideário de

Nação, e a partir da união de diversos interessados que precisaram defender sua região quando uma realidade de decrescimento econômico e, portanto, político se avizinhou (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 241).

IMPLICAÇÃO HISTÓRICA E CADEIA DE RECEPÇÕES:

NARRATIVA HISTÓRICA E LITERÁRIA

Para além das iniciativas científicas e do desbravamento de fronteiras geográficas, havia uma construção simbólica e cultural sendo elaborada paralelamente através das diversas ciências, mas, sobretudo da literatura

> [...] quando o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um "paisagismo histórico", em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país de sua população, mais precisamente de suas "elites". Emerge um narrador oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 65)

Assim como o ideário do SPHAN, criado por Mário de Andrade, tributário das construções de Lúcio Costa,

> [...] a literatura regionalista procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 66)

Para Fonseca (2005) não só na literatura, mas também nas artes plásticas, os anos 1930 demonstram uma mudança em relação à década anterior utilizando uma ideologia como projeto, mais realista e figurativo e ainda se propunha com uma "ensaística que procurava ser científica" e "conferiam à noção de identidade nacional uma positividade e um tom afirmativo" (FONSECA, 2005, p. 87).

Em outro campo das artes, de produção e discussão mais recentes, Ivana Bentes (2007) defende que o cinema – utilizando como estudo de caso os

filmes *Vidas Secas*[11] e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*[12] – inventou uma estética e uma escrita do sertão. Aqui, através dos relatos em estudo e as demais referências expostas na linha do tempo que constroem as implicações estéticas aqui expostas, defende-se que essa escrita e estética vem sendo construída desde as fotografias de Flávio de Barros do Arraial de Canudos, em 1897, juntamente com as reportagens do jornal *O Estado de São Paulo* assinadas pelo engenheiro militar Euclides da Cunha, seguidas de *Os Sertões*, publicado em 1906 (Figura 1). Para Joana Barros, as "fotografias e reportagens foram elementos acionados com vistas de expor ao público, dar ciência e construir os pilares do novo regime republicano" (BARROS, 2019, p. 23).

Ainda para Bentes (2007) o cinema, mesmo contemporâneo, "transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser 'resgatado' pelo grande espetáculo", na presente pesquisa, acreditamos que os leitores – os viajantes – sejam eles médicos sanitaristas, como Belisário Penna e Artur Neiva, arquitetos, como Paulo Thedim Barreto, fotógrafos e jornalistas, como Flávio de Barros e Euclides da Cunha, estão conhecendo e resgatando o Brasil desconhecido, o Brasil exótico, o Brasil dos Sertões e mais, este "é um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento da cultura nacional" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 67).

Os textos de Artur Neiva, Paulo Thedim Barreto e Luís Saia muito se utilizam das palavras sertão e sertanejo, o que pode demonstrar estarem permeados de todas as discussões e a produção literária da época acerca da temática dos sertões bastante profícua nas primeiras quatro décadas do século XX.

> A proposta de conhecimento dos sertões brasileiros é analisada como expressão de um movimento de forte conteúdo simbólico que acompanhou os projetos de delimitação de fronteiras, saneamento e integração econômica e política. Dado seu impacto na formação de matrizes do pensamento social brasileiro. (LIMA, 1998, p. 1)

[11] Filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de 1963, baseado no livro homônimo de autoria de Graciliano Ramos.

[12] Filme dirigido por Glauber Rocha, de 1964.

Consideramos que as viagens aqui trabalhadas fazem parte de um amplo processo de construção de conceitos, imagem, estética e narrativa – uma *cadeia de recepções* – que pode ser um pouco entendida quando se lista a produção literária em paralelo com os demais acontecimentos como viagens e criação de instituições públicas (conforme destacado na Figura 1).

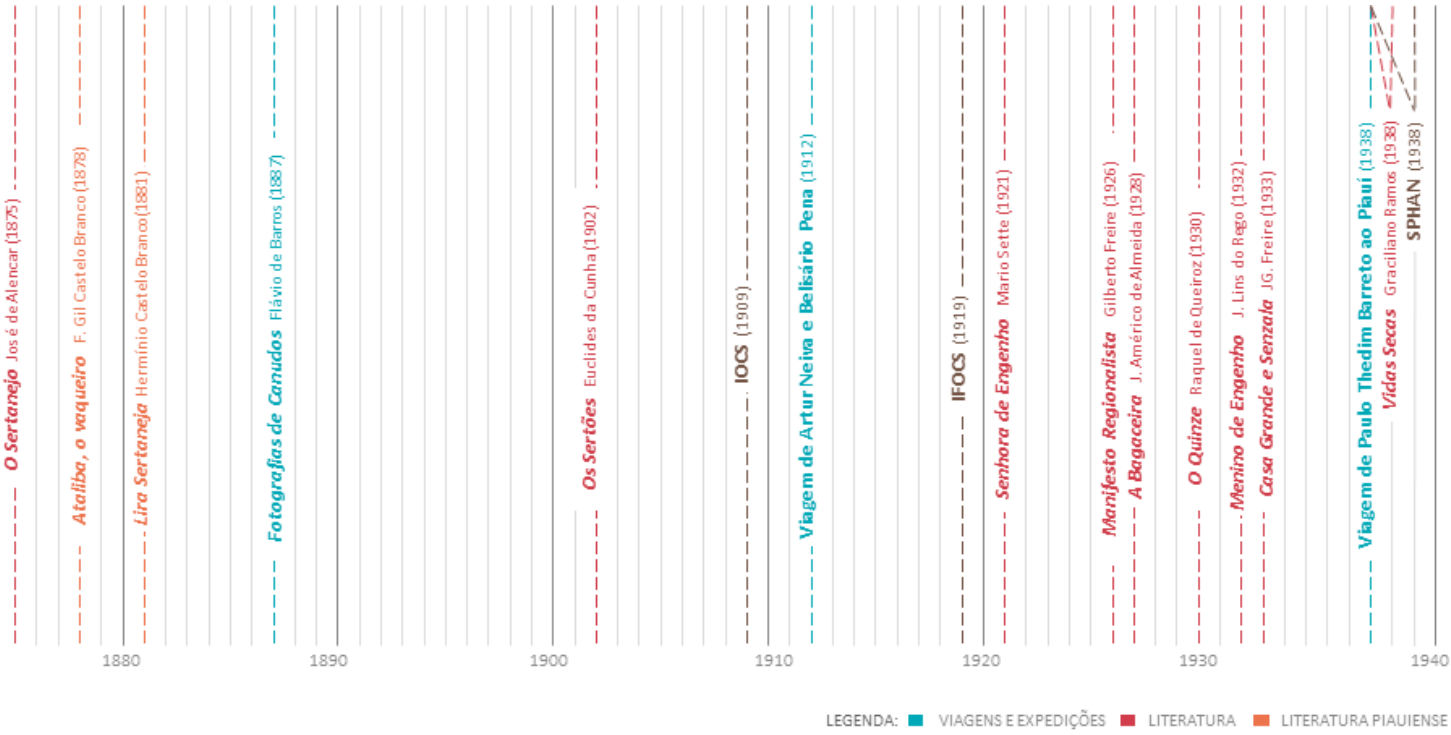


Figura 1: Linha do tempo de viagens e publicações realizadas.
Fonte: Elaboração da autora (2019).

Vendo a linha do tempo acima (Figura 1), o sertão do Ceará retratado em *O Sertanejo* e *O Quinze*, o Piauí em *Ataliba, o Vaqueiro* e *Lira Sertaneja*, a Bahia de *Os Sertões*, o Pernambuco de *Senhora de Engenho*, a Paraíba de *Menino de Engenho* e o sertão mineiro de *Vidas Secas* com todas as suas particularidades e especificidades formam em conjunto com essa série de expedições, pesquisas e reportagens uma cadeia de recepção, uma sobreposição de camadas, como considera Jauss, quando as primeiras impressões acabam por manter uma continuidade. E, assim, o sertão – ora particular e específico –

ganha um caráter nacional, unificador, mas também que recai numa simplificação, que por sua vez pode ganhar um caráter folclórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ana Maria Beluzzo, estudando os primeiros viajantes a documentar o território brasileiro, nos apresenta uma aproximação com o que discutimos sobre o *mundivivencial* dos viajantes, na qual a literatura produzida nos "A iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vista, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar". Assim, mais do que nos descrever o Piauí e suas particularidades, os viajantes são os leitores do espaço, seu horizonte de expectativas e seus perfis pessoais e profissionais: "mais do que enxergar a vida e a paisagem", refletem uma "espessa camada da representação" que está intrinsecamente ligada ao *mundivivencial* do leitor e acaba por nos contar uma versão dos fatos vividos, ou melhor, lidos. (BELUZZO, 1999ª, p. 13) Aqui, o *duplo horizonte* apontado por Hans Robert Jauss, se faz pertinente, pois, a junção de todos esses fatores acaba por criar o que o autor trata por "um momento de nova significação".

Ainda para Beluzzo (1996, p. 10). "as imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia", de forma análoga, as imagens verbais e não verbais apresentadas por viajantes brasileiros que percorrem regiões desconhecidas do Brasil – os sertões – acabam por construir a identidade desse Brasil que se pretende nação, mas que reflete um ideário construído por instituições públicas – SPHAN e IOCS, por exemplo – que se inicia a partir de interesses e centros geográficos bem definidos e que, apesar de se interessar pela pluralidade étnica e cultural brasileiras, mantém-se dentro da matriz fusionista e elitizada defendida por Mário de Andrade.

> O discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui. [...] Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela

> repetição, o que lhes dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 63)

Acreditamos que o aspecto *mundivivencial* das pessoas e das instituições envolvidas no (re)descobrimento do Brasil dos Sertões, as implicações históricas e estéticas são superpostas e se cruzam em vários pontos, para formar essa escrita, imagem e estética dos sertões nordestinos, muitas vezes simplificadas, reduzidas e, assim, folclorizadas.

Para Paulo Barreto, arquiteto, os costumes e vivências dos piauienses demonstram implicações na arquitetura produzida, na organização dos interiores das casas e do território, mas também na utilização do mobiliário. Para Artur Neiva, médico sanitarista, costumes e vivências acabam implicando nas condições sanitárias e na qualidade de vida dos habitantes do Piauí.

Dessa forma, se faz necessário a revisitação dessas discussões, leituras e literaturas produzidas – mesmo quando realizadas por médicos sanitaristas –, utilizando novas metodologias de diversas áreas, como a Teoria e História da Arquitetura, e abordando novos recortes – como o Piauí – para que se redescubra as particularidades do Brasil dos Sertões.

Assim, entendemos que a literatura de viagem selecionada, aqui utilizada como estudo de caso, também faz parte de um amplo processo de construção de conceitos, imagens, estéticas e narrativas que podem ser percebidas principalmente quando se observa a produção literária regionalista nacional e piauiense, como o livro *Ataliba, o vaqueiro* de Francisco Gil Castelo Branco, em paralelo à criação e atuação de instituições públicas – como o IOCS, IFOCS, SPHAN – e realização de viagens pelos sertões como um processo de produção de conhecimento (ver Figura 1).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

ALVARENGA, Oneyda (Org,). *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico.* São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1950.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos.* Vol. 8, n.15, p. 145-151, 1995.

BARRETO, Paulo Thedim. *Piauí e A Sua Arquitetura.* In: Arquitetura Civil I: Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional São Paulo: FAUUSP e MECIPHAN, 1975. P. 191-219.

BARRETO, Paulo Thedim. *Piauí e A Sua Arquitetura.* In: Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, SPHAN, 1940.

BARRETO, Paulo Thedim. *Piauí e A Sua Arquitetura.* In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n.2, 1938.

BARROS, Joana. Desenvolvimento e narrativas do atraso: a campanha contra canudos e as veredas da resistência. : a Campanha contra Canudos e as veredas da resistência. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio (org.). *Sertão, Sertões:* repensando contradições, construindo veredas. Repensando contradições, construindo veredas. São Paulo: Elefante, 2019. p. 18-35.

BELUZZO, A. M. *O Brasil dos viajantes.* Rio de Janeiro: Objetiva-Metalivros, 1999.

BELUZZO, A. M. *O viajante e a paisagem brasileira.* Porto Arte: UFRGS, v. 25, p. 41-57, 2008.

CAVALCANTI, Lauro**.** *Moderno e brasileiro:* a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Centro de Pesquisa e Documentação de História e Contemporânea do Brasil Da FGV (CPDOC FGV). *Belisário Pena.* Acesso em: 27 de outubro de 2019. Disponível: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/belisario_pena

Centro de Pesquisa e Documentação de História e Contemporânea do Brasil Da FGV (CPDOC FGV). *Artur Neiva.* Acesso em: 27 de outubro de 2019. Disponível: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/neiva-artur

DUQUE, Raiane Rosi; TEIXEIRA, Marina Lages Gonçalves. *Produção Da Historiografia Da Arquitetura e Urbanismo No Piauí.* In: Anais do 5º

Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação. Anais. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2018.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética Da Recepção. *Revista Letras*, [s.l.], v. 37, p. 265-285, 9 out. 1988. Universidade Federal do Paraná.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo:* trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Minc e IPHAN, 2005.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa De Oswaldo Cruz. *A ciência a caminho da roça:* imagens das expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao interior do Brasil entre 1911 e 1913 [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1992. 154 p.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência. *A fotografia na preservação do patrimônio cultural:* uma abordagem preliminar. Coordenação Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária.* São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil.* 2ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

NEIVA, Arthur; PENNA, Belisário. *Expedição pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás.* Memórias do Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, v.8, n.3, p.74-224. 1916

POMPONET, André Silva. 100 anos de DNOCS: marchas e contramarchas da convivência com as secas. : marchas e contramarchas da convivência com as secas. *Conjuntura e Planejamento*, Salvador, n. 162, jan-mar, p. 58-65, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas.* 19ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Memórias de tempos sombrios. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 52, p. 9-30, Dez. 2017.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Linha do tempo de viagens e publicações realizadas.
Fonte: Elaboração das autoras (2019). – pág.: 71

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

As coisas como elas são

Las cosas como son

Things as they are

Tuca Vieira[1]

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Brasil. tuca@tucavieira.com.br

[1] Pseudônimo de Luiz Arthur Leitão Vieira.

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p77-96

Resumo

Este artigo examina novas formas de representação fotográfica no início do século XXI. A partir do texto de Walter Benjamin, em que diferencia as obras com “valor de culto” e “valor de exposição", analisa diferenças entre a fotografia de base química (dita analógica) e a fotografia digital. Por fim, analisa a proposta de representação da realidade contemporânea no trabalho de Andreas Gursky.

Palavras-Chave: Fotografia. Tecnologia. Representação. Arte. Capitalismo.

Resumen

Este artículo examina nuevas formas de representación fotográfica a principios del siglo XXI. Basado en el texto de Walter Benjamin, en el que diferencia los trabajos con "valor de culto" y "valor de exposición", analiza las diferencias entre la fotografía de base química (llamada analógica) y la fotografía digital. Finalmente, analiza la propuesta de representación de la realidad contemporánea en el trabajo de Andreas Gursky.

Palavras-Clave: Fotografía. Tecnología. Representación. Arte. Capitalismo

Abstract

This article examines new forms of photographic representation in the early 21st century. Based on Walter Benjamin's text, in which he differentiates works with “cult value” and “exposure value", it analyzes differences between chemical-based photography (so-called analog) and digital photography. Finally, it analyzes the proposal to represent contemporary reality in the work of Andreas Gursky.

Keywords: Photography. Technology. Representation. Art. Capitalism.

AS COISAS COMO ELAS SÃO[2]

1

Imagine ser por um instante um laboratorista que precisa fazer uma cópia de uma fotografia muito famosa. Imagine ter em mãos, por exemplo, o negativo de *Atrás da Estação St. Lazare* (1932), de Henri Cartier-Bresson ou *Guerrilheiro heroico* (o célebre retrato de Che Guevara, de 1960), de Alberto Korda, ou uma das grandes placas de vidro que Marc Ferrez utilizou para retratar o Rio de Janeiro. Imagine ver esses objetos translúcidos através de uma lupa, pousados sobre uma mesa de luz. Basta tocá-los para perceber que se trata de algo extremamente delicado e precioso (Fig. 1).

O negativo é esse belíssimo objeto que, junto com o fotógrafo e a câmera, "esteve lá", diante da cena. Uma vez exposto à luz, teve sua estrutura físico-

[2] Este artigo foi escrito a partir da defesa da dissertação de mestrado intitulada *Salto no escuro – estratégias artísticas de mapeamento cognitivo*, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2018. Fizeram parte da banca, além do orientador Guilherme Wisnik (FAUUSP), os professores Ricardo N. Fabbrini (FFLCH-USP) e Nelson Brissac Peixoto (PUC-SP), aos quais agradeço pelas preciosas sugestões aqui incorporadas. Uma versão ampliada e revista da dissertação será publicada em forma de livro pela editora Hedra em 2020.

química irreversivelmente transformada pela incidência direta dos raios luminosos refletidos pelo objeto fotografado. Por isso, a imagem captada com películas fotossensíveis ainda guarda uma relação *indicial* com aquilo que representa.

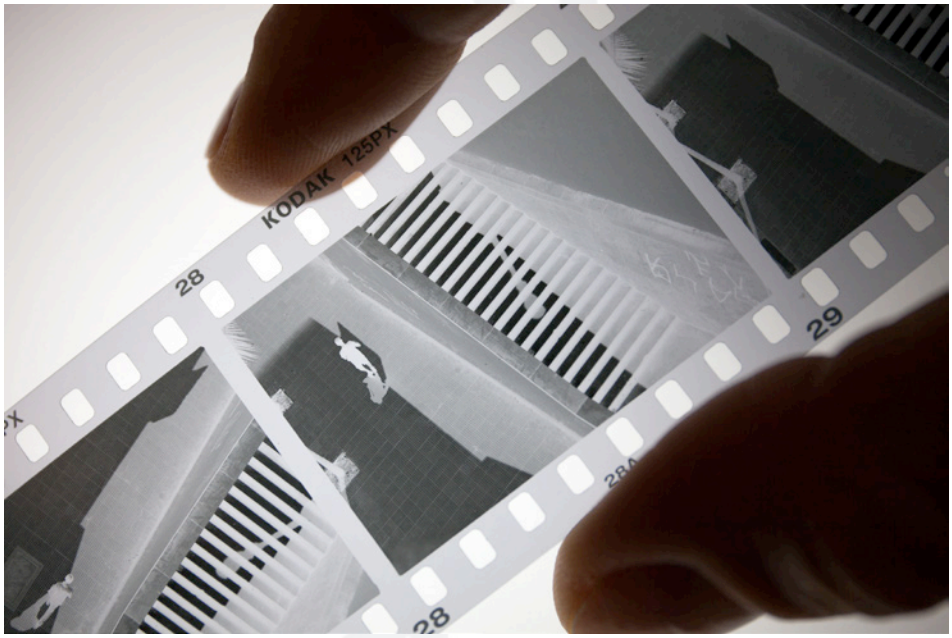


Figura 1: Tuca Vieira, 2020. Negativo da série "Fotografia de Rua" (2008).

É curioso pensar – a partir do célebre texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36) – que a fotografia é sem dúvida o caso exemplar da obra de arte tecnicamente reprodutível mas, ao mesmo tempo, o filme fotográfico revelado (seja ele negativo ou diapositivo), é um objeto único e irreprodutível e, portanto, possuidor de "aura", essa qualidade simbólica que confere autenticidade e "valor de culto" a esses objetos. Segundo Benjamin (1985, p. 173), em oposição ao "valor de exposição", o mais importante em relação os objetos com valor de culto é que eles *existam*, e não necessariamente que sejam vistos. Assim é o negativo fotográfico, guardado em algum lugar seguro, manipulado raramente.

E esse objeto não é exatamente como a matriz em madeira de uma gravura ou a fôrma de uma escultura. A película, constituída pela base plástica e pela emulsão química, mesmo após o processo de fixação, ainda reage lentamente à luz e envelhece. Há uma perda gradativa e irreversível da imagem que, aos poucos, vai "esmaecendo" e, um dia, desaparecerá para sempre. Ela é o suporte da própria imagem, como se a carregasse consigo. Se não pode ser chamado exatamente de fotografia "original", uma vez que ainda não se transformou plenamente numa forma de exibição, todas as informações visuais que depois veremos na fotografia final já estão ali[3].

Pensemos, por exemplo, em *The blue marble* (a bola de gude azul), a mais famosa fotografia do planeta Terra (Fig. 2), realizada pelos astronautas a bordo da missão lunar Apolo 17, em 1972. A fotografia é creditada à tripulação da missão como um todo, e foi feita em película diapositiva com uma câmera *Hasselblad* especialmente modificada. Aquela foi a última vez que um ser humano se afastou da Terra a uma distância suficiente para poder enxergá-la por inteiro. Não há dúvida de que o diapositivo da *Blue Marble*, seguramente guardado pela NASA como um pequeno tesouro de valor incalculável, carrega consigo a "aura" de ser a materialização de uma das mais raras e belas imagens já vistas por um ser humano.

Posteriormente, outras fotos da Terra foram realizadas por sondas, veículos não-tripulados ou a partir da fusão de várias imagens digitais. Inclusive há uma nova série dessas fotografias (também chamadas *Blue Marble*), que apresenta a Terra de uma maneira espetacular, mas impossível de ser vista com os próprios olhos. São dados transmitidas por satélite e manipulados posteriormente, num processo que escolhe o melhor fragmento de cada imagem captada, elimina nuvens indesejadas, realça cores e aumenta o contraste (além de colocar os Estados Unidos no centro da fotografia). São

[3] O fotógrafo norte-americano Ansel Adams comparava a fotografia com a música clássica – o negativo sendo a partitura e a cópia fotográfica, a interpretação. Assim, cada laboratorista poderia *interpretar* o negativo a sua maneira.

muito mais nítidas e detalhadas do que a fotografia trazida pela Apollo 17, mas nenhuma delas é este objeto único que, de fato, “esteve lá”.

Figura 2: Apollo 17. The blue marble (1972). Versão original sem corte. Fonte: NASA.

Podemos entender o filme fotográfico como uma espécie de *decalque* da cena, como se a abertura do obturador da câmera permitisse que os elementos visuais imprimissem a si mesmos diretamente na película, sem a intervenção do fotógrafo. Na captura digital, diferentemente, a luz é convertida e codificada numa longa sequência numérica que depois precisa ser processada para se tornar imagem novamente, na tela do computador. Com isso, a relação indicial que o negativo representa deixa de existir.

Quero com isso salientar esse aspecto que foge ao texto de Benjamin: apesar da natureza essencialmente reprodutível da fotografia, ela ainda carregava

algum aspecto “aurático”, pela existência da matriz única em película, geralmente um negativo[4]. Agora, o equivalente digital da película, ou seja, o “arquivo” informático que registra a sequência numérica codificada, pode ser replicado, transmitido e armazenado, conservando sua integridade; pode ser usado indefinidamente para a impressão de novas cópias fotográficas sem qualquer perda de qualidade e (a não ser por um grande descuido ou por um catastrófico "apagamento" digital) existirá para sempre[5]. Mais ainda, conforme são introduzidos no mercado novos *softwares* e impressoras de tecnologia superior, as impressões no futuro serão melhores que as de hoje. Diferentemente do negativo, aqui há apenas "valor de exposição". Assim, com a codificação total da imagem digital, o prognóstico de Benjamin agora se realiza plenamente. As noções de autenticidade e originalidade que tinham sofrido um abalo com o advento das “imagens técnicas”, agora acusam o golpe definitivo com a possibilidade de “reprodutibilidade total”[6].

2

Podemos pensar também que o negativo, com sua natureza misteriosa e delicada, que esconde uma imagem a ser *revelada*, se aproxima de uma determinada ideia de erótico. Lembremos do laboratório fotográfico, esse ambiente escuro e silencioso, iluminado minimamente por luzes vermelhas e misteriosas, repleto de odores estranhos. Ali, o papel fotográfico passa por várias etapas, a partir da abertura da caixa onde repousa num envelope preto

[4] Os concursos de fotografia muitas vezes exigiam dos premiados a apresentacão do negativo como forma de provar tanto a autoria quanto a autenticidade da imagem. Hoje, mesmo que haja um arquivo “original” (chamado *RAW*, ou “cru”) que contém todas as informações captadas na cena, as fotos digitais passam obrigatoriamente por um processo de “pós-produção” no *software*. Com isso, os concursos têm dificuldade para definir os limites da manipulação e, eventualmente, fraudes acontecem.

[5] Pessoalmente, sempre que faço uma simulação mental de um incêndio, perguntando-me o que salvaria em primeiro lugar, respondo: o arquivo de negativos.

[6] É sintomático que, ao mesmo tempo em que a fotografia chega na fase de “reprodutibilidade total”, os fotógrafos-artistas passem a numerar suas fotos em séries limitadas – basicamente uma estratégia de mercado, na tentativa artificial de fazer da cópia fotográfica um objeto com “valor de culto”.

selado. Depois disso, é colocado na base do ampliador, esse aparelho que projeta a imagem do negativo na superfície do papel fotossensível. Exposto brevemente à luz que trespassa o negativo colocado delicadamente no aparelho, o material fotossensível que recobre o papel (a emulsão) sofre uma alteração em sua estrutura química, acusando as informações luminosas dadas pelo negativo. No entanto, ainda não há imagem para ser vista, pois ela está – como se diz – em "estado latente", aguardando os banhos químicos que traduzirão essas informações luminosas em preto, branco e gradações de cinza, em relação oposta às tonalidades do negativo. Qualquer um que já tenha ampliado uma fotografia num laboratório fotográfico há de lembrar-se do momento em que a imagem sobre o papel, imerso na banheira do revelador, surge lentamente, como mágica.

Isso tudo remete a um universo sensível com o qual a fotografia digital não pode sonhar. O processamento digital se dá em ambiente anódino, limpo, controlado. Não há cheiro, não há tato, não há movimento corporal. Tudo é perfeitamente visível e codificado. A imagem acontece na tela, diante do sujeito sentado no computador, em simbiose corporal com a máquina, como se fosse parte dela. No universo digital não há lugar para nuances ou "zonas escuras". Seu ideal é o da clareza matemática, da redução da imagem a um código transmissível e veloz[7]. O digital é, portanto, obsceno e pornográfico, em sua busca da *hipervisibilidade*, daquilo que é "mais visível do que o visível", para usarmos os termos de Baudrillard (1996, p.49).

A tecnologia computacional da imagem chegou a tal ponto de sofisticação que, com alguma habilidade, é possível manipular quase que infinitamente a distribuição dos *pixels* e, consequentemente, dos objetos visuais. O antigo processo de montagem ou colagem, que cortava e colava as fotografias, passa agora a ser feito com precisão microscópica. A fotografia digitalizada passa a

[7] É interessante notar os termos em francês para fotografia analógica e fotografia digital: *photographie argentique* (fotografia argêntica, referindo-se à prata utilizada como principal material fotossensível na emulsão das películas) e *photographie numérique* (fotografia numérica).

ser um monstruoso quebra-cabeças eletrônico composto por milhões de pecinhas, sendo possível interferir isoladamente em cada uma delas[8]. Essa espécie de "pictorialismo digital" resulta numa imagem fotográfica cujos acréscimos e supressões são imperceptíveis a olho nu – um procedimento que coloca em suspeição o próprio caráter da representação da fotografia e instaura permanentemente o problema da ética sobre o fazer fotográfico. Hoje, conscientes dessas infinitas possibilidades de transformação da imagem, aprendemos a *desconfiar* das fotografias.

Se, no fotojornalismo, essa facilidade de manipulação representa um problema ético real, nas mãos de um artista pode servir como ferramenta criativa. O fotógrafo alemão Andreas Gursky utiliza sofisticados *softwares* de edição de imagem para criar suas obras, manipulando pesadamente as fotografias, seja multiplicando os pontos de fuga e subvertendo as regras da perspectiva linear através de "colagens", quanto simplesmente acrescentando e eliminando elementos. O trabalho fotográfico de campo é apenas a primeira etapa do processo, apenas a captura das imagens na rua, para depois ser finalizada numa segunda etapa de "pós-produção" no computador.

Paris, Montparnasse (1993), por exemplo (Fig. 3), retrata o conjunto habitacional modernista projetado por Jean Dubuisson na capital francesa. É uma elevação arquitetônica resultada de duas fotografias realizadas separadamente, mostrando o edifício de uma maneira que não se pode ver *in loco*, pela falta de recuo necessário para captar toda a fachada numa única tomada. Com esse gesto de fusão (que depois será aprimorado em outros trabalhos), Gursky desobedece (como fazem outros tantos artistas) as regras da perspectiva linear, eliminando aquele ponto único no qual o sujeito se

[8] Uma câmera de 30 *megapixel* (relativamente comum nos dias de hoje) produz uma imagem com cerca de 30 milhões *pixels* (1 *megapixel* = 1 milhão de *pixels*). Cada um desses *pixels* tem a sua disposição 16.777.216 combinações diferentes de cor, tonalidade, saturação e brilho, utilizando-se o sistema de cores RGB (*red, green blue*), padrão da maioria dos *softwares* de processamento de imagem.

coloca para ver o mundo como se olhasse através do buraco de uma fechadura, tão característico do Renascimento e da fotografia em geral.

Figura 3: Andreas Gursky. Paris, Montparnasse (1993).
Fonte: Site do autor.

Lembremos que a imagem capturada pela câmera escura, através da objetiva, e projetada na superfície fotossensível, normalmente apresenta as mesmas características geométricas de uma pintura criada a partir das regras da perspectiva linear. Esse sistema visual foi criado para superar a dificuldade de se representar realisticamente objetos tridimensionais numa superfície bidimensional e obteve tanto sucesso que acabou dominando a forma do Ocidente ver o mundo por mais de 500 anos. Tanto o ponto de fuga quanto a diminuição dos objetos conforme a distância — os principais elementos que criam a sensação de profundidade realística — são dados visuais produzidos pelas duas técnicas, uma vez que ambas supõem a existência de um único ponto de vista organizador da imagem. Mas com uma

diferença fundamental: aquilo que, através da perspectiva, é produzido aplicando complicadas regras geométricas — num processo sofisticado e lento, que exige anos de treino por parte do artista — é realizado pela câmera fotográfica num instante. Em outras palavras, a câmera fotográfica é uma máquina automática de criação de perspectiva.

Gursky, no entanto, subverte essa vocação da fotografia e constrói um edifício de pura frontalidade, onde todas as janelas são vistas de frente, onde todos os pontos são pontos de fuga. O resultado é uma obra por um lado "fria", em acordo com a tendência "inexpressiva" da linhagem de fotógrafos alemães contemporâneos mas, por outro, aberta às complexidades que de fato experimentamos na tentativa de interpretar a realidade multifacetada em que vivemos.

Esse efeito é enfatizado ao experimentar a obra numa galeria ou museu. Com suas grandes dimensões, ela convida o observador a se deslocar horizontalmente, percorrendo com os olhos cada uma das janelas do bloco residencial. Se o casal Bernd e Hilla Becher, mestres de Gursky na chamada "escola de fotografia de Düsseldorf", criaram suas conhecidas "tipologias", fotografando diversas variantes de um mesmo tipo de edificação, e depois reunindo-as em *grids* expositivos, Gursky parece fazer o mesmo, mas numa única fotografia. Assim como no trabalho do casal alemão, esta obra de Gursky convida ao conhecimento por método de comparação[9]. Cada janela pode ser cotejada com as outras, todas iguais e diferentes ao mesmo tempo, representando as diversas pessoas que vivem ali. Se as diferenças remetem à individualidade de cada um dos moradores, a semelhança ressalta a padronização da vida contemporânea nas grandes cidades.

[9] Esse método, que tem origem no impulso classificatório e enciclopédico do século XVIII, é típico das ciências naturais, mais precisamente da botânica e da zoologia, em que as plantas do mesmo gênero ou animais da mesma espécie são agrupados a fim de serem comparados. Grandes viajantes-cientistas alemães, como Alexander von Humboldt (1769 – 1859), por exemplo, se empenharam nessa tarefa, sobretudo em países pouco explorados na época, como o Brasil.

Andreas Gursky, Thomas Struth e Thomas Ruff (chamados de “struffsky” pelo jornal nova-iorquino *Village Voice*) estão entre os fotógrafos que levaram definitivamente a fotografia para o campo da arte contemporânea. Utilizando-se de procedimentos como a fusão digital, a apropriação de imagens da ciência, o uso dos grandes formatos e de sofisticadas ferramentas da tecnologia digital, esses fotógrafos expandiram o horizonte da linguagem fotográfica, e colocaram a "técnica fria” a serviço do distanciamento emocional, da suposta objetividade e da aparente neutralidade. Aqui, segundo a crítica Charllotte Cotton (2010, p. 81), “a ênfase recai na fotografia como um modo de ir além das limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão de forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem”.

Gursky, assim como seus colegas, acredita ser capaz de realizar uma representação "neutra" da realidade, desprovida de afeto e de opinião, como se mostrasse o mundo em toda sua verdade, objetivamente, sem intervenção da subjetividade humana: “eu mostro nosso mundo contemporâneo do jeito que ele é”, diz, sem muita modéstia (NAYERI, 2018, trad. minha). A opinião pessoal é tudo aquilo que os fotógrafos dessa vertente procuram evitar a todo custo. É como se os objetos, lugares e situações pudessem falar por conta própria, cabendo ao artista apenas “mostrar”. Se considerarmos que há basicamente dois tipos de artistas: aqueles que pretendem *representar* a realidade e aqueles que pretendem *transformar* a realidade, esses fotógrafos claramente se situam no primeiro grupo, mesmo que, para isso, tenham que lançar mão de imagens que não são verificáveis a olho nu.

Talvez possamos entender essa postura no contexto da Alemanha pós-guerra, um país derrotado dramaticamente e agora traumatizado e envergonhado por seus próprios feitos. Nesse contexto, a “neutralidade” pretendida pode ser tanto o resultado de uma busca legítima da verdade depois da vivência de tanta barbárie, como também o efeito de uma anestesia geral necessária como forma de esquecimento dessa mesma barbárie.

3

Uma das primeiras descobertas de quem começa a fotografar seriamente é que a câmera, pelo menos tecnicamente, é capaz de enxergar mais do que o olho humano. Muitos detalhes de uma cena passam despercebidos pelo fotógrafo no momento da captura e são percebidos apenas após a ampliação fotográfica. E quanto maior é o tamanho do negativo ou a capacidade de "resolução" digital, mais detalhes são registrados[10]. Portanto, toda fotografia de grande formato (falo tanto da captura quanto da exibição) mostra mais do que somos capazes de ver naturalmente — um efeito que se torna ainda mais evidente quando a fotografia apresenta alta qualidade de impressão e é mostrada no ambiente controlado de uma galeria. Ali, podemos tomar todo o tempo necessário e, confortavelmente, examinar com os olhos a cena estática, congelada pela câmera, sem o risco de transformação temporal a que o mundo real está submetido. Este é o encanto de uma fotografia de Stephen Shore, por exemplo, com suas esquinas banais onde primeiramente nada é extraordinário, mas, com o tempo e o exame minucioso do olhar, os detalhes vão se revelando lentamente.

Gursky, com a manipulação digital, leva essa capacidade intrínseca da fotografia em grande formato a outro patamar. A alta definição das imagens, a saturação cromática, a monumentalidade física das obras, as tecnologias de impressão e montagem e, é claro, a excelência técnica do fotógrafo, acabam criando algo que às vezes parece "mais real do que o real". Trata-se de outra forma de falsificação da realidade, não mais a deficiência de uma "meia verdade", mas o excesso de "uma verdade e meia". Este *hiper-realismo* foi

[10] No filme *Blow-up* (1967), de Michelangelo Antonioni, o protagonista é um fotógrafo de moda que, ao ampliar seguidamente no laboratório uma fotografia que fez por acaso, percebe ter involuntariamente capturado a cena de um crime. O termo *blow-up* é usado em fotografia justamente para referir-se a ampliações excessivas, que "explodem" os detalhes e revelam a própria estrutura (grãos ou *pixels*) da fotografia. Em *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, há uma cena semelhante, talvez em homenagem ao filme de Antonioni. O detetive Deckard utiliza uma máquina sofisticada de ampliação para detectar um detalhe escondido numa fotografia. A "máquina Esper" do filme, semelhante a um computador, pode ser entendida como o equivalente pós-moderno e digital do laboratório químico de *Blow-up* e prefigura, de certo modo, as ferramentas cartográficas digitais como o *Google Earth*.

definido por Baudrillard como uma simulação de um real que nunca existiu, e que acaba substituindo e anulando a própria realidade com seu poder de sedução[11]. É um fenômeno definidor da sociedade de consumo pós-moderna e um modo de ver que se alinha às telas de alta definição, às plataformas cartográficas digitais, ao universo da publicidade e ao próprio acesso à informação em época de comunicações em rede. Nesse sentido, Gursky provavelmente preferiria a *Blue Marble* de 2012 (Fig. 4), digitalizada, manipulada e supernítida, que mostra o globo terrestre idealizado, sem as imperfeições e o acaso da fotografia de 1972.

Mas todo esse hiper-realismo não significa necessariamente acesso a um mundo de verdades. De fato, talvez esteja mais próximo a um novo tipo de cegueira. Não se trata mais de uma fotografia *subexposta* que esconde os elementos na escuridão, mas de uma fotografia *superexposta*, que cega por excesso de claridade. Pois há, como nos revela o crítico Guilherme Wisnik (2018, p. 87), uma estranha relação entre nitidez e opacidade — duas qualidades que, embora aparentemente antagônicas, podem servir a propósitos trocados. Assim como o mistério e a dúvida podem ser iluminadores da verdade na medida em que representam as imperfeições de nosso mundo imperfeito, muitas vezes o excesso de nitidez, por seu poder inebriante e sedutor, tem como efeito a ocultação dessa mesma verdade. Um mundo destituído de ambiguidades, sem texturas nem desfoques, que se mostra como "perfeito", impede a própria ação do sujeito que tenta transformá-lo, restando a ele apenas uma "leitura passiva dos seus códigos de funcionamento" (WISNIK, 2012, p. 33). No fundo, este é o mesmo problema que existe na confusão entre informação e conhecimento num mundo onde a

[11] Hiper-realismo é também um movimento artístico que tem origem no anos 1960, tributário da *Pop Art* e do Fotorrealismo. Enquanto esse último criava grandes pinturas a partir de fotografias reproduzidas minuciosamente na tela, o Hiper-realismo se manifesta sobretudo na escultura, criando figuras tão verossímeis que parecem vivas (como no trabalho do australiano Ron Mueck, por exemplo). No fundo essas obras não são exatamente realistas, pois não representam o mundo como vemos, mas uma fotografia desse mundo. São representações de representações. Apesar da impressionante sofisticação técnica, parece-me mais um exercício formal de forte apelo midiático. O movimento é considerado por alguns como a última das vanguardas históricas do século XX.

informação, através da internet, parece estar “ao alcance dos dedos” – uma das grandes ilusões de nosso tempo.

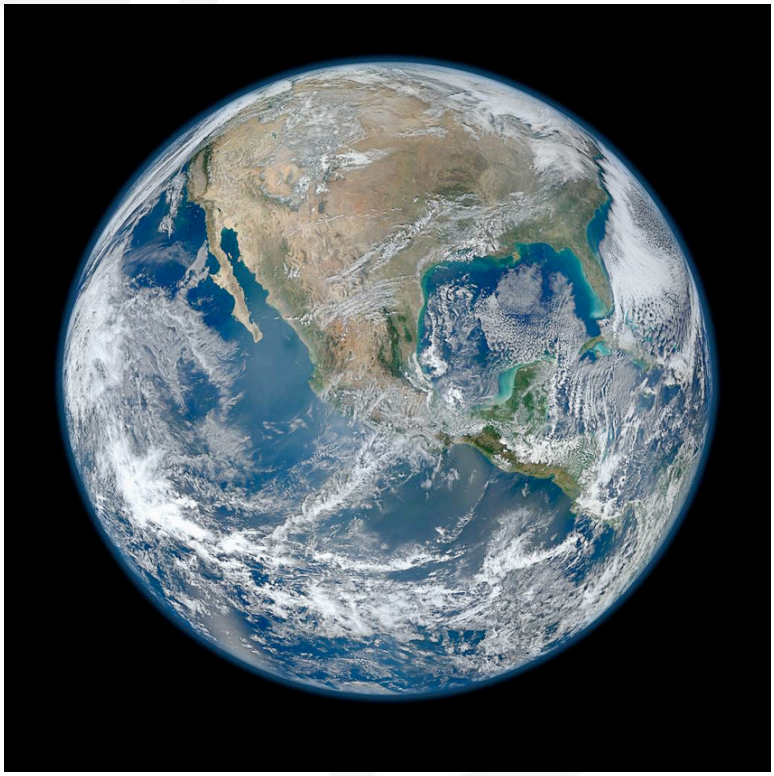


Figura 4: NASA. The blue marble (2012).
Fonte: NASA.

O interesse na obra de Gursky repousa em sua hábil elaboração artística do hiper-realismo, como se dissesse que o olhar nu e cru não basta, que a realidade complexa em que vivemos não se dá a ver tão facilmente, escondida para além de nossa capacidade de apreensão visual ocular. A realidade, na proposta de Gursky, estaria mais próxima daquilo que não vemos do que daquilo que vemos. E, se nem o olho nem a câmera fotográfica é capaz de enxergá-la, será preciso criá-la. Assim, paradoxalmente, o artifício é usado para restaurar a verdade, para nos aproximar de uma realidade impalpável e invisível. A máxima que diz “é preciso ver para crer”, que atribui aos olhos a legitimidade última da verdade, aqui é invertida, tornando-se “é preciso crer

para ver" pois, aceitando as imagens de Gursky, o mundo complexo e globalizado em que vivemos se tornaria um pouco mais claro.

Pela pretensão, pelas dimensões das obras e pela tradição acadêmica alemã podemos abordar o trabalho de Gursky pela via da categoria estética do sublime. De Aristóteles a Lyotard, passando por Kant e Hegel, o sublime refere-se a uma beleza grandiosa, assombrosa e desmesurada, que ultrapassa a capacidade humana de apreensão direta e não pode ser totalmente compreendida. É uma beleza que flerta com o trágico e com o divino, que impõe uma força de cima para baixo, ameaçando a fragilidade humana. Dessa forma, o sublime pode tanto esmagar o sujeito, impedindo qualquer tentativa de relação entre o homem e essa força assombrosa, quanto incitar enormemente a imaginação, levada ao limite na tentativa de compreender esses fenômenos que escapam à apreensão humana. Pode ser, portanto, um proposta estética válida na tentativa de "representar o irrepresentável" pois implica, por natureza, uma inadequação, um "fracasso representacional" que pode ser bastante útil para a análise da realidade contemporânea, caracterizada pelo descompasso relacional resultante do abismo entre a experiência humana imediata e as grandes instâncias que de fato regem nossas vidas, conforme percebidos por diversos pensadores como Fredric Jameson, Paulo Virilio e Zygmunt Bauman.

A obra de Andreas Gursky flerta com esse sublime tanto nos temas retratados quanto na própria forma de apresentação das imagens fotográficas. Ele retratou grandes aglomerações humanas, paisagens grandiosas, obras de infraestrutura, grandes edifícios e uma série de espaços ligados ao mundo financeiro, ao entretenimento, aos esportes, aos serviços e ao comércio de um mundo interconectado. As fotografias em grandes dimensões (graças aos avanços das técnicas de impressão digital) e a exibição das obras isoladas nas grandes paredes dos museus e galerias impressionam pela monumentalidade e pela própria presença física das molduras. Nesses ambientes, acabam concorrendo diretamente com as pinturas de grande formato, remetendo às grandes paisagens ou batalhas na tradição da pintura europeia. É evidente

uma influência do romantismo alemão, com seus personagens pequenos e frágeis diante da imensidão das paisagens naturais, como nas pinturas de Caspar Wolf (1735-1783) e de Caspar David Friedrich (1774-1840).

O exagero e a desmedida próprias do sublime são usados não apenas para mostrar a fragilidade do homem diante da força da natureza ou das instâncias de poder que regem nossas vidas, mas também podem servir como ferramenta crítica que, através da inverosimilhança e do absurdo acabam por revelar a artificialidade de um mundo regido pelo consumo e pela publicidade que, no entanto, exerce grande fascínio. Dessa forma, a obra de Gursky estaria representando aquilo que o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2007, p. 53) chamou de “sublime capitalista”, uma imagem do grande universo do capital e de nossa sociedade competitiva, consumista e conectada deste início de século XXI em seu “funcionamento perfeito”, com todo este aparato ao mesmo tempo sedutor e opressor.

A lógica do capitalismo e da tecnociência é a busca de "mais e mais", de um crescimento sem fim orientado para o acúmulo de riqueza que, por sua vez, aprimora o conhecimento técnico para gerar ainda mais riqueza. Essa lógica, insustentável e suicida como uma bomba-relógio, coloca em marcha uma sequência infinita de transformações e operações que (além de exaurir os recursos naturais do planeta) leva a humanidade a uma permanente frustração. Para o filósofo francês Jean-François Lyotard, lido por Ricardo Fabbrini (2017, p.58), essa desmedida é o “fato essencial da pós-modernidade”, que encontraria uma forma de representação através do excesso de beleza, ligada ao sublime. Mas, se no projeto moderno o sublime era visto como a face estética de um projeto utópico de redenção, através da racionalidade e do triunfo da civilização e da técnica, agora ele mostra seu lado negativo, opressor.

Figura 5: Andreas Gursky. Chicago Board of Trade II (1999).
Fonte: Site do autor.

Nesse sentido não seriam as imagens de Andreas Gursky, com todo seu hiper-realismo digital, uma tentativa de representar o irrepresentável mundo contemporâneo submetido aos excessos do capitalismo financeiro — um mundo saturado de imagens, onde mídia e ambiente se fundem? Ao eleger como tema justamente o "espaço mundial do capitalismo multinacional" — chamado de "objeto fundamental da pós-modernidade" por Fredric Jameson (2000, p. 79) —, não seria seu trabalho uma legítima estratégia artística de representação dessa realidade, uma tentativa de mapear cognitivamente as forças do capital?

É incômodo pensar que esta resposta seja dada por um fotógrafo plenamente inserido no circuito comercial e avesso às interpretações políticas de sua

obra[12]. De fato, há um problema. Diferentemente do sublime lírico que desorienta o ser humano e carrega grande carga de violência (logo, potencialmente perigosa e disruptiva), a estética de Gursky é domesticada por um "sublime formalizado" com sua alta resolução, sua estética publicitária e pela manipulação digital que "limpa" as imperfeições indesejadas. Ao invés de um ambiente aterrador, violento e misterioso de uma tormenta em alto mar, temos o ambiente "hiperespacial" de um hotel genérico (*Atlanta*, 1996), uma loja asséptica da grife Prada (*Prada I*, 1996) ou um show da Madonna (*Madonna I*, 2001). O perigo é que tal visão, com toda sua sofisticação visual, estética publicitária e encantamento, pode fetichizar e naturalizar esse mundo injusto e cruel que procura representar. Basta imaginarmos essas imensas fotografias nas grandes galerias de Londres, Nova York e Frankfurt, convertidas em fundo cenográfico de um espetáculo ostentatório. Ali, são vendidas por alguns milhões de dólares para bilionários russos e príncipes sauditas ao som do tilintar das melhores taças de champanhe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia citada

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. As estratégias fatais. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COTTON, Charllotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes; 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard*. O Que nos Faz Pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, pp. 47-77, 2017.

[12] Gursky ganhou notoriedade depois que a obra *99 Cent II Diptychon* (2001) alcançou o preço de 3.34 milhões de dólares em 2007 tornando-se, na época, a mais cara fotografia já vendida.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

LOENGARD, John. *Celebrating the negative*. Nova York: Arcade; 1994.

NAYERI, Farah. *Andreas Gursky is taking photos of things that do not exist*. The New York Times. Nova York, p. C2. 29 jan. 2018.

SAFATLE, Vladimir. *Do sublime capitalista e das ruínas*. Revista Cult, São Paulo, p.51-54, 2007.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu, 2018.

LISTA DE FOTOS

Figura 1 – Tuca Vieira, 2020. Negativo da série “Fotografia de Rua” (2008).

..... pág.: 80

Figura 2 – Apollo 17. *The blue marble* (1972)..... pág.: 82

Figura 3 – Andreas Gursky. *Paris, Montparnasse* (1993)..... pág.: 86

Figura 4 – NASA. *The blue marble* (2012)..... pág.: 91

Figura 5 – Andreas Gursky. *Chicago Board of Trade II* (1999)..... pág.: 94

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

A representação da ausência nos vestígios de ação

The representation of absence in the actions traces

La representacion de la ausencia en los vestígios de acción

Allan Tanioka Yzumizawa

PPGAV-Unicamp, Campinas, Brasil. allanyzumizawa@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p99-114

Resumo

Partindo das questões sobre arte e política e da potência das imagens colocadas por Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, o presente artigo propõe a discussão sobre as formas de representação da ausência a partir de trabalhos entendidos como *vestígios de ação*. Esses trabalhos, ao invés de trazer a imagem representada do corpo, a partir de seus vestígios, denunciam a sua ausência, trazendo à discussão sobre formas de articular o visível.

Palavras-Chave: Arte e política. Vestígio. Ausência. Vestígio de ação. Partilha do sensível.

Resumen

A partir de las preguntas sobre arte y política y el poder de las imágenes planteadas por Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman, este artículo propone una discusión sobre las formas de representar la ausencia desde obras entendidas como vestigios de acción. Estas obras, en lugar de traer la imagen representada del cuerpo, a partir de sus huellas, denuncian su ausencia, trayendo a la discusión sobre formas de articular lo visible.

Palabras-Clave: Arte y política. Vestigio. Ausencia. Vestigio de acción. Reparto de lo sensible

Abstract

Starting from the questions about art and politics and the power of images placed by Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman, this article proposes a discussion on the forms of representing the absence from artworks understood as trace of action. These works, instead of bringing the represented image of the body, from its traces, denounce its absence, bringing to the discussion about ways of articulating the visible.

Keywords: Art and politics. Traces. Absence. Trace of action. Distribution of sensible.

AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E POLÍTICA

A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica,
uma ilusão de presença, e, justamente por isso,
uma metonímia, um signo de uma ausência e perda.
(BHABHA, Homi. 2013, p.95)

Diante de uma inundação, proliferação e consumo de imagens, a questão referente ao local que se encontra a sua potência, nunca deixa de ser um elemento de reflexão e de extrema importância nos debates na arte contemporânea. Tomamos emprestada, portanto, a indagação de Jacques Rancière: "sob que condições é possível declarar certos acontecimentos irrepresentáveis?" (RANCIÈRE, 2012, p.119) Sob que condições pode se constituir uma imagem irrepresentável, uma imagem que declare ou denuncie uma ausência, uma perda? Quais são os acontecimentos, as formas, os signos que se entendem como irrepresentáveis, ou tornam a situação ao ponto de garantir uma fuga de uma certa representação? O que me interessa portanto, é quando o aspecto de uma figura representada, escapa ou não encontra um representante que dê conta de trazê-la visualmente, na tentativa errante de traçar os rastros de um irrepresentável.

Talvez o mostrar demais – o excesso de representação – é responsável em esgotar a potência da imagem a partir de seu exagero, e que de alguma forma, tornou-se um *modus operandi* de vários/as artistas visuais na produção de trabalhos dos quais anseiam uma mudança política. No livro *O espectador emancipado* (2012b), Jacques Racière, descreve ironicamente as formas de como alguns trabalhos de arte encaram sua forma política:

> Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre a nossa percepção; outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns se empenham em mostrar-nos os "vieses" da representação dominante das identidades subalternas, outros nos propõe afinar o olhar diante das imagens de personagens com identidade flutuante ou indecifrável. (2012b, p. 52)

Contudo, essa diversidade de estratégias não só traz uma multiplicidade de manifestações como também a incerteza quanto à configuração do território no qual a política atravessa ou tangencia a arte. Ao observar os trabalhos que configuram o vasto campo das relações praticadas entre arte e política, notamos a recorrência do modelo comum de eficácia: mostrar os estigmas de dominação social, os conflitos de opressão, ridicularizar os ícones midiáticos, ou seja, uma lógica representativa – ou como Rancière menciona no seu livro *A partilha do sensível* (2009) uma lógica do *regime mimético* (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Esse modelo de eficácia, referente ao regime mimético das artes, remete ao século XVIII, no qual se concebia uma continuidade e manutenção das relações entre as formas sensíveis produzidas pela arte com seus respectivos observadores, que eram afetados por essas formas (RANCIÈRE, 2012b, p. 53). Nesse modelo, muito fomentado pela atmosfera das Academias de Arte, a mímese não significava a representação ou a imitação de uma forma da natureza, mas a estruturação de normatividades que conservariam formas sensíveis e identificáveis como arte (RANCIÈRE, 2009, p. 30-31). Dentro dessa lógica criticada por Rancière, os trabalhos de arte de cunho político ousam assumir uma postura esclarecedora e representativa dos estigmas das forças opressoras do capital e das elites institucionais, utilizando-se das estratégias

descritas acima. Para o filósofo, esse modelo persiste curiosamente no território das artes visuais atuais:

> Sem dúvida já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades. (2012b, p.54)

Essa descrença empregada pelo filósofo frente ao regime mimético, não anuncia uma prática imperfeita do/a artista, ou uma defasagem ao construir uma proposição que comunique com o/a espectador/a. Tratando-se de um aprofundamento da análise dentro do que se articula internamente e externamente o trabalho artístico. Para Rancière, o problema portanto, se encontra na própria fórmula, na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. (RANCIÈRE, 2009, p. 54) Portanto a arte, para o filósofo, não se trata apenas em transmitir conteúdos de comunicação, mas que sua potência esteja nas suas articulações disjuntivas quando essa entra em contato com uma pessoa espectadora. Existe portanto uma desconfiança na eficácia dentro desse modelo mimético do regime da arte, no que confere às mudanças e engajamentos de corpos que absorvem esses trabalhos. Para Rancière, a lógica da continuidade que estabelece um acordo da forma sensível com o observador mantém certo consenso de manutenção de uma partilha sensível. Desse modo, o problema então, não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. “Ela consiste sobretudo em disposições de corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe.” (RANCIÈRE, 2009, p. 55). O que fica em questão dentro das perspectivas apontadas por Rancière, distancia as relações das mensagens

propriamente políticas, se atentando a seus recortes e formas de articulações que se organizarão dentro de uma outra lógica de eficácia.

Existe portanto, para Rancière, uma estética na política que se ocupa do que se vê, do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer; quem possui o discurso ou quem é silenciado; quem tem o direito e quem não o tem (RANCIÈRE, 2009, p. 15). É nesse sentido que o filósofo quer tratar as relações entre estética e política: por meio da reestruturação da *partilha do sensível*, ou seja, reconfigurando as formas de perceber, em tornar visível quem é invisível ou tornar compreensível o discurso de quem é silenciado. Para ele, se existe um espaço de mudança, esse se encontra no âmbito do sensível, e não dentro de uma estrutura racional e lógica, o qual manteria uma relação consensual.

Entendendo essas questões, podemos retornar ao ponto da imagem irrepresentável. Seria essa, portanto, uma imagem que escapa das relações do comum? Seria um ponto de disjunção responsável em trazer fissuras nesse tecido sensível ao correlacionar o que não estava antes relacionado, ou de tornar a presença de algo que somos incapazes de ver? A imagem irrepresentável, trata-se de uma imagem de perda, porém é a partir dessa perda que se torna viável o ato de enxergar.

A partir da descontinuidade ou do que podemos entender pelo dissenso provocado pela particularidade do regime estético, é que a arte pode tangenciar a política. Sendo, desse modo, uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns partilhados. A potência da descontinuidade estética, atenta para a imagem que seja suspensa, que não apresenta uma continuidade entre forma com seu receptor, mas uma abertura, um hiato. Algo que podemos notar, por exemplo no trabalho de Clara Ianni, *Natureza Morta ou estudo para Ponto de Fuga* (2011). Nele, a artista dispõe de 9 chapas de aço com perfurações de tiros de

munições usadas pela polícia de cada cidade onde esse trabalho é exposto[1]. Clara Ianni, portanto, abdica em mostrar a violência do corpo baleado pela Polícia Militar, e tensiona o nosso olhar para as munições que matam (perfuram) esses corpos. As chapas de aço dispostas lado a lado, acabam dialogando com as formas geométricas e seriadas da arte minimalista, porém adentrando uma verticalidade de interpretações sugeridas por meio das perfurações causadas pelas munições: a presentificação de uma violência policial dos quais muitos não testemunham. Logo, essas chapas presentificam no espaço, um vestígio de ação o qual aponta para um corpo que não está mais presente, abdicando da forma de representação figurativa do indivíduo que recebe a violência.

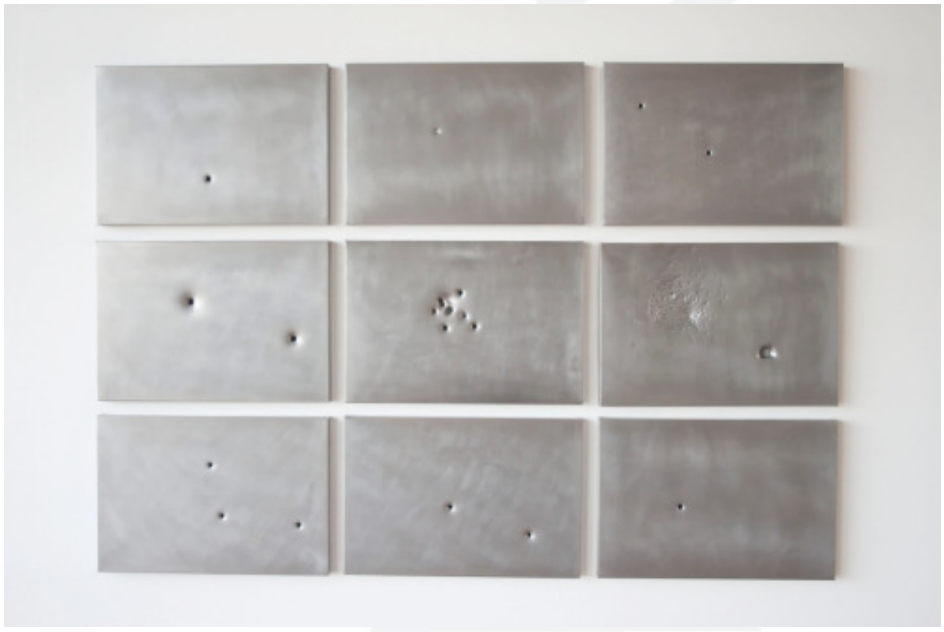


Figura 1: Clara Ianni. Natureza morta ou estudos para ponto de fuga*.*
Fonte: Site pessoal da artista.

[1] "Natureza Morta ou estudo para Ponto de Fuga" (2011) já foi realizado no contexto das cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Berlim. Em cada uma delas, os calibres das munições variam de diâmetro, o que nos faz refletir sobre o modo de como a polícia exerce sua violência, bem como os modos de acordo de venda e de tecnologia militar.

Portanto, a experiência do dissenso vai em oposição às adaptações conservadoras do regime mimético, assim, as produções artísticas se dissociam dos modos de percepções comuns. O dissenso, é capaz de indicar novas referências entre o que é visível e enunciável, mostrar o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado com o objetivo de criar rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos (RANCIÈRE, 2012b, p. 64). Nesse sentido:

> Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. (RANCIÈRE, 2012b, p. 63)

O regime estético da arte, entretanto, gera um certo paradoxo no que compreende as relações entre a continuidade e a descontinuidade. De acordo com o desejo de transformação social da/o artista, construir um trabalho dentro de uma lógica de articulação do regime estético, o dissenso acaba não lhe garantindo uma direção que o espectador tomará. Isso porque o trabalho sendo descontínuo, esse se articula como um ponto disjuntivo, que acaba não lhe entregando uma informação fechada, mas um ponto de interrogação, ampliando o leque de seu entendimento, tornando-se de alguma maneira, inesgotável por sua própria natureza. Desse modo, demanda-se um engajamento do espectador, que através de suas articulações próprias, modificará o seu entendimento sensível. Portanto, existe uma ansiedade precipitada pelo/a artista, para que o trabalho artístico efetive de fato alguma mensagem emancipadora e esclarecedora, em contraposição a sua efetividade em movimentar e engajar esse espectador. Talvez, seja a partir dessa ansiedade, que encontramos as resoluções tão didáticas de uma grande gama de trabalhos e manifestações artísticas.

O VESTÍGIO DE AÇÃO

Falar de uma ausência, de um corpo que falta, seria falar de uma anti-imagem, ou de uma imagem que não existe, pois ela é faltante. Podemos então lançar a pergunta, de que se existe uma imagem irrepresentável (RANCIÈRE, 2012a). No primeiro momento parece ser inalcançável tal feito já que seus pressupostos paradoxais distanciam o representante (imagem) do representado (a ausência) (RANCIÈRE, 2012a, p.120). Talvez, aí, possamos relacionar precocemente um *impoder*[2] da arte (RANCIÈRE, 2012a, p. 121) com as formas de dissenso próprias ao regime estético. A imagem faltante, a imagem de um corpo que não está presente, é potente por sua própria natureza de suspensão de acordo com as ideias trazidas anteriormente. Portanto, cabe perguntar e investigar as relações que articulam o que é chamado de *vestígios de ação*, partindo do entendimento das materialidades das quais são procedidas por uma ação e que suas marcas acabam apontando para o corpo que deixa de presentificar no espaço. Há portanto, uma dissociação entre o vestígio representante com o que é representado, já que somos incapazes de contatar o causador de sua origem. Portanto, a defasagem ou a suspensão do representado, trata-se de uma característica comum aos trabalhos de arte entendidos como *vestigiais*.

A paradoxalidade de constituir uma imagem do invisível, ou de um corpo que não está presente se confirma a partir da premissa de que o ato de ver, seja impreterivelmente um ato tautológico. Georges Didi-Huberman, discorrerá sobre a questão em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010). O filósofo nos propõe uma outra maneira de encarar o *ver*: "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui". (DIDI-HUBERMAN, 2010), p.31) Esse constituir, assemelha-se muito às ideias do dissenso dado pelo

[2] *Impouvoir* em francês. A nota de tradução do livro de Jacques Rancière "O destino das imagens" (2012), menciona como um neologismo acadêmico francês de "não-poder" e não relaciona ao conceito "impoder" articulado por Antonin Artaud.

regime estético das imagens anunciado por Rancière diante da perda ou da descontinuidade entre a forma visível e seu acordo de enunciação:

> (…) então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.33)

Para Didi-Huberman, o trabalho de arte, trata-se de uma obra de perda: "Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência não obstante nos olha como uma obra de perda". (DIDI-HUBERMAN, 2010), p.34). O autor escreve sobre as evidências do túmulo, partindo de seu volume geométrico feito com uma massa de pedra trabalhada, tornando-se um volume indicado pelo vazio destinado ao corpo semelhante ao nosso, esvaziado de sua vida. Esse volume que nós olhamos, nos retorna o olhar com a ausência do corpo, ou do corpo que não está mais presente: "Seja como for, o homem de crença verá sempre alguma outra coisa além do que se vê, quando se encontra face a face com uma tumba" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.48).

É nesse sentido que encaramos para os vestígios de ação, ou para os traços e evidências em alguns objetos de arte. Esses objetos abdicam de uma presença corporal ou representativa, lançando-se a partir de sua própria perda. Ao mesmo tempo em que nega o corpo por meio de sua ausência, acaba trazendo-o a partir dessa suspensão, como podemos notar no trabalho mencionado anteriormente de Clara Ianni. Em *Natureza Morta ou estudo para Ponto de Fuga* (2011), as chapas de aço perfuradas com balas de munições da polícia não apresentam um corpo. Existe portanto, uma rejeição do antropomorfismo que ao contrário do que imaginamos, presentifica a forma humana por meio de sua própria perda. Mesmo abdicada de sua presença figurativa, existe um corpo composto pela articulação dessas formas geométricas metálicas perfuradas, um corpo que nos assombra e que ao mesmo tempo somos incapazes de vê-lo tautologicamente. É essa presença suspensa que Rancière e Didi-Huberman estão defendendo como potência na arte.

No texto do catálogo da exposição *Out of Actions* (1998)[3], a crítica e pesquisadora Kristine Stiles escreve sobre a relação da eliminação do antropomorfismo nos objetos de arte em favor do ganho do espaço-tempo e da presença do espectador. Ao mesmo tempo, a autora acaba concordando que mesmo esses ganhos trazidos pelo minimalismo, muitos artistas retornam a introduzir o corpo na materialidade sem que haja a perda desses elementos:

> Se foi a eliminação do antropomorfismo em favor de uma objetualidade obsoleta ou da presença material que permitiu que o minimalismo e a escultura ativassem a consciência do espectador de uma experiência que se desenrolava no espaço real e no tempo real, é importante observar como os artistas que trabalham desde então, reintroduziram referências ao corpo sem negar o impacto do objeto em seu ambiente físico. (STILES, 1998, p. 257, tradução nossa)

O que fica evidente diante dessas reflexões, é que os trabalhos de arte compreendidos como vestígios, possuem um jogo de presença-ausência, no qual um elemento é abdicado para que a presença do vestígio no espaço aponte para esse elemento que falta, para esse hiato. Em algumas situações, sua presença é tão precária e tão frágil, que beira ao desaparecimento. Situações visíveis de acordo com trabalhos que utilizam materiais frágeis como poeira, grãos, etc.

Muitos vestígios de ação, além de utilizar materiais frágeis, acabam relacionando a espacialidade do chão, devido ao esgotamento do potencial gravitacional e do potencial cinético exercido por uma ação. Essas relações podem ser encontradas nos trabalhos da artista goiana, Yara Pina, como em *Instrução de ordem* (2017-18) e *Corpos sulcados* (2019). Nesses dois trabalhos, a artista utiliza como gesto essencial, golpes com ferramentas em cima de sua sombra projetada na parede. Esses golpes violentos marcam uma silhueta da qual acaba constituindo uma inscrição no espaço, além de deixar no chão, os fragmentos da parede e dos materiais utilizados. A escolha dos materiais é

[3] A exposição *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* ocorreu em 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA). Com curadoria de Paul Schimmel, a exposição é considerada a primeira grande curadoria preocupada em examinar as relações dos objetos relacionados com a performance.

de extrema importância para que ofereça a contextualização simbólica do tipo de violência que a artista quer atribuir. *Instrução de ordem* é realizado com instrumentos de uso da polícia como carabina e cassetetes, enquanto em *Corpos sulcados,* Yara Pina utiliza relha de arado para golpear a sua sombra. A partir do mesmo gesto, é desdobrado trabalhos diferentes que vão trazer tipos de violência diferentes, demonstrando desse modo, a importância das escolhas dos materiais diante de possibilidades simbólicas que estes podem apresentar.

Para a execução do trabalho, a artista sugere realizá-lo durante a montagem do espaço expositivo. Isso porque, Yara Pina não o compreende como uma performance, optando por não mostrar essa ação ao público. Mostrar os golpes violentos, evidencia uma imagem direta ao espectador, enquanto mostrar as marcas das silhuetas por esses mesmos golpes, deixa em suspensão a imagem desses gestos. A artista, portanto, acha que não cabe competir essas duas imagens (da ação e do vestígio)[4], entendida às vezes como conflitantes. O que é importante pra ela, ou até mesmo potente, é sua silhueta desenhada com os golpes violentos mais do que sua ação, ou seja, a ausência de um corpo – tanto que Yara Pina opta e exige que na ficha técnica desses trabalhos sejam descritos como "*vestígios de ação"*, justamente para entender que o que importa são os resquícios advindos de uma ação e não ela própria.

[4]Em entrevista com a artista, a mesma menciona que todas as ações são registradas com o interesse de documento pessoal, entretanto, esses vídeos gravados não são apresentados nos espaços expositivos.

Figura 2: Yara Pina. Instrução de ordem #1. *Fonte: Acervo da artista.*

Em muitos casos, é de se notar que a ação ou a temporalidade confere a qualidade de vestígio no objeto através da ficha técnica. A ficha técnica muitas vezes é responsável em descrever e contextualizar a ação. Em outro trabalho de Yara Pina intitulado *Tosquiadas* (2018), a artista anexa na ficha técnica as seguintes informações sobre os materiais utilizados: "faca oxidada por urina masculina, cabelo feminino".

Tosquiadas (2018), consiste em facas oxidadas com urina masculina e seu cabo feito com cabelos femininos, dispostas numa parede com as pontas para cima. Esses objetos, portanto, ganham o contexto de sua ação a partir da ficha técnica. Podemos notar que a ação está descrita na ficha técnica devido à

necessidade de inserir um verbo dentro dos objetos, nesse caso o verbo "oxidar". A oxidação, esse elemento da ação, possui um significado de importância, justamente por estar relacionada com a parte mais fálica e violenta do objeto. Desse modo, fica evidente, à associação da violência de gênero exercida pelo masculino. A ação da urina que oxida a faca, nesse caso, não está visível somente na faca, mas na sua conjunção com o texto de parede sobre a obra que articula uma imagem violenta do corpo masculino, uma imagem silenciosa que é dada dentro de cada corpo observador.

Figura 3. Yara Pina. Tosquiadas*. Fonte: Acervo da artista*

Pode-se estender as quantidades e diversidades de trabalhos relacionados às qualidades discutidas, entretanto, não é claro uma definição totalizante do que se entende como *vestígio de ação*, e também não existe um interesse em compreendê-lo por completo. O interesse é entender as possibilidades nas

formas de produção de imagem no que diz respeito à sua potencialidade, das quais muitas vezes escapam às formas comuns e evidentes. Muitas performances acabam gerando restos de materialidade das quais podem ampliar seus modos de apresentação, ou até mesmo de compreensão da proposta artística – nesse caso, a performance acaba ganhando dois momentos: o da ação, e do objeto que resta posteriormente. Seria o caso portanto, da responsabilidade da figura do(a) curador(a) em propor dentro do espaço e tempo da exposição, a articulação da presença desses vestígios após a performance, entendendo que esse vestígio pode se tornar uma importante ferramenta no que diz respeito às formas de apresentação e representação de uma imagem faltante.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, n. 12, p. 6-16, 1 jul. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O desentendimento*: política e filosofia. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

SAYRE, Henry M. *The object of performance*: The american avant-garde since 1970. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

STILES, Kristine. *Uncorrupted Joy*: International Art Actions**.** In: SCHIMMEL, P; STILES, K (Org.). *Out of Actions*: Between Performance and the Object 1949-1979. Catálogo da exposição. New York: Thames and Hudson, 1998.

Fontes eletrônicas

Clara Ianni. Disponível em: <http://claraianni.com/>. Acessado em 12 de setembro de 2019.

LISTA DE FIGURAS

Lista de trabalhos

Figura 1 – Clara Ianni. *Natureza Morta ou estudo para Ponto de Fuga*, 2011. aço e perfurações de munições usadas pela Polícia Militar de São Paulo, SP. 35mm, 38 super, 40mm, 22mm, festim 4.5, calibre 12.42, 12SG, calibre 12.50AE. 1m x 2,5 m. Galeria Vermelho, São Paulo, Brasil. pág.: 105

Figura 2 – Yara Pina. *Instrução de ordem #1***,** 2017-18. Sombra agredida com golpes de carabina carbonizada. “vestígios de ação”. pág.: 111

Figura 3 – Yara Pina. *Tosquiadas*, 2017. Facas oxidadas com urina masculina, cabelo feminino. Dimensões variadas. pág.: 112

Resenha

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

O olhar de Peter Burke para a cultura material através das imagens

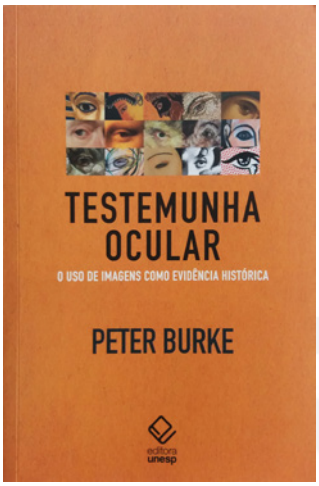
La mirada de Peter Burke a la cultura material a través de imágenes

Peter Burke's look at material culture through images

Anna Christina Madrid

Mestranda na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. eahc.pos@mackenzie.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p117-121



O OLHAR DE PETER BURKE PARA A CULTURA MATERIAL ATRAVÉS DAS IMAGENS

No livro “Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica”, de Peter Burke , historiador e professor de História da Cultura na Universidade de Cambridge, o autor defende que: as imagens após serem submetidas às “críticas das fontes”, pertinentes ao rigor científico, podem ser tão confiáveis quanto os textos escritos.

Burke, procura mostrar ao historiador a importância das imagens, como fontes históricas. O livro não busca ser um guia com fórmulas para servir de análise das imagens visuais como fontes, e sim informar, principalmente entre suas principais funções, as armadilhas que as imagens podem oferecer a quem as analisa; justamente por possuírem um rápido entendimento e compreensão, diferentemente da forma descritiva de um texto.

Com um prefácio escrito pelo próprio autor na edição brasileira, onde ressalta, já na introdução, os questionamentos de historiadores céticos quanto às

ambiguidades que podem ocorrer no mau uso de imagens, ele defende que tais problemas, também, podem ocorrer com textos que são traduzidos de uma outra língua. Burke deixa claro o papel que o historiador deve ter, advertindo-o que ao utilizar as imagens faz-se necessário outros tipos de evidências, aos quais precisam desenvolver métodos para estudá-las, assim como o fizeram para com os textos (aqui ele faz uma breve comparação com o papel interrogatório que os advogados assumem em um julgamento).

Um ponto interessante que aparece no início do livro, é quando o autor afirma preferir o termo "indícios" ao invés de "fontes", quando nos explica:

> Tradicionalmente, os historiadores têm se referido aos seus documentos como "fontes", como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens. A metáfora é vívida, mas também ilusória no sentido de que implica a possibilidade de um relato do passado que não seja contaminado por intermediários. (BURKE, 2017, p.23).

Com uma didática de síntese e uma ampla visão diante do assunto, somos levados a transitar por um interessante roteiro ao longo da leitura, abordados em seus onze capítulos, começando pela função da fotografia e da pintura, onde o autor nos faz um alerta pelo o que elas podem e querem de fato nos mostrar. Enquanto no segundo capítulo, Burke trata da iconografia e da iconologia esclarecendo a semelhança e distinção entre ambas, mostrando que o historiador precisa delas ao mesmo tempo que deve ir além delas. No terceiro capítulo, é tratado o uso de imagens nas religiões, conforme citado por Burke: "em muitas religiões as imagens desempenham um papel crucial na criação da experiência do sagrado". Aspectos mais políticos é o tema que será abordado no quarto capítulo, onde a imagem é usada como arma de protesto devido ao poder que elas possuem.

A imagem retratada como um meio propagador e reconstrutor da cultura material do passado, é discutida no quinto capítulo, enquanto no sexto,

intitulado “Visões de sociedade”, Burke aborda a retratação de determinados aspectos sociais e seus elementos.

No sétimo capítulo, ele fala do perigo das ideias preconcebidas, que aparece nas imagens e, faz novamente um alerta, de que “o estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros”. No oitavo capítulo, ele fala das “Narrativas Visuais”, partindo do princípio de que toda a imagem tem e conta uma história (seja em uma imagem ou em várias).

Entrando no nono capítulo, ele fala sobre o pintor e o cineasta, através da pintura histórica e do filme histórico como disseminadores da história, quando deixam de ser testemunhas de um fato e passam a ser “historiadores”, alertando para o cuidado com as diversas armadilhas da imagem, ressaltando a importância de se empreender uma crítica e uma investigação das fontes utilizadas, pois devemos questionar se isso é uma recriação dos fatos, do ponto de vista do artista ou de um outro olhar, assim como, devemos procurar buscar as intenções do artista quando retratam suas obras. Assim, nos perguntando, se há uma outra intenção, ou intertextualidade na imagem, que cita outra imagem?

Já finalizando a leitura, nos capítulos dez e onze, onde são abordados os aspectos psicológicos e culturais das formas visuais, onde o autor discute se existe uma alternativa para a iconografia e a iconologia e, aponta três possibilidades (já mencionados em capítulos anteriores) que serão vistas pelos enfoques da psicanálise, do estruturalismo e da história social da arte.

Procurando criar uma simples análise deste autor, sobre a importância da imagem como documento histórico, com o olhar de outros pesquisadores, como Ulpiano Teixeira de Menezes, podemos compreender quando diz:

> Por certo, nesse rumo, não poderei dispensar-me, inicialmente, de tocar em questões de base, conceituais ou teóricas, sobre algumas características genéricas dos objetos materiais, principalmente quando mobilizados como documentos. (1994, p.90).

Considerando a importância destes olhares, exemplificados tão claramente neste livro, onde o autor nos conscientiza de que as imagens podem nos fornecer valiosos testemunhos que a escrita ou a oralidade não o podem, na maior parte das vezes por um distanciamento da época retratada.

Finalizando e sintetizando a importância deste livro, conforme nos mostra Peter Burke: "A proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, são uma forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular" (BURKE, 2017, p.25). Vale ressaltar que foi escrito tanto para encorajar o uso de tal evidência, quanto para advertir o usuário em potencial, a respeito de possíveis perigos e é exatamente isto que torna a leitura tão indispensável aos estudiosos e interessados na história.

Sobre o autor – Peter Burke é um historiador inglês nascido em 1937, atualmente professor emérito da Universidade de Cambridge. Durante sua carreira, lecionou em outras instituições de prestígio, como as Universidades de Princeton e Essex; foi professor visitante da Universidade de São Paulo entre 1994 e 1995. Especialista em História Moderna Europeia, é autor de, entre outros títulos, *História e teoria social*, *A arte da conversação*, *A escrita da história: novas perspectivas* e *O que é história do conhecimento?* editados pela Editora Unesp.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica; traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos; São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material*: documentos pessoais no espaço público. ***Revista Estudos Históricos***, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em:<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>. Acesso: 24 Nov. 2019.

Dossiê GMP

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Imagem sobrevivente

Imagen sobreviviente

Surviving image

Paulo Eduardo Barbosa

Doutorando FAU USP e pesquisador do Grupo Museu/Patrimônio GMP FAU USP, São Paulo, Brasil.
pebarbosa@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p125-143

Resumo

Proponho neste artigo a necessidade de se atualizar questões ao se expor em espaço museal conjunto de imagens ampliadas, considerando a expografia como uma das determinantes da possibilidade de análise e fruição da imagem.

Palavras-Chave: imagem. Sintoma. Fantasma. Expografia. recepção

Resumen

En este artículo, propongo la necesidad de actualizar los problemas exponiendo un conjunto de imágenes ampliadas en un espacio de museo, considerando la expografía como uno de los determinantes de la posibilidad de analizar y disfrutar la imagen.

Palabras clave: Imagen. Síntoma. Fantasma. Expografia. Recepción.

Abstract

In this article, I propose the need to update issues by exposing a set of enlarged images in a museum space, considering expography as one of the determinants of the possibility of analyzing and enjoying the image.

Keywords: Image. Symptom. Phantasm. Expography. Reception.

"Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta." (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 77)

INTRODUÇÃO

Durante a coleta de dados relativos à casa sede da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano - FMLOA - em 2014, com vistas à realização de palestra no local inserida na programação da Semana de Museus do mesmo ano, tive acesso às imagens do arquivo da FMLOA[1] produzidas pelos fotógrafos Leon Liberman e Peter Scheier em 1955/56. Embora a palestra versasse sobre outro tema, as relações entre habitar e visitar uma casa-museu, observei que a excepcional característica técnica e documental das imagens produzidas pelos dois fotógrafos, por encomenda do proprietário da casa, não ensejou, por parte da direção do museu uma inserção qualificada em seu espaço. Entre móveis e objetos do período imperial brasileiro, louças da Companhia das Índias, pinturas de Frans Post e de artistas modernos brasileiros que compõem o acervo da casa,

[1] Algumas destas imagens já foram utilizadas em outras publicações, entre elas, na Revista Acrópole nº 226 de agosto de 1957 (p. 358-362) e no livro Oswaldo Arthur Bratke de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado editado por ProEditores em São Paulo, em 1997.

localizada discretamente próximo à janela da sala principal, sem nenhum destaque, uma pequena haste vertical terminada em superfície de chapa metálica na altura de 90 cm sustenta um álbum com ampliações tamanho 18 x 24 cm embaladas em envelopes plásticos. O visitante curioso pode folhear o álbum que não dispõe de nenhuma legenda indicando autoria ou data das imagens. Os funcionários da casa-museu, muito solícitos, me franquearam o acesso aos arquivos digitais destas imagens para uso acadêmico.

SINTOMA E FANTASMA

Seja pelo modo selecionado de expor, seja pela farta quantidade de reproduções, estas imagens contidas dentro do espaço do museu oferecem-se à leitura veloz dos visitantes à maneira das sequências disponibilizadas pelos aplicativos digitais dos aparelhos celulares, reproduzindo a busca de algo capaz de proceder a uma captura do sujeito, que possa removê-lo da letargia passiva a que o ambiente esperado do espaço museal o lança, sem desafiar seu horizonte de expectativas, na posição de receptor. Um após o outro, os visitantes que se interessam pelas imagens, folheiam rapidamente o álbum, reiterando a percepção planificada do ambiente da casa-museu no deslocamento entre imagens do passado e o presente da comparação entre o passado e o presente.

De que maneira se poderia permitir que as imagens deste conjunto deixem perceber os rastros, os sintomas que carregam? Certamente não pela observação apressada e hedonista do consumidor contemporâneo, mas pela observação calma e demorada, capaz de revelar questões ali contidas a sinalizar o futuro no modo com que articulam presente e passado, ou, no sentido Warburguiano, sintoma e fantasma.

Para Roger Chartier[2], a forma infere o sentido, sendo correto pensar que ao se tratar das práticas e representações, os meios pelos quais se constroem a

[2] Historiador francês vinculado à historiografia da Escola dos Annales.

relação com o real, visto como referente, alteram e condicionam sua percepção (CHARTIER, 1991). Soma-se a esta afirmação a constatação de que o processo de produção de uma imagem não é isento de seu aspecto discursivo, como apontado por Stuart Hall[3] para quem a recepção não pode ser entendida apenas em termos comportamentais, mas também "ordenada por estruturas de compreensão [...] produzida por relações econômicas e sociais, que moldam a sua concretização" permitindo que "[...] significados expressos no discurso sejam transpostos para a prática ou a consciência." (HALL, 2003, p.368).

Hall observa que os graus de compreensão e má compreensão na troca comunicativa surgem da falta de equivalência entre os dois lados: codificador/ produtor e decodificador/ receptor e esta lacuna, no caso das imagens da casa[4] produzidas pelos fotógrafos em 1955/56, estabelece-se também pela expografia. Propõe-se que os arquivos digitais sejam ampliados em grandes formatos e dispostos mantendo certa distância entre elas capaz de permitir a apreciação isolada de cada uma.

Para que possam cumprir certo destino, estas representações demandam condições de observação que propiciem o olhar demorado, lento do receptor, capaz de permitir a percepção da imagem enquanto resultante de '[...] movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela." (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 33) Para Georges Didi-Huberman[5] "[...] ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos." (Id Ibidem, p.34).

Salta aos olhos neste grupo de imagens, a pureza formal característica de certo modernismo brasileiro, próprio do final dos anos 1940 início dos anos 1950, na

[3] Antropólogo britânico/jamaicano co-fundador dos Estudos Culturais Bitânicos.

[4] A casa foi projetada pelo arquiteto Oswaldo Bratke para o empresário Oscar Americano.

[5] Filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris.

cidade de São Paulo, tempo em que agentes privados[6] aliam-se ao Estado na afirmação de um devir expresso pela arquitetura, e também por manifestações como as artes plásticas, a música, a dança, entre outras. Para Aby Warburg[7], a imagem poderia conter uma mistura de coisas passadas e presentes, mesmo na maneira de apontar para o futuro como é o caso deste conjunto.

O conceito de *Nachleben* utilizado por Warburg pode ser traduzido literalmente como sobrevivência. Para o historiador, entretanto, *Nachleben* é mais do que isso. É aquilo que faz sentido numa cultura como sintoma, como o anacrônico desta cultura. Warburg toma emprestado este conceito do termo *survival* utilizado pelo etnólogo britânico Edward B. Tylor. Didi Huberman insiste da diferenciação do conceito de *Nachleben* daquele do arquétipo, da essência, aproximando-o da ideia de sintoma, traço de exceção, coisa deslocada (DIDI-HUBERMAN 2002, p. 47).

A fotografia das obras construídas tem sido utilizada como meio de duplamente glorificar e inserir a arquitetura moderna entre as artes, haja vista algumas destas imagens aplicadas pelo arquiteto Oswaldo Bratke em sua inscrição[8] na IV EIA – Exposição Internacional de Arquitetura em maio de 1957 evento integrado à IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O intuito de popularizar a arquitetura moderna tornando-a compreensível ao grande público por meio da fotografia instaura entre esta e a arquitetura tensões que se perenizam, desde o catálogo da exposição *Brazil builds* promovida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1943 até as imagens ainda hoje veiculadas pelas revistas e sites especializados em arquitetura.

Escala humana eliminada da imagem, graduações de cinzas e ângulos inusitados, estranhos ao observador comum buscam reafirmar a inserção da

[6] Neste caso o engenheiro Oscar Americano, próspero engenheiro responsável pela expansão urbana da capital e rodoviária do estado de São Paulo.

[7] Historiador de arte alemão que compôs grande coleção sobre Ciências Humanas transferida em 1933 para Londres, se constituiu a base para criação do Instituto Warburg.

[8] A Casa Oscar Americano no Morumbi, São Paulo recebeu a ficha de inscrição nº 204 na IV Exposição Internacional de Arquitetura. Fonte: (HERBST, 2007, p.428)

fotografia na zona de fronteira entre o documento e a construção de outro discurso disposto a propagar de maneira eficaz os três lembretes enviados por Le Corbusier aos arquitetos modernos:

> [...] o volume, como elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados, a superfície que é o envelope do volume e que pode ampliar ou anular sua sensação, e a planta que é a geradora do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente (2011, p.9). Grifo do A.

Pode-se dizer que há um deslocamento proposto pela imagem da arquitetura moderna construída pela fotografia evidenciando ideário sobreposto à obra construída. Nas imagens esta operação pode ser atestada, entre outras maneiras, pela valorização de elementos construtivos como pilotis, balanços, texturas e por interiores modernos exemplificando novas alternativas de ambientação possibilitadas pela produção seriada em contraponto aos interiores predominantemente clássicos da burguesia paulistana deste período.

Figura 1: Fachada, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 2: Fachada, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 3: Fachada, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 4: Espelho d'água visto da sala de estar, Leon Liberman.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 5: Jardim e pavilhão, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 6: Jardim visto do pavilhão, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 7: Pavilhão e jardim, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 8: Interior de dormitório 1, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 9: Interior de dormitório 2, Peter Scheier.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

Figura 10: Jardim visto da varanda, Leon Liberman.
Fonte: Arquivo da FMLOA.

CONCLUSÕES

O que se desloca nestas imagens puras, editadas, desabitadas? Que movimentos nelas se expressam? Certo anseio por um futuro pleno, presente também em outras manifestações do período, a ser alcançado na arquitetura por meio do uso de novas tecnologias construtivas que possibilitariam a materialização de um desenho racional, ordenado como equação geométrica, justapondo cheios, vazios e texturas que emolduram vistas de um jardim pensado como natureza dominada em composição? Futuro antevisto como elemento de um *ethos* emulado pelas promessas do desenvolvimentismo, processo de industrialização por substituição de importações, próprio da política econômica deste momento? Composição que denotaria apropriação formal da arquitetura orgânica Wrightiana em diálogo com composições orientais somadas ao racionalismo rigoroso de Mies van der Rohe?

Propõem-se às imagens em exposição questões do presente trazidas pelo receptor, fundadas em repertório pretérito construído socialmente, numa operação que permite articular passado e futuro. É parte da missão dos museus utilizar a expografia como meio de propiciar a apreciação por ampla gama de públicos, ampliando possibilidades de interpretação.

BIBLIOGRAFIA CITADA

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista de Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1991, v. 5, nº 11, p. 173-191.

CORBUSIER, L. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

_____. *A imagem sobrevivente:* história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. *In:* Sovik, L. (org.). *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 365-380.

HERBST, H. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura brasileiras expostas nas bienais paulistanas (1951-1959),* Ano de Depósito. Tese (Doutorado em 2007). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, São Paulo, 2007.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fachada, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 132

Figura 2: Fachada, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 133

Figura 3: Fachada, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 134

Figura 4: Espelho d'água visto da sala de estar, Leon Liberman.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 135

Figura 5: Jardim e pavilhão, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 136

Figura 6: Jardim visto do pavilhão, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 137

Figura 7: Pavilhão e jardim, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 138

Figura 8: Interior de dormitório 1, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 139

Figura 9: Interior de dormitório 2, Peter Scheier.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 140

Figura 10: Jardim visto da varanda, Leon Liberman.

Fonte: Arquivo da FMLOA. – pág.: 141

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Cartografias do levante[1]

Cartographies of the levant

Cartografías del levante

Márcia Sandoval Gregori

Pós-doutoranda na FAU-USP, doutora pela FAU- Mackenzie
marciagregori@hotmail.com

[1] Este artigo insere-se em processo de pesquisa de pós-doutorado realizada junto ao Departamento de História e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a supervisão da Profa. Titular Sênior Maria Cecília França Lourenço. As imagens aqui apresentadas foram realizadas pela autora entre fevereiro e março de 2020, antes da quarentena de prevenção ao coronavírus a que ficamos sujeitos definitivamente a partir do dia 23 de março do mesmo ano.

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p145-170

Resumo

O artigo tem como objetivo refletir sobre a prática cartográfica como possibilidade de ação política revolucionária e insurgente. Entende-se a cartografia tradicional e seus mapas como representações dominantes, dispositivos engendrados por relações de poder. A cartografia do levante, por sua vez, é compreendida como uma prática de desativação desses mecanismos de controle e captura para transformá-los em contra-dispositivos, em atuação transformadora, profanadora. A partir de imagens feitas pela pesquisadora busca-se analisar como essa fazer pode se inserir em cartografias do levante.

Palavras-chave
Cartografia. Representação. Levante. Dispositivo. Contra-dispositivo.

Resumen

El artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la práctica cartográfica como una posibilidad de acción política revolucionaria e insurgente. La cartografía tradicional y sus mapas se entienden como representaciones dominantes, dispositivos engendrados por las relaciones de poder. La cartografía de la sublevación, a su vez, se entiende como una práctica de desactivar estos mecanismos de control y captura para transformarlos en contra-dispositivos, en un desempeño transformador, profano. En base a las imágenes tomadas por el investigador, se busca analizar cómo se puede insertar esta acción en la cartografía de la sublevación.

Palabras-clave
Cartografía. Representación. Sublevación. Dispositivo. Contra-dispositivo.

Abstract

This article aims to reflect on cartographic practice as a possibility for revolutionary and insurgent political action. Traditional cartography and its maps are understood as dominant representations, devices engendered by power relations. The cartography of the uprising, in turn, is understood as a practice of deactivating these mechanisms of control and capture in order to transform them into counter-devices, in a transformative, profane performance. Based on images taken by the researcher, it is sought to analyze how this action can be inserted in cartography of the uprising.

Keywords
Cartography. Representation. Uprising. Device. Counter-device.

A vida de cada um é única. O nascimento, a morte, o desejo,
o amor, a relação com o tempo, com os elementos, com as formas vivas
e com as formas inanimadas são, para um olhar depurado,
novos, inesperados, miraculosos.

Felix Guattari (1992)

1.

Dia claro em São Paulo. Diante de um semáforo luminoso vermelho, em um cruzamento no centro da cidade, automóveis param. Pela rua transversal, vindo da esquerda dos motoristas, um homem vestido com roupas puídas de uma tonalidade marrom-café, resultado da mistura de gordura, suor, terra e sujeira de dias, semanas ou meses de vida na rua, caminha vagaroso em direção à faixa de pedestres. Traz nas mãos alguns objetos amarrados por um fio: reminiscências de um lugar habitado? Simulacro de uma casa inexistente, ora invisível, diluída nas ruas e calçadas da anônima cidade?

Personificações das individualidades de seus motoristas, alguns dos veículos da primeira fila avançam sobre a faixa a cada pequena acelerada, ansiosos por continuar sua ida apressada a algum lugar da cidade que não pode parar, como se estivessem em uma pista de atletismo esperando alertas pelo disparo da largada. Mas o sinal permanece vermelho, e o homem segue lento e constante, até que começa a cruzar a via. Quando está no primeiro terço da travessia, o sinal fica verde para os carros. Ainda silenciosos, os motoristas pressionam, aceleram e invadem mais alguns centímetros da faixa, reafirmando sua impaciência. As máquinas resfolegam e rosnam como animais nervosos.

O homem inspira e sutilmente retarda o passo. Aproveita a oportunidade e recua um pouco, avança mais um tanto, retrocede e segue, até parar no meio da via. Faz gestos amplos, dançantes, derruba e cata vagarosamente seus objetos e encara os espectadores com um misto de ironia, sarcasmo e agressividade. O ar, suspenso na incômoda incerteza, faz os segundos parecerem horas. Ninguém ousa prosseguir ou se manifestar diante do imprevisto espetáculo. É preciso ver, com forçosa atenção e desconforto, a miséria que desfila, teimosamente demorada, diante da tela emoldurada dos para-brisas, nas inevitáveis paradas dos automóveis pelos cruzamentos da urbe.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre a prática de uma cartografia do levante[2] e usar experiências fotográficas realizadas como exemplo de ato insurrecto e

[2] Para o filósofo e curador Georges Didi-Huberman, um levante pode ser tanto uma insurgência explícita, um ato de revolta, quanto um gesto clandestino, desejo de resistência que sobrevive em imagens àquele que o praticou. Em português o termo também remete ao processo arqueológico. Neste caso a recuperação de objetos, imagens e informações que, por motivos vários, tenham sido negligenciadas ou negadas por narrativas consolidadas e hegemônicas.

elemento integrante de cartografias. O artigo visa tratar da elaboração de uma cartografia insurgente, que capte e sinalize também os gestos insubordinados, capaz de transformar a linguagem de composição dos mapas num aparato que subverta a lógica de controle e dominação intrínseca ao funcionamento do dispositivo, ou seja, num contra-dispositivo (AGAMBEN, 2009) [3].

Se "[...] as ações humanas produzem espaço" (BARBOSA, 2014, p. 18), a cartografia pode ser um instrumento para a concepção de outras formas espaciais, dentro de um campo que inclua as artes, os saberes tradicionais, os sonhos e desejos, e estimule o pensamento crítico, a imaginação e a ação política. O mapa deve, então, ser pensado como um texto aberto, não-totalizante, registro de movimentos, reflexão e memória e não como objeto acabado, morto, ou como espelho fiel de uma realidade mutante.

Ao representar a realidade, as práticas cartográficas operam um deslocamento dimensional e interpretativo. Configuram imagens que interpretam a realidade segundo culturas, interesses e desejos que variam de acordo com a época, lugar e grupos praticantes. Além daquilo que deixam ver, mapas podem revelar, a um olhar mais atento, valores, hierarquias, concepções de mundo, apagamentos, vazios e esquecimentos, relacionando-se ao tema proposto.

Muitos mapas serviram, historicamente, como dispositivos para conquistar territórios, subjugar populações e submeter coletividades diversas a dominações espaço-culturais de grupos hegemônicos. Apoiados em “discursos de verdade”[4], foram naturalizados como se fossem espelhos fiéis da realidade.

---

[3] O filósofo Giorgio Agamben (2009) define dispositivo a partir do termo de Michel Foucault. Para o filósofo italiano, dispositivo é qualquer coisa capaz de "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos" (p. 40). Organizados em rede, os dispositivos inscrevem-se no jogo de poder e resultam das relações de poder e de saber dominantes.

[4] Segundo Michel Foucault (2010) os "discursos de verdade", produzidos por relações de poder, apoiam-se em suposta objetividade técnica e racionalidade, são investidos de um sentido de veracidade irrefutável e ocultam os interesses daqueles que, ao proferir e chancelar tal discurso, dele se beneficiam relegando outras narrativas ao esquecimento. São formulados e reafirmados pelas instituições, pelas classes dominantes e representantes do poder constituído.

Um claro exemplo de hegemonia cultural naturalizada é a tradicional disposição do mapa-múndi em praticamente todos os Atlas e publicações. O Norte – no qual estão os países mais desenvolvidos – é frequentemente voltado para cima, enquanto o sul – majoritariamente formado por nações subdesenvolvidas ou em desenvolvimento – fica representado em sugestivo e significativo lugar abaixo.

Exemplo de desnaturalização dessa narrativa é o mapa "América Invertida", 1943, do artista uruguaio Joaquín Torres García. Ao apontar o polo sul para cima e representar navios, peixes, sol, lua e estrelas neste sentido inverso ao costumeiro, o autor desloca e se insurge contra a leitura dominante com uma nova representação que ultrapassa o desenho e se desdobra em outros significados sobre desigualdades globais, estruturas sociais, relações sociais e culturais.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-45), o urbanismo de viés racionalista e funcionalista, existente desde o início daquele século, se fortaleceu e adquiriu maior importância. Fundado em discurso técnico e racional, esse urbanismo dividiu cidades em zonas com funções específicas, criou os alegados e festejados "modernos" sistemas de tráfego, baseados, sobretudo, no deslocamento por automóvel e em gigantescas obras e intervenções, e demoliu bairros e histórias inteiros[5]. O espaço seguia derrotado pela velocidade e pela urgência do capital em detrimento da territorialidade, das pessoas e da vida.

Nesse período, artistas, intelectuais e pensadores propuseram um deslocamento da prática cartográfica para um lugar de insubordinação, propondo novas práticas cartográficas. Desde então, tal abordagem crítica do

[5] Exemplo de urbanismo "modernizador" de viés racionalista e traços autoritários é o caso do plano diretor que o engenheiro e urbanista Robert Moses propôs para Nova York, com a construção de grandes obras viárias para organizar o tráfego da cidade e a consequente descaracterização e fragmentação de diversos territórios e histórias locais. Moses foi confrontado pela jornalista Jane Jacobs, que defendia as ruas ocupadas por pedestres e o sentido de comunidade nos bairros.

espaço se faz cada vez mais presente e participante das produções artísticas atuais, entre as quais a arte urbana, arte pública, *land art* e *site specific*, entre outras (BARBOSA, 2014).

O esforço para romper com a falsa ideia de uma cartografia verdadeira e precisa salientava a *práxis* como meio de construção de uma vida urbana na qual a arte, a expressão e o pensamento crítico e criativo estivessem significativamente presentes no cotidiano, repensando e recolocando pesos e valores das atividades humanas.

Esses mapas rebeldes, engendrados em práticas não dominantes, contrárias à redução matemática e voltadas ao levantamento dos gestos e relações sociais, questionavam o modo de produção, o *status quo* e a cidade resultante de tal ordem. Buscavam representar espaços complexos, formados por materialidades e imaterialidades, frutos de ações humanas e por elas transformados em seu uso. Adquiriram traços psicológicos, subjetivos, e, assim, tridimensionalizaram o plano cartográfico tradicional inserindo-se em práticas atuantes no sentido oposto ao funcionamento do dispositivo forjado pelo e para o sistema.

CARTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO

A cartografia é uma linguagem por meio da qual é possível registrar graficamente em um mapa um fenômeno como o descrito no início do artigo com ricos detalhes. As várias técnicas existentes e desenvolvidas em diferentes épocas possibilitaram a inscrição de dados em uma enorme variedade de mapas ao longo da história.

Na atualidade, programas de computador permitem o armazenamento de informações geometricamente situadas em pontos específicos do espaço

demarcados por coordenadas precisas[6]. Em outros períodos, os registros cartográficos eram feitos sobre pedra, pergaminhos e, mais recentemente, sobre papel.

Vale lembrar, portanto, que ao descreverem as características morfológicas, censitárias e de infraestrutura nos pontos no território, tais notações podem ser insurgentes, mas também podem viabilizar controles rigorosos e personalizados, fenômeno que se observa cada vez mais intensamente com as novas tecnologias de localização, reconhecimento facial ou de voz, identificação digital, câmeras de vigilância, entre outras inovações técnicas que seduzem e capturam seus usuários, produzindo subjetivações[7].

Segundo o geógrafo John Brian Harley, professor universitário e estudioso da cartografia, um mapa é uma representação gráfica bidimensional que responde a uma vontade de balizar o espaço, desejo que acompanha a humanidade desde eras remotas[8]. Seu objetivo é, ao substituir o espaço real por um analógico, facilitar a compreensão de objetos, fatos, conceitos e processos do mundo. Isso significa que ele está inserido um contexto e expressa os interesses e interpretações de quem o produz. Mapas descrevem a realidade. E descrever é narrar, interpretar. Mais do que um espelho fiel, eles são representações[9], descrições "[...] do mundo em toda a sua diversidade cultural" (HARLEY, 1995, p. 9).

---

[6] A ideia do controle remete às categorias propostas por Guy Debord: o espaço estriado – esquadrinhado geometricamente, dominado e controlado – em oposição ao espaço liso, – sem limites, aberto, orgânico.

[7] No filme *Privacidade hackeada*, os diretores Jehane Noujaim e Karim Amer mostram como mapeamentos do comportamento das pessoas, desde o tipo de consumo de bens até hábitos socioculturais foram cruciais para definir as eleições estadunidenses porque auxiliaram os estrategistas políticos a disparar *fake news* em massa para alvos mais vulneráveis e assim manipular a compreensão dos fatos.

[8] Segundo Harley, o primeiro mapa de que se tem notícia data de 6000 a.C. e foi descoberto na atual Turquia, no entanto, pinturas e gravações em rochas da África, América, Ásia e Europa já são estudadas como a pré-história da cartografia (HARLEY, 1995).

[9] Para o historiador Roger Chartier (1990) a representação é um instrumento de significação do mundo social, mediante apropriações e práticas coletivas. As diversas representações compõem discursos que se inserem em formações socioculturais. São, portanto, sempre matizados por

Em outras palavras, mapas são formas de saber socialmente construídas, modos de compreensão do mundo baseados em linguagem gráfica e engendrados por contextos e técnicas específicos. Distantes de uma reprodução objetiva e precisa da realidade, resultam de práticas políticas e associam-se a conteúdos simbólicos, imaginários; interpretam o mundo. São, portanto, dinâmicos, contextuais e variam de acordo com o tempo e a cultura que os elaborou.

A partir do século XIX, na cultura europeia ocidental, mapas foram considerados marcos de uma evolução qualitativa da humanidade, o que resultou em estudos focados naqueles que apresentavam preocupações com a chamada linguagem científica, de viés matemático e supostamente objetivo, enquanto os que não indicassem tal orientação seguiram menos investigados ou não classificados como documentos cartográficos (HARLEY, 1995). Isso fez com que registros de outras culturas fossem obliterados, silenciados, e somente a partir da segunda metade do século XX tenham se tornado objeto de interesse investigativo nos círculos acadêmicos ocidentais.

Nos anos 1980, Harley (1995) examinou mapas como discursos de poder[10], atos deliberados, articulações que sustentam práticas de vigilância e adaptações cognitivas conforme valores e crenças dominantes. Para o geógrafo esta operação "dessocializa" os territórios representados, apresentando-os como espaços socialmente vazios. Se o território for compreendido como um espaço social[11], interligação de fluxos econômicos,

interesses e formações histórico-culturais. Não são, pois, retratos fiéis da realidade, mas processos de compreensão e construção do mundo por parte de diferentes grupos. São motivo de disputa e tensão e revelam lutas políticas pela legitimação de discursos e seus significados, ou seja, por poder.

[10] Discurso de poder remete à ideia dos discursos de verdade, formulada por Michel Foucault (2010).

[11] Espaço definido, em consonância com o entendimento de Pierre Bourdieu (2013) e de Milton Santos (2017), como imbricação de materialidades e imaterialidades. Possui dimensões não somente físicas, mas sociais e culturais e é essencialmente humano e político. Por conseguinte, trata-se de objeto de interesse investigativo enquanto instância de relações e práticas humanas, sociais, políticas, item indispensável para a condução e elaboração de políticas públicas democráticas e inclusivas.

políticos, culturais e sociais, práticas de pessoas e grupos, materialidades nas quais as camadas históricas se apresentam e evidenciam fluxos passados e ações transformadoras do presente, uma representação que não dê conta dessa constituição sociocultural do espaço é, fatalmente, uma representação parcial, muitas vezes distorcida e humanamente vazia.

Em última análise, o procedimento de esvaziamento permite criar mapas desumanizados cujo objetivo primeiro é ser instrumento de vigilância e controle para a conquista e subjugo de territórios, evidenciando seus pontos de vulnerabilidade e apartando o espaço topográfico do espaço social. Neste sentido, muitos registros cartográficos podem ser considerados dispositivos, ou seja, aparatos que servem para controlar, capturar e ordenar discursos e ações humanas.

Com seus estudos, Harley e outros geógrafos dos anos 1990 [12] problematizaram a produção e o estudo da cartografia e abriram terreno para uma cartografia que se opõe aos modelos tradicionais de mapas, a chamada "cartografia crítica". Foram precedidos por artistas e filósofos que, desde as vanguardas do início do século XX, questionaram a ordem dominante e procuraram explorar modelos alternativos de mapeamento (MESQUITA, 2013, p. 12), propondo contra-ações subversivas para cartografias de outra natureza que não aquelas voltados ao subjugo de populações, à conquista de territórios e outros propósitos dominadores e autoritários.

CARTOGRAFIA COMO JOGO

Grupo formado em 1957, os situacionistas[13] denunciavam o caráter alienante de uma sociedade mercantilizada e consumista cujo modo de produção

[12] De acordo com André Mesquita (2013) entram neste rol Denis Wood, Denis Cosgrove, John Pickles, Jeremy Crampton e John Krygier.

[13] A Internacional Situacionista foi formada em 1957 e incluía artistas, intelectuais e teóricos, como Guy Debord, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein, Constant Nieuwenhuys e Asger Jorn, entre outros.

engendrava cidades que materializavam em seu território o privilégio à produção, ao trabalho e ao consumo. Baseadas na ordenação vertical opressora e autoritária dos tempos e espaços humanos esvaziavam, assim, o sentido da vida social e individual das pessoas.

De origem marxista e anarquista, seus integrantes propunham uma prática urbana gerada a partir de situações cotidianas, pequenos atos subversivos associados à reflexão sobre os efeitos do ambiente nos atos e emoções humanos. Tratava-se de um método experimental a ser praticado permanente e cotidianamente que deveria tirar as pessoas da alienação e da acomodação para construir cidades nas quais a arte e a cultura teriam primazia sobre as matemáticas práticas ordenadoras, supostamente objetivas e racionais, dos poderes dominantes. Estas situações seriam geradas pela libertação do jogo, uma "[...] autonomia criativa, que supera a velha divisão entre o trabalho imposto e o ócio passivo" (MANIFESTO, 1960).

Fugir ao gesto repetitivo no espaço urbano, romper limites e libertar a humanidade da ordenação cotidiana do tempo produtivo era o eixo da proposta situacionista. Derivas, psicogeografias e desvios eram algumas das experiências criadas para fazer a crítica da existência dominada pelo Estado burocrático, vigilante e controlador, e pela mercantilização da cultura e de todas as esferas da vida. Espaços vazios, incertezas e tartamudeações são táticas praticadas e expressas nos mapas situacionistas que questionam a ordem e estabelecem novas ligações no espaço urbano racionalizado e imposto pelas estratégias[14].

A cartografia situacionista foi uma tentativa radical no sentido de romper com os dispositivos existentes e transformar a prática urbana em práxis cotidiana e

[14] Michel De Certeau define estratégia como práticas utilizadas pela ordem dominante ou sancionadas por forças dominantes que se manifestam em locais de operação e de produção. São frequentemente inflexíveis por se utilizarem de grandes aportes de investimentos de espaço/tempo e dinheiro e seu modo de operar é determinado a partir da estrutura dominante. A tática, por sua vez, é uma expressão de indivíduos ou grupos fragmentados tanto temporal quanto espacialmente, os chamados usuários. O objetivo das táticas é transformar as coisas em algo habitável, em lugares de pertencimento, preenchendo os vazios da estratégia.

universal, experimentada por todos mediante novas subjetivações [15], pensamento crítico e situações permanentemente renovadas, não comandadas por forças remotas e hierarquizadas.

UMA CARTOGRAFIA RIZOMÁTICA DOS AGENCIAMENTOS

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari o mapa é uma "máquina abstrata", definida por funções e matérias nas quais forma e função não se distinguem. Sua perspectiva é rizomática, é a de religar as múltiplas práticas microbianas em rizoma, à micropolítica de campos sociais, e produzir novas formas narrativas, transcendendo o modelo dualista árvore-raiz para um modelo em que todos os pontos podem se conectar, inclusive via traços muito diferentes.

Diagramas, mais do que mapas, são uma cartografia das multiplicidades, das articulações de forças, relações de poder, agenciamentos. Construídos a partir do rizoma, quebram a lógica vertical e disciplinadora que orienta os dispositivos e a ordem racional dominante. Desdobram-se horizontalmente e se opõem à lógica unitária e universalista com suas múltiplas direções, dimensões e heterogeneidades conectadas em rede e territorializadas.

> [...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico, não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação dos estados. [...] Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

No mesmo sentido da subversão e transcendência do mapa tradicional, Guattari (1992) defende uma cartografia da cidade que articule política e subjetividade na constituição de uma cidade dialética, criada não apenas por especialistas, mas por todos os seus componentes. Dispositivo que engendra a

[15] Subjetivações não engendradas pelos dispositivos, mas criadas em uma prática livre das imposições verticais dominantes.

existência humana, suas subjetividades individuais e coletivas, por meio de materialidades e imaterialidades, o estudo da cidade é crucial, visto que até meados do século XXI estima-se que pelo menos 80% das pessoas viverão em áreas urbanas.

Para Guattari o ser humano contemporâneo é desterritorializado, porque a realidade está dispersa em universos incorporais, sem lugar determinado na terra e em permanente circulação ao redor do globo. É preciso reconstruir uma relação particular com o cosmo e com a vida, recompor a singularidade individual e coletiva de cada um.

A cidade dialética, diversamente da cidade ordenada por poderes verticalizados, definidos pelo mercado, é uma cidade em constante movimento, mediante uma cartografia multidimensional, subjetiva praticada por todos e ligada rizomaticamente. Demanda-se, neste caso, uma apreensão 'transversalista' da subjetividade, que articule pontos de singularidade (configurações particulares, dimensões existenciais específicas, entre outras).

Neste sentido, um mapa diagrama seria uma cartografia da cidade subjetiva e, como tal, um contra-dispositivo cartográfico.

UMA CARTOGRAFIA DO LEVANTE

O objetivo de minha investigação de pós-doutorado, que está em andamento, é explorar ações e narrativas da cidade geradas a partir dos percursos cotidianos de variados grupos sociais e da pesquisadora, em cruzamentos e superposições com análises sobre materialidades e histórias da cidade. A escolha dos grupos selecionados recai, em tempos de concentração cada vez maior de renda e precarização do trabalho, sobre coletividades menos inseridas no sistema, menos visíveis, frequentemente silenciadas e socialmente desvalorizadas.

Capturadas durante minhas caminhadas ou percursos motorizados pela cidade, as fotos aqui apresentadas problematizam o desequilíbrio social que se

verifica em não poucos lugares de São Paulo. Apresentam territórios nos quais a pobreza, por falta de opção, precariamente se fixou, contrastando com materialidades e fluxos que ali ocorrem.

A investigação se iniciou em 2019 com minhas experiências práticas em percursos semanais para a faculdade em que leciono, próxima à Estação Marechal Deodoro, cuja saída fica em frente ao Minhocão. Como as aulas são no período noturno, o trajeto de cerca de 500 metros entre o metrô e a faculdade é coberto no lusco-fusco da hora crepuscular e na volta na escuridão da noite.

Como se sabe, os baixos do Minhocão, na Rua Amaral Gurgel, costumam ser ocupados por aqueles que não têm lugar dormir, entre outras razões porque são sem-teto ou porque não têm dinheiro para pagar a passagem de transporte coletivo no trajeto casa-trabalho-casa. Ocupam também as calçadas da avenida, deitando-se sob as marquises dos prédios que avançam sobre o passeio. O cenário é desolador, e o número de cidadãos sem cidadania aumenta cada dia mais com a crise do capitalismo e da globalização, que aprofunda cada vez mais o abismo entre ricos e pobres. Este foi o primeiro tema a se descortinar para o trabalho.

Como registrar essa realidade sem invadir a já exígua privacidade daqueles indivíduos? Como obter mais do que fotos embelezadas ou mitificadas da pobreza? Como fazer imagens capazes de contar o incômodo da visão da miséria e fazer das imagens um ato político?

O encaminhamento foi inspirado em magistral análise de Didi-Huberman, entre as quais em "Cascas", de fotos feitas por um prisioneiro judeu de Auschwitz-Birkenau obrigado a participar do *Sonderkommando*[16] para ajudar

[16] Os *Sonderkommandos* eram unidades de trabalho compostas por prisioneiros, geralmente judeus, nos campos de concentração nazistas. Os prisioneiros, recrutados entre os recém chegados, eram ameaçados de morte e obrigados a guiar prisioneiros para a câmara de gás, remover e cremar os corpos, localizar obturações de ouro e objetos de valor escondidos nos cadáveres, entre outras tarefas. Depois de um tempo, porém, eram também executados. (NATARAJAN, 2020).

os nazistas a cremar corpos de judeus e de outros prisioneiros executados na câmara de gás. Escondido atrás de um anteparo, o rebelde faz fotos furtivas que contam, em seu enquadramento oblíquo, o ato insurgente operado pelo "fotógrafo clandestino" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 48) para registrar tal atrocidade. As imagens, expostas por Georges Didi-Huberman na exposição "Levantes"[17], exibem as rugosidades e irregularidades das imagens e do ato que as conformou.

Escolho não parar para enquadrar nada, aproveito o movimento e tento mirar no que me chama a atenção. Registro, em fotos desfocadas, o passar descuidado dos pedestres nas calçadas ou na estação, deslocando-se com naturalidade diante de uma imagem para lá de absurda. Registro o lixo que se confunde com as pessoas, a racionalidade do desenho geométrico do piso que contrasta com o amontoado de panos, papelões e cobertores nos quais às vezes se vislumbra um pé, um nariz, um corpo, um saco de lixo, objetos coloridos.

Decido usar essa tática em outros deslocamentos que realizo durante a semana: perto da Praça da República, onde acompanho uma reforma, em meu trajeto de volta para casa, dentro do carro, evitando o transporte coletivo por causa do coronavírus. Cada uma tem sua história e em todas elas percebem-se movimentos e paradas, presenças e ausências, contrastes e coincidências. Embora não constituam uma cartografia, as fotos são parte fundamental do trabalho cartográfico do levante que será um dos resultados, na etapa final da pesquisa.

[17] Exibida no SESC-Pinheiros (Serviço Social do Comércio) de 19 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2019.

PAISO

Fotos da autora, São Paulo, 2020.

CONCLUSÃO

O mapeamento dos deslocamentos, ritmos, interrupções e percepções subjetivas, observadas à luz da investigação arqueológica dos fatos e materialidades que a cidade expõe ou dissimula, terá espírito insurrecto, uma vez que surge do incômodo e da não-aceitação da ordem vigente, dentro de uma metodologia investigativa, que privilegia debater urbanismo sem urbanidade. Neste sentido, apresenta-se como uma cartografia do levante. Um levantar-se contra imposições, contra narrativas consolidadas, contra desigualdades e injustiças. Um levante que poderá ser notado – às vezes como um rastro atenuado – nas práticas dos grupos investigados ou praticado no ato de pesquisar, em momentos de coleta de imagens e espacialidades que comporão essa cartografia.

Uma cartografia do levante deve ser uma profanação[18] do mapeamento tradicional, historicamente servindo ao poder dominante. Reivindicada por sujeitos discursivos sistematicamente marginalizados, desconsiderados e penalizados pela ordem vigente, uma cartografia insurgente operaria como um contra-dispositivo, voltada para subjetividades minoritárias e invisibilizadas, subvertendo o controle e a ordenação imposta verticalmente por poderes remotos centrais[19].

Ao juntar subjetividades e imaginários de diferentes grupos, experiência da pesquisadora, materialidades da cidade e seres sociais invisibilizados, a investigação apresenta sua face rizomática. Conectam-se pontas aparentemente irregulares ou muito distantes de uma existência social fragmentada e apartada de pessoas e territórios, controlada e homogeneizada em sua subjetividade e expressão.

---

[18] Profanação, para Giorgio Agamben (2009), é um gesto de reunião daquilo que foi separado do uso comum dos homens pelos dispositivos. A profanação, portanto, "é um contra-dispositivo que restitui ao uso comum o que foi separado e dividido" pelos dispositivos inseridos nos mecanismos dos jogos de poder (p.45).

[19] Referência de Milton Santos (2017) aos poderes dominantes que, em época de globalização, encontram-se remotamente dispersos pelo globo terrestre.

Instituições financeiras, tráfego de automóveis e caminhadas de pedestres se entrechocam nesses territórios, enquanto procuram ignorar a pobreza. Nesses pontos ficam expostas, como fraturas, as contradições do modo de produção que engendra a cidade.

A organicidade dos andrajos, dos papelões e cobertores que servem de casa para aqueles não-cidadãos contradiz a lógica estrita, geométrica e serial dos pisos sobre os quais eles se deitam. O fixar-se no meio da calçada, do passeio, é uma mensagem eloquente de que aquela miséria ficará no caminho dos passantes, interromperá o fluxo dos automóveis, interceptará a respiração.

Ficará no caminho porque ele foi trilhado, ao longo da história, sobre a miséria, o abandono e a marginalização de homens e mulheres cujas vidas não valem quase nada para o corpo social. Refletir sobre o direito à cidade leva a pensar, sobretudo neste caso, no direito à vida que se tem, quem o define e como. Em tempos de pandemia é evidente que essa é uma das populações mais vulneráveis à doença e à morte, porque está em contato com milhares de pessoas que passam pela rua, sem acesso à higiene ou hospitais. A cena remete, inevitavelmente, à ideia de uma necropolítica[20] de extermínio dos indesejados para o poder constituído.

Uma cartografia do levante é um gesto a favor da vida, contra essa política da morte!

BIBLIOGRAFIA CITADA

BARBOSA, Ana Gabriela Leirias. *Criações poético-espaciais*: cartografias e práticas artísticas contemporâneas, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

[20] Termo cunhado por Achille Mbembe (2016) para designar o poder soberano daqueles que ditam quem pode viver e quem deve morrer.

BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. In: *Estudos Avançados,* vol. 27, nº 79, Instituto de Estudos Avançados, 2013. P133-144.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* – Vol. 1 Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: Entre práticas e representações. Lisboa: Difel/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol.1. São Paulo: 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

GUATTARI, Félix. A restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose*: Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

HARLEY, John Brian. A nova história da cartografia. *O correio da UNESCO*. Nº 8, ano 19. Brasil, ago. 1991, p.4-9.

HARLEY, John Brian. Mapas, saber e poder. In: GOULD, Peter e BAILLY, Antoine. *Le pouvoir des cartes et la cartographie*. Paris: Antropos, 1995, p. 19-51. Traduzido por Mônica Balestrin Nunes.

MANIFESTO Internacional situacionista. *Internacional Situacionista* nº 4. 1960.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista do ppgav/eba/ufrj* nº 32, dez. 2016, p. 123-151.

MESQUITA, André Luiz. *Mapas dissidentes*: Proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). 2013.Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NATARAJAN. Swaminathan. Os chocantes relatos dos Sonderkommandos, judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás do holocausto. *BBC News Brasil*, 24 jan. 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51230256 Acesso em: 15 mar. 2020.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2017.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 160

Figura 2: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 161

Figura 3: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 162

Figura 4: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 163

Figura 5: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 163

Figura 6: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 164

Figura 7: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág. 165

Figura 8: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 165

Figura 9: foto da autora, São Paulo, 2020. – pág.: 166

Revista ARA Nº9. Volume 9 . Primavera+Verão 2020 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Lampejo do passado no presente

Destello del pasado en el presente

Flash of the past in the present

Maria Cecília França Lourenço

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

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v9i9p173-197

Resumo

Pesquisam-se ações memoriais, fixadas em formas. Em 2016 surgiu o Memorial Cabeza de Vaca/PR e em 2020, o grafite de Mundano/SP alusivo à tragédia da Cia. Vale, em Brumadinho/MG. Como o ontem raia no hoje e rasga certezas? O que se omitiu? Quais soluções, técnica, material e poética usadas? Contra e a favor de quem se rebelam? Como se dá a reunião de recursos? Por que? Qual a diferença na abordagem da memória?

Palavras-Chave: Memória. Entre-espaço. Imagem. Política cultural. Fricção.

Resumen

Se investigan las acciones conmemorativas, fijas en sus formas. En 2016 llegó el Conmemorativo Cabeza de Vaca/PR y, en 2020, el graffiti de Mundano/SP, aludiendo a la tragedia de la Compañía Vale, Brumadinho / MG. ¿Cómo se asalta ayer las rachas de hoy y rompe las certezas? ¿Qué le dijiste a las obras? ¿Qué soluciones, técnica y material se utilizaron? ¿Contra y a favor de quién se rebelan? ¿Cómo se lleva a cabo la reunión de recursos? ¿Por qué? ¿Cuál es la diferencia en el enfoque de memoria?

Palavras-Clave: Memoria. Entre el espacio. Imagen. Política cultural. Fricción.

Abstract

Researche here memorial actions, fixed in forms. In 2016 came the Cabeza de Vaca/PR Memorial and, in 2020, Mundano's graffiti/SP alluding to the tragedy of the Company Vale, in Brumadinho / MG. How yesterday streaks in today and rips certainties? What did you say to the works? What were used solutions, technique and material? Against and for those who rebel? How does the resource meeting take place? Why is that? What is the difference in the memory approach?

Keywords: Memory. Between space. Image. Cultural politics. Friction.

INTRODUÇÃO

> *Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética; não é uma progressão e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são autênticas; e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2006, p.504).*

O estudo sobre Memoriais[1], aqui proposto, visa interpretar episódios do passado, carregados de imagens, ora em louvor, ora em reprimenda. Cada um deles entrelaça uma tríade: razão de quem propôs, de homenageado e de criador. O resultado situa-se entre espaços, intenções, dúvidas, crises e cabe à concepção eleger momentos estelares, a valorizar o resultado. A intricada narrativa aborda esquecidos, aventuras, desastres, hecatombes, injustiça, trauma, crimes contra o humano e o meio.

[1] Investigação feita dentro do Projeto Professor Sênior na FAU USP.

Impedem a captação imediata das várias partes em jogo, idealizações de personagens, ocorrências históricas e situações espoliativas, além de elogiar parcela do todo, que justifique a iniciativa e os recursos. Ademais, tal fabulação fincada em heroismo apaga temor, erro e desvio próprios do humano. A investigação tenta alargar e interpretar o passado, que ainda se faz presente e sendo nefasto esgueira-se por entre frestas e meandros.

Processos para edificar tais formas memoriais exigem acordos, abrigam-se em espaço "meio a meio", na expressão do escritor, poeta, pensador João Guimarães Rosa em a "Terceira Margem" (1994, p. 404). Como um raio vindo do passado, faíscam e iluminam para o presente certas partes abatidas, dissipadas ou definhadas. Cabe aqui revolver tais camadas, que despontam por ação de parcela sensível, ou mesmo, daquela ré pelo impacto gerado, localizando-se *entre* cá e lá, ou como diria Rosa, na Terceira Margem.

Walter Benjamin formula a questão de imagem dialética em que o ocorrido e o agora se deparam, por *lampejo*. Tal acepção aproxima-se de outro conceito central na produção do autor alemão, nomeado por *aura*, como se verá. O memorial desloca o sujeito-tema expresso por imagens para lhe agregar uma aura, distinta e capaz de marcar o presente, fixado *entre* próximo-distante.

A imagem dialética estabelece relações em dupla mão, diferente de opções como transplante e dependência cultural. O próximo-distante tem sido mote relevante na América Latina, desde o colonialismo até a atualidade. Já em 1940 o antropólogo e etnólogo cubano, Fernando Ortíz, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), introduz o termo "transculturação", em que há trocas como o tabaco cubano e o açúcar trazido, a mudar hábitos transcontinentais, até o presente. Autores latino-americanos contribuíram para estender o competente tema da transculturação.

Na derradeira passagem de século, outras reflexões surgem; cito o uruguaio Ángel Rama, em *Transculturacíon narrativa en América Latina* (1989), ao considerar narrativas do modernismo literário, em que a vanguarda se depara

com regionalismos, suscitando obras complexas; acrescente-se o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, que alerta sobre dinâmica entre manifestações, em *Culturas Híbridas,* no último fim de século (1990).

Darcy Ribeiro, ao avaliar o processo de formação do povo brasileiro, desde os tupis aqui aportados antes dos portugueses e as várias transfigurações, como prefere, veio a resultar no que somos:

> [...] uns latinos tardios de além-mar, amorenados na fusão com brancos e com pretos, deculturados das tradições de suas matrizes ancestrais, mas carregando sobrevivências delas que ajudam a nos contrastar [...]. (1995, p.130).

Optou-se para exame de *entre lugar* duas obras memorialísticas contrastantes: O "Memorial Cabeza de Vaca" (2016) tributo a Álvar Núñez Cabeza de Vaca, que seria o primeiro europeu a avistar, o que hoje se nomeia, Cataratas do Iguaçu e seus 275 saltos, como lá informam. Isto foi por ele descrito, em 1542, tendo sido guiado por nativos Guarani. Situa-se na bacia do Rio Paraná, ao lado de Puerto Iguazú /ARG e Ciudad del Este /PAR. Em 2011 foi eleita como uma das novas Sete Maravilhas da Natureza pela Fundação New Seven Wonders.

Figura 1: Entrada do Memorial Cabeza de Vaca. Foz do Iguaçu/PR

Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

Outra obra memorialística, neste caso de um passado recente, crítica e sem toques heroicos, observa-se a em um grafite assinado por "Mundano", Thiago

Leite[2]. Ocupa empena de edifício em lugar com ampla circulação, em frente ao Mercado Central Municipal paulistano e não suaviza o libelo contra a tragédia, ao se romper a barragem da Vale do Rio Doce, em Brumadinho/MG, com sede situada na cota mais baixa. Vitimou mais de 250 pessoas, aliado ao crime ambiental devido à dissipação de rejeitos tóxicos. O grafite implantado após um ano do sinistro (25/01/2020), quando acusados não foram a júri, restam corpos não achados e a natureza expõe as chagas.

Figura 2: Mundano, "Operários de Brumadinho". Rua Senador Queirós 667/SP

Fonte: Foto A. em 03.02 2020.

MITOS DO PRÓXIMO-DISTANTE E VICE-VERSA

> *O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses 'entrelugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 2001, p.20).*

[2] Colaboraram Subtu, André Firmiano, Felipe Borges, Hélio Marques, Apcgraff e Everaldo Costa, como se veiculou na época.

A operação memorialística procura gravar, no coletivo, valores distintos daqueles atuantes no presente, por vezes resvalando a personagem em mito, em outras apontando para desvios e, no oposto, evitando que a mancha se alastre para o futuro. Memorial reflete dúvida a ser aclarada, exposta ou dissipada por meio de tecido simbólico, a originar embates e ajustes.

O anglo indiano Homi Bhabha conceitua embates a envolver distantes por *articulação de diferenças culturais* em que pactos exigem deslocamentos por "[...] passagens intersticiais entre identificações [...]" (2001, p.22). Alerta-se sobre crises, surgindo espaço da intervenção "[...] nos interstícios culturais que introduz a inovação criativa dentro da existência". (2001, p.29).

O Memorial Cabeza de Vaca data de 2016 e refere-se à figura de Álvar Núñes, espanhol, cuja aventura elucida atuação em intervalos. O tempo decorrido e a natureza do relato geram dúvidas. Para alguns nascera em Sevilha, mas, para outros, seria em Jerez de la Frontera/ESP, assim como a data, Anos 80 ou, os Anos 90 do Século XV. Narra tais proezas, assentando um *entre lugar*: cristão x xamã, divinal x humano, espanhol x nativo, típica situação de mito.

Figura 3: Entrada no Marco das Três Fronteiras. Foz do iguaçi/PR. Perfil de edificação Jesuítica. Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

Inserido no lado brasileiro, do Memorial se avistam Paraguai e Argentina, lembrando-se que os Rios Iguaçu e Paraná delineiam *entre lugar* especial, por

ser fronteira líquida entre os referidos. De início havia um singelo obelisco em pedra, datado em 1903, em verde e amarelo, replicado nos demais com as atinentes, ou seja, o da Argentina azul e branco (1903); já o do Paraguai não há a ponta piramidal e as cores são branco, azul e vermelho, erguido nos Anos de 1960, marcos tênues para selar a amizade entre os três países.

Ditas benfeitorias atuais se deram após ser cedido à empresa privada, que no lugar de projeto optou por unir soma de partes, com fonte, luzes, espetáculos. Assim ergueu perfil edificado, a lembrar da ação jesuítica e no interior há vitrines com objetos Guarani e acolhida ao visitante. A eclosão de outras religiões, neste século, parece tangenciar e avivar aspecto protecionista de católicos com os povos originais. Grafite em pequeno sítio (2018), remissivo aos nativos, agrega Acme (Brasil), Eddy Graff (Paraguai) e Cees (Argentina).

Figura 4: Grafite no Marco das Três Fronteiras.
Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

A hesitação em exibir o que liga as partes resulta em escala, cromatismo e enfoques díspares no Marco das Três Fronteiras/BRA. Em que pese a mistura, atrai visitantes vindos às Cataratas e leva de viajantes. Este fato se mantém desde a implantação, havendo registro da passagem da Coluna Prestes (1924) e de Marechal Cândido Rondon (1933), dado fixado em placa no local. No interior exibem trecho de filme alusivo a Núñes, e claro há loja de lembranças.

Figura 5: Projeção no Memorial Cabeza de Vaca.

Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

As lendas e histórias rondam Cabeza de Vaca, e biógrafos justificam este estranho aposto, como advindo da família materna. Seria de ancestral, pastor de ovelhas Martín Alhaja que, na Batalha de Navas de la Tolosa (1212), teria fincado crânio de vaca a indicar saída para cristãos em luta com muçulmanos. O combate se deu na parte sul de Madri, tendo a pista salvo as tropas de Castela, Navarra, Aragão e Portugal, que estavam sitiadas, sem provisões e armas. O rei então lhe dera o título nobiliárquico pelos préstimos.

Cabeza de Vaca memorializa as aventuras, desde que compôs a primeira caravana, a de Pánfilo de Narváez (1478-1528), que, em 17.06.1527, tomaria posse de províncias, a se estender do Rio das Palmas, atual Soto de la Marina/MEX, até o Cabo da Flórida, Texas/EUA. Núñes se achava na função de segundo comando, entre 600 membros, a incluir mulheres, além de animais, munição e 5 navios. Cabia-lhe pagar, cobrar impostos e obter provisões.

A esta expedição ele atribui o título de *Naufrágios* e à seguinte, que comanda e se dirige ao Sul deste Continente, *Comentários,* redigida depois por um escrivão, Pero Hernández. Também firma um terceiro, *Rélación*, algo como um Relatório, ao rei. A edição inicial aparece em Zamora, Espanha, em 1542; já as últimas, em Madrid em 1749 (MAURA, 2011, p.16). Assume tom de epopeia,

entre lugar, entre história e ficção, entre temores e afagos. Contém traços saborosos sobre o viver nativo, natureza tropical, fauna e flora. Atrai com trechos em tom trágico, para valorizar suas ações e firmar imagem gloriosa, para habilitá-lo perante o Rei Carlos I (Imperador Carlos V).

Evita salientar a busca de ouro e prata, mas reafirma a cada momento o intento de evangelização, em visão providencialista, ao lado daquela ligada à fidelidade ao Rei espanhol. Encanta-se com paisagens e, em particular, a de Apalache no Capítulo VII, "*De que manera es la terra'*. Aborda rios e animais, em geral, comparando aos da Espanha. Assim, assinala a presença marcante de: [...] *muy grandes árboles y montes claros, donde hay nogales y laureles y otros que se llaman liquidámbares, cedros, sabinos y encinas y pinos y robles, palmitos bajos de la manera de los de Castilla*".

Menciona encontro com os originários da terra, ora hostis ora cordatos e dispostos a guiá-los, além da presença de outros europeus, também em busca de fortuna, o que desafia a versão de ser o primeiro em localizar acidentes naturais nas partes visitadas, como as atuais Cataratas do Iguaçu. Em novembro de 1528, descreve em detalhes o que dá título a seu diário, porquanto naufraga perto das Ilhas Galveston, no Texas (MAURA, 2011, p.12).

Se antes adota relação submissa ao Capitão, ou *Adelantado* Narváez, daí para frente o relato gira em torno de si, em forma biográfica. Ao final do Capítulo X[3] traz eventos sinistros, com suspense. Os grupos vão se dissipando, falta água e comida, restam nus e comem os próprios animais trazidos. Núñes acaba refém de nativos e obrigado a tarefas diárias, o que lhe vale a posição de prisioneiro.

As desventuras sucedem-se até o Capítulo XIII, quando o espanhol consegue travar relações com nativos e conta algo incomum. Penalizados pelo seu estado, choram e levam-no para suas casas, o que, antes lhe alertaram, seria perigoso. Fica por um ano, tempo de trabalho e contato com hábitos, cantos,

[3] Dada a quantidade de transcrições, registradas na bibliografia, a identificação das partes citadas será feita pelo número dos capítulos.

relações humanas, habitação, operosidade das mulheres com lavoura, filhos e capacidade em se valer da natureza, a alterar a gravidade adotada. No Capítulo XIV registra sobre a referida tribo: "*Es la gente del mundo que más aman a sus hijos y mejor tratamiento les hacen".*

Fato pitoresco registra no Capítulo XXI, cujo título esclarece: *"De cómo curamos aquí unos dolientes"*. Entre as façanhas aduz à ação com nativos a buscá-lo reclamando de dores. Como esperado, Núñes evoca a Deus por reza, benção, sopro sobre os corpos e os doentes recuperam-se. Desde então adquire a posição de curandeiro e há adesão de muitos, crendo tratar-se de um xamã, capaz de intermediar forças diversas – natureza, sacralidade, cura, ditames e mando -, reservados à dimensão divina.

Núñes em ambos registros adota duplo deslocamento, como ensina Stuart Hall. "[...] descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo" (2015, p.10). Com o passar do tempo, o explorador finca-se então em duplo deslocamento: nem cristão, nem nativo, mostrando-se sensível à diferença, que antes o assombrava. O sofrimento aproxima-o da alteridade

Cumpre adicionar que à época repercutia a pregação contra o abuso e defesa dos chamados índios, por julgar terem chegados à Índia. Ressalte-se a pregação há muito proferida pelo dominicano Frei Bartolomeu de las Casas, a ponto de Carlos I promulgar (20/11/1542) a *Lei Nova*, a então julgar tardiamente tais povos, como seres humanos, logo alvo de respeito, mas também dignos de servir aos negócios reais, como os demais.

Em *Comentários,* registrado por Hernández, em 84 capítulos, sabe-se que partiu (02/11/1540) para Buenos Aires, porém lá havia conflito e se dirigiram, em março (1541), à Ilha de Santa Catarina/BRA. Núñes fora nomeado sete meses antes, pelo rei Carlos I, Governador da Província do Rio da Prata e do Paraguai, ou Nueva Andalucia, no lugar do dirigente anterior. Embora tivesse cargo vitalício, o mandatário morrera sem deixar herdeiros e seu substituto sumira. Após reveses chega à capital, Assunção (13/03/1542).

Ampliam-se as citações positivas relativas à cultura local, como propragava o dominicano, De las Casas, mantendo descrições sobre atritos e lutas, o papel doutrinário dos frades, clérigos, religiosos, e esforços para a conversão. Os que aderiam eram nomeados – a Serviço de Vossa Majestade. Cabe grifar outra querela religiosa dessa metade do Século XVI, a ameaçar com morte os chamados não cristãos. Sublinhe-se que desde 1478 se instalara o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, por Fernando II e Isabel de Castela, na Espanha, logo agindo livre de Roma e garantindo a estreita ligação - poder e Igreja.

Outro acirramento se dá em 1517, quando o padre Martinho Lutero publica suas teses reprovando o caráter mercantil da Igreja Católica ao vender perdão, as indulgências. Carlos I condena-o (1521), na Dieta de Worms. Entre 1545-63 Roma instala o Concílio de Trento, para endurecer a doutrina, a ser seguida pelos fiéis. Enquanto em Portugal conduziam os perseguidos para Lisboa, na América espanhola fixaram Tribunal Distrital para julgar em Lima (1570), Cartagena (1610) e México (1571). Esses fatores espelham-se nas repetidas vezes em que Núñes aborda pregação, evangelização, conversão, bondade e ditos nativos, capazes de se colocarem ao serviço dos Reis.

A par dessa prestação de contas, a revelar o temor aos fatos religiosos correntes, Cabeza de Vaca traz dados etnográficos significativos sobre os povos nativos por ele chamados em *naturais daquela terra* e ao líder, *principal*. Seleciona dados atributos, a citar Paiaguo habitantes do Rio Paraguai e canoeiros que mataram cristãos; Chameses, situados ao sudeste de Santa Cruz de la Sierra/Bolívia, bons para transportar carga; Carios, ou Carijós, amigos dos europeus, a ocupar desde Cananéia/SP, até Lagoa dos Patos/RS e cordilheira andina; Agaces, estabelecidos na bacia do Rio Paraguai, temidos e aos quais reserva adjetivos, desde gigantes, combativos, valentes e guerreiros, até corsários, ladrões, assaltantes e traidores, pois, após celebrar a paz, atacam, em especial os nativos, como diz sofrer a *generacíon* Guarani.

A etnia Guarani estendeu-se por Bolívia, Paraguai, Argentina, Uruguai e no país, a região litorânea do Sul e Sudeste, além da Bacia do Rio Paraná e Prata.

Aos poucos são alvo de elogios e, a partir do Capítulo XXVII, nomeia-os como *vassalos de Vossa Majestade, convertidos* e, desde o XLIV, *amigos*, dado habitar extenso território por ele percorrido, Núñes bem os documenta, de modo a frisar trato generoso e acolhedor.

Entre os informes, especifica: coletores, agricultores e caçadores plantam milho duas vezes ao ano; criam papagaios, além de patos e galinhas, perseguem animais, pescam; na aldeia há porcos, macacos, cachorros, veados e gatos [VIII], mas alguns se aterrorizavam com cavalos [X]. No LXIV registra a presença de espantosas formigas vermelhas e morcegos, prendendo-se galinhas à noite para não serem atacadas.

Com mesmo estilo relata que comem carne humana [VI] e, se no início chama-os de bárbaros, neste episódio assume o fato como mero informe. Nas demais partes da narrativa estende a distinção, sempre reiterando serem gentis, alegres, afáveis e alude ao escambo: trocam presentes por frutas, cana, mel, batata, mandioca, amendoim e farinha. Explana que fazem farinha com pinhões típicos da costa, sendo largas as árvores destes e propícias para fazer barcos. Aborda ritos de passagem, como maturidade e morte, descreve armas e combates, em quadro cultural minucioso.

Núñes informa sobre outros grupos[4], nesse longo percurso; ele descreve no Capítulo XI as Cataratas, seu impacto e as ressalvas para sair das canoas ao avistar as Sete Quedas do Rio Iguaçu, como reza a tradição, como o primeiro europeu, embora citasse vários lá em expedições:

> E *yendo pelo dicho río de Iguazu abajo la corriente de él era tan grande que corrían las canoas por él con mucha fúria; y esto causólo que muy cerca de onde se embarcó dá el rio un salto de muchas peñas abajo muy altas, y da*

[4] Guaicuru [Mato Grosso do Sul, Goiás e no Paraguai], Merchire [costa do Rio Paraguai], Naperu, Imperu e Aperu, [(possivelmente mesmo grupo acentado no Rio Paraguai); Maiae [sul do México e América Central], Sacosis, Socisies, Socoxis, Socorino, Xaquete, Xaraie [oeste do Paraguai e sul da Bolívia], Guaxarapo [alto Paraguai], Guazani e Tabere, Tarapecoci, Guató [1543/Pantanal MS, MT e Sul da Bolívia], Carcara, Chanes (também chamados Guanás, situados no território sulamericano), Arrianicosi, Artanese .

> *el aqua en bajo de la tierra tan grande golpe, que de muy lejos se oie; y la espuma del agua como cae con tanta fuerza, sube en alto dos lanzas o más, por manera que fue necesario salir de las canoas e sacallas del agua y llevalas por tierra hasta pasar el salto y a la fuerza de brazos las llevaran más de media legua […]. Álvar Núñes Cabeza de Vaca.*

Assume tom de ode à diferença sobre o viver distinto dos nativos, natureza tropical, fauna, flora, animais, além de dramático e trágico, próximo ao sublime ante a singularidade da tal experiência. Constituem fatores decisivos para a produção considerável de títulos sobre Álvar Núñes, cuja base principal se encontra nos próprios relatos assombrosos, que bem traça, havendo reiteração por inúmeros biógrafos.

AMÉRICA LATINA: TRANSCULTURAÇÃO

> *[...] a memória coletiva não é uma memória, mas um discurso que evolui no espaço público. Esse discurso reflete a imagem que uma sociedade ou grupo dentro da sociedade querem dar a si mesmo (*TODOROV, *2002, p. 151).*

Note-se que América Latina, enquanto *entre lugar*, surge e se fortalece com o colonialismo permeado por embates no espaço territorial e cultural de quem vem e a civilização nativa. Ninguém fica alojado em sua cultura, sucedendo-se mesclas multidirecionais. Ilustram bem os acordos celebrados, os usuais deslocamentos e a interação entre espanhóis, jesuítas e nativos. Vivenciam memórias individuais em embate, narradas pelos dois primeiros, acarretando negociação, pois, cada parte está mergulhada naquela coletiva e, como indica Tzvetan Todorov, sobre a posição de Núñes, gravitando *entre* os três grupos.

> O universo mental de Cabeza de Vaca parece vacilar aqui, a incerteza quanto aos referentes de seus pronomes [...], já não há dois partidos nós (os cristãos) e eles (os nativos), mas três os cristãos, os nativos e 'nós'. Mas quem são esses 'nós', exteriores a ambos [...]? (TODOROV, 1988, p.197).

O que está em jogo é subverter a visão de que na América Latina a dita civilização se transplanta, vinda de centros tidos como avançados. Para muitos a cultura local submete-se, subalterna-se, acultura-se e apenas transpõe modelos forâneos. Entre nós, o estudo do trânsito dinâmico em dupla direção

aparece em muitos autores, como Milton Santos, Silviano Santiago, Renato Ortiz e Darcy Ribeiro, atentos a tal multidirecionalidade, a fomentar reconfiguração de valores para múltiplas culturas e áreas.

Adicione-se que o próprio discurso histórico se torna um *entre tempos*, vale dizer entre o passado e as inúmeras narrativas de quem conta no presente, cada um questionando ângulos, de seu interesse. Cabe sempre perguntar: por que e contra que cenário atuam? O colonialismo europeu, desde o final dos Quinhentos, bem documenta mitos e lendas, quando se cotejam com o outro, operando inúmeros dialetos, hábitos, formas, cores e sacralidade, fatores estes somados às várias subjetividades no relato do ocorrido.

Por que então tantas ações memoriais neste século e em formas variadas? Faltam lendas e heróis ao imaginário local, perdidos na mundialização cultural? A globalização impôs padrões exógenos, no dia-a-dia, dissipando valores locais? Religião, nobreza e guerras eclipsaram, exigindo-se a construção de novos ídolos? Ou apenas se revê o colonialismo, firmado no tal papel civilizatório? Almeja-se dourar as origens, para justificar a adoção de hábitos de classes privilegiadas? Evita-se disfarçar desastres? Ou pesadelos espantam sonhos e desfazem mitos a cada nova campanha para erguê-los?

Figura 6: Obelisco no Marco das Três Fronteiras.

Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

O conceito de algo na condição de *entre lugar* conquista relevo e, no país, sobressai-se na crítica cultural, em diálogo com outros pensadores também deslocados. Entre estes realço Silviano Santiago, em estudo sobre a Década de Ditaduras na América Latina, no clássico livro "Uma literatura nos trópicos" (1979) e reafirmou em entrevista:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realizam o ritual antropofágico da literatura latino-americana [e de qualquer outra nação]. (2000, p.28).

Outro subsídio fundante para matizar o que se passa no *entre lugar* latino-americano se observa em Renato Ortiz, que distingue cultura e finança, evitando avaliar aquela, como mero transplante cultural, que desconsidera transmutação operada por materialidade local e poética humana. Ortiz diferencia cultura mundializada e globalização, pois nesta domina o mercado, por meio de *entre lugar* ao se referir, ao último fim-de-século: "Nossa contemporaneidade faz do próximo o distante, separando-nos daquilo que nos cerca, ao nos avizinhar dos lugares remotos" (1994, p.220).

Núñes e tantos outros zarparam para viagens sobre pretérito território, como se fosse espaço nulo e vazio, apesar de os povos nele fixados constituírem cultura humana singular, distinta e única no trato entre pessoas e com a natureza. Em nome de civilizá-los e convertê-los à lógica cristã, ignoraram-se hábitos, expressões, relações, habitações, fazeres e domínio sobre a tipicidade tropical. A variedade formada no espaço e a ação humana foram desprezadas.

Como bem alerta Milton Santos – "A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima". (1996, p.51). Acrescentem-se outras distinções, porquanto há diversidade em marcadores temporais para plantação, colheita, reprodução humana, sacralidade, vida e morte, a acarretar variadas divisões de trabalho, em um viver coletivizado. Como sublinha Santos:

"(...) cada divisão do trabalho cria um tempo seu próprio, diferente do tempo anterior" (1996, p.109). O tempo de ansiedade por riqueza e domínio longe estava da métrica adotada pelos povos nativos.

Por outro lado, a hierarquia entre as funções por gênero, poder e hereditariedade se operava nos povos originais pela oralidade, grave problema para diálogo, o que levou jesuítas a se dedicar a versões e traduções, visando facilitar a doutrinação pretendida. Segundo o geógrafo, refaz-se a história, ante os conflitos, uma vez que o espaço abriga conjunto "[...] indissociável, solidário e, também, contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como quadro único no qual a história se dá" (SANTOS, 1996, p. 63).

O referido - próximo distante - observa-se no relato de Álvar Nuñes, porquanto o chamado Tratado de Tordesilhas (1494), assinado pelos Reinos de Castela e Portugal, propunha-se a dividir um território incógnito, até por cosmógrafos, que divergiam sobre a extensão, localização, desenho e unificação da medida. Pressupunha as terras conquistadas por cada Reino, mas também aquelas que viriam a ser encontradas, sem noção de quantos e quais habitantes.

Figura 7: Vitrine com objetos Guarani. Marco das Três Fronteiras.

Fonte: Foto A. em 26.9. 2019.

Estes somavam numerosas etnias e Darcy Ribeiro estima que no século XVI totalizavam 5 milhões de nativos (1995, p.143). No dizer deste, opera-se outro *entre*, pois várias origens se permutam. O resultado desse encontro multi étnico e em condição social desigual faz surgir um povo oriundo da "[...] confluência do entrechoque e do caldeamento do invasor português com nativos silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos" (1995, p.19).

MEMORIAL E FRICÇÃO

> *Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SOUZA SANTOS, 2010, p.135).*

A aura de memoriais em geral volta-se a hiatos pouco registrados e/ou debatidos, como o de Cabeza de Vaca, ausente dos manuais. Não raro pouca ou nenhuma fricção traz, por conceder qualificativos caros à encomenda, a exigir imagem ideada. Diferentemente de contratos, douramento e espetacularidade, o artivista grafiteiro Mundano trará as ausências, relendo a tela "Operários" (1933) de Tarsila do Amaral. Nesta há mais de cinquenta personagens, com muitas mulheres, tendo Mário de Andrade no centro.

Figura 8: Mundano, "Operários de Brumadinho". Fonte: Foto A. em 03.02 2020.

O artvista em "Operários de Brumadinho" reduz a 22 personagens, mantém mulheres e troca o céu azul, por tons terrosos e, à esquerda, ressalta um imenso megafone para ampliar a voz dos emudecidos. Permanecem as chaminés e os rostos-tipo, inspirados em ato realizado na Assembleia Legislativa daquela cidade mineira com fotos das vítimas, encimadas pela frase "Vale Assassina", conforme documenta em suas redes. Antes desenvolveu na capital paulista ação em 280 carroças, apontando para o excesso de lixo, urgência em reciclar e cuidado com o meio ambiente, também grafite crítico em várias cidades, nomeado "Paporreto".

Figura 9: Mundano, Projeto *"Pimp my carroça". Vila Madalena/SP.*
Fonte: Foto A. em 12.03.2020

Empreende uma transcultutação narrativa, com a preocupação social da modernista, dialogando em fricção e nenhuma concessão com o ocorrido. Veja-se o uso de várias etnias, índios, brancos, negros, orientais e a palavra "Justiça" em uma das chaminés, repetida em atos nesta e em outras tragédias. Sublinhe-se o material usado e retirado daquele local, para base pictórica, alusivo à ruína de vidas, rios e plantações. O símbolo da Companhia Vale em capacete na primeira fila alteia-se e cita a realidade longínquo-próxima de Benjamin. Como se nota nestas memórias, ao contrário daquelas de Núñes, não se busca gentileza a todos, ou se usam motivos alegres, afáveis e, no lugar de escambo, clama-se por justiça.

Vale recordar conceitos de Benjamin sobre tais lampejos, no entre-guerras por vezes unindo-os à aura. Em "Pequena história da fotografia" (1931) conceitua-a por meios espaciais e temporais, sendo "[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja." (1987, p. 101). Após cinco anos (1936), em plena Guerra, retoma o tema e na segunda versão alemã de "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", esclarece com cena de paisagem vista em fim de tarde, tendo a sombra surgida no olhar do espectador, assim valorizando a recepção. Define-a como um *entre*: "[...] uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (1975, p.15).

Mundano traça momento da História com imagens deslocadas que guardam potencial de lampejo, ainda quando prestes a ser obliterada. Tempo este ainda

em curso, no entanto arregala os olhos do transeunte para tal tragédia. Não se intimidou e enviou o projeto para obtenção de recursos ao edital da Prefeitura paulistana, juntamente com a Secretaria da Cultura, a de Educação e ligada ao Museu de Arte de Rua, sendo classificado em dezembro de 2019.

O imenso grafite paulistano, em área de 205 x 150 m^2, também ressoou em mídias tecnológicas, jornais, revistas, rádio e TV, em data de feriados, em que se dedicam ao trivial. O artivista não deixa indiferente o espectador, ao contrário, arregala-lhe, franze-lhe a feição e exige altear a cabeça para encarar a tragédia. A criação-manifesto berra, por formas, material e cores.

Presentifica por meio de imagens a repulsa e alerta para os destroços ao verter a Mina do Córrego do Feijão, em Brumadinho/ MG. Nada se alterou, neste início de ano (2020) e a Vale insiste em pagar anúncio em horário nobre e alto custo, talvez com a pretensão de celebrar acordos coletivos, no lugar de gastar com os lesados, vã finalidade para evitar ações na Justiça.

Walter Benjamin, durante a II Guerra Mundial, vive em tempo eivado também por absurdos e temores. Define a História com base na gravura *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee e de forma desusada, a saber, um anjo, com olhos escancarados, boca dilatada, asas abertas e rosto virado para o passado "[...] Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés", no ensaio "Sobre o conceito da história" (1987, p.226).

Ausência habitual de memória e decorrer temporal parecem ser a aposta dos envolvidos nas tragédias, para acomodação de parentes, público e ressuscitar a natureza, desprezando dor e perda irreparável. Atuações com intento assistencialista tentam ser gravadas nas mentes, não sendo surpresa se anunciarem criações de memorial. Ou como diria Milton Santos, sobre *fixos e fluxos*, aqui uma vez erguido um memorial, seriam fixos, neste caso institucional, tentando gerar fluxo benevolentes entre humanos.

Santos alerta sobre a condição de interpenetração entre *fixos e fluxos*. Aquele constitui objeto material natural ou proveniente de interferência humana, que se alterou. Já os *fluxos*

> [...] são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modifica. (2008, p.62).

No entanto, para além de assombro, o grafiteiro Mundano, habituado a ações surpreendentes, deslocou-se de São Paulo para a cena da tragédia. Assistiu a homenagens às vítimas e recolheu material tóxico bruto para produzir pigmentação utilizada na empena. As fotos fixadas no evento rememorativo foram decisivas para recuperar identidades e associá-las com cultura pictórica em evidência, a saber, obra da modernista Tarsila do Amaral.

CONCLUSÃO

Projeto ligado à memória revê resíduos camuflados em dado tempo e território e ao se efetivar, firmam-se noções em nome de ausentes e/ou evento no ontem ou no passado. Fundam relato, indício e baseiam-se em cultura material, que pode ser decifrada. Há que se inquirir: quais rumos atuais e que ações memorialísticas desejam sublinhar? Objetos e práticas em memorial expressam rastros, bons para revirar certezas, causar nova identidade e romper com a ilusão de que existe contínuo temporal histórico.

Acontecimentos incomuns e absurdos a envolver natureza pré-existente e seres biológicos em variado espectro estimulam a implantação de memoriais e marcos visuais monumentais no espaço urbano. Coincidem na intenção de abranger o todo societário, mesmo que não diretamente envolvido.

Recorta-se fração do passado para ser reescrito e, neste estudo, buscou-se investigar o porquê em dois contrastantes entre tantos erigidos neste tempo. Constituem *entre lugar*, afagam certa aura, agem em espaço intersticial, com deslocamentos, em que se constatam sinuosidades e veios, antes em aparente invisibilidade, ou mesmo em oposição às situações do momento.

Ao se tratar de trincas, crises e eventos súbitos, naturais ou não, para coletividades, comuns em território ocupado ou na rotina de populações, evidencia-se duplo deslocamento, ou seja, o do lugar individual e o ocupado na constelação sociocultural, ambos consolidados, estáveis e transmitidos por gerações, sendo o memorial parte ativa no registro de imagens e deslocamentos, podendo colaborar para submergir interditos.

O Memorial ocupa *entre lugares*, tendo em vista oscilar em meio a afrontar x retratar, aclararar x obscurescer; falar x esbravejar, elogiar x desprezar, fugir x enfrentar realidade perversa. Ainda que em obra individual, mas consensual para dada situação, em geral desafia o senso comum e requer múltipla análise. Aflora solução *entre lugares*, seja na poética e matéria, seja em conteúdo, este entre releitura do passado x choque do presente, idealismo x realismo, concisão x profusão, falar x calar, mortos x vivos, dor x glória, desprezo x indignação manifesta, guerra x paz.

Acrescente-se que tais embates, ao serem assentados em formas no espaço urbano, expõem analogias no trato da memória social, que se intenta reverter e firmar. Não raro, busca-se o exótico para garantir a atenção de visitante e incide-se na tônica de implantar dados na história, evitar oblívio, rever fratura, disputa territorial, política e financeira. Memorial se utilizar fricção, apontará para fruidor atento transação não revelada entre partes, daí prevalecer opção por formas incisivas, materiais e técnicas atuais, a incluir escala incomum e busca pelo monumentalidade. Não basta olhar formas, há que se elaborar arqueologia das camadas encobertas propositalmente. Ciça, Verão 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História In: *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. São Paulo: Brasiliense; 1987. Obras Escolhidas v. 1.

_____ A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultura; 1975.

_____ *Passagens.* Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG; 2006.

_____ *Rua de mão única:* Obras escolhidas, v. 2. São Paulo: Brasiliense; 1987.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP; 1997 [1990].

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 12 ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina; 2015.

HISTORIADORES primitivos de las Índias Occidentales. Tomo I. Madrid 1749. Disponível em https://www.wdl.org/es/item/162/view/1/1/ Acesso em 15.01.2020.

NÚÑES, Álvar Cabeza de Vaca. *Comentários* Disponível em: http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/05/CABEZA-DE-VACA-Comentarios.pdf/ Acesso em 20.02.2020

_____ *Comentários.* Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/162/#regions=latin-america-and-the-caribbean Acesso em 12. 01.2010.

_____ *Naufrágios.* Disponível em www.elaleph.com/ http://www.educ.ar/ Acessado em 20.01.2020.Domínio Público e utilizado para as citações http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ag000009.pdf

_____, Naufrágios. Ed. Juan Francisco Maura. Madrid: Cátedra; 2006.

_____, Naufrágios e Comentários. Trad. Jurandir Soares dos Santos. Prefácio de Henry Miller. Introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM; 1999.

_____, Naufragios y Comentarios. Ed. Vicente Muñoz Puelles. Madrid: Anaya; 1992.

ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho; 1987.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense; 1994.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama; 1982.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras; 1995.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. *Ficção completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-13.

Disponível em https://www.aedi.ufpa.br/parfor/letras/images/documentos/ativ-a-dist-jan-fev2014/CASTANHAL/castanhal-2010-010/guimaraes%20rosa%20-%20a_terceira_margem_do_rio-3.pdf/ Acesso em 21. 02.2020.

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

_____, *O espaço dividido*: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: EDUSP; 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural, 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco; 2000.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez; 2010.

TODOROV, Tzvtan. *A conquista da América*: a questão do outro. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes; 1988.

Fontes eletrônicas e sites

MARCO das Três Fronteiras. Disponível em https://marcodastresfronteiras.com.br/ Acesso em 12.02.2019.

MUNDANO. Disponível em: https://www.instagram.com/mundano_sp/?utm_source=ig_embed#re/ Acesso em 20.03.2020

_____, ***#releiturasmundanas***

Lista de fotos

Figura 1: Entrada do Memorial Cabeza de Vaca. Foto A. pág.: 177

Figura 2: Mundano, “Operários de Brumadinho”. Foto A. pág.: 178

Figura 3: Entrada do Marco das Três Fronteiras. Foto A. pág.: 179

Figura 4: Grafite no Marco das Três Fronteiras. Foto A. pág.: 180

Figura 5: Interior do Memorial Cabeza de Vaca. Foto A. pág.: 181

Figura 6: Grafite no Marco das Três Fronteiras. Foto A. pág.: 187

Figura 7: Vitrine com objetos Guarani. Foto A. pág.: 189

Figura 8: Mundano. “Operários de Brumadinho”. Foto A. pág.: 191

Figura 9. Mundano. Projeto “Pimp my carroça”. Foto A. pág.: 192