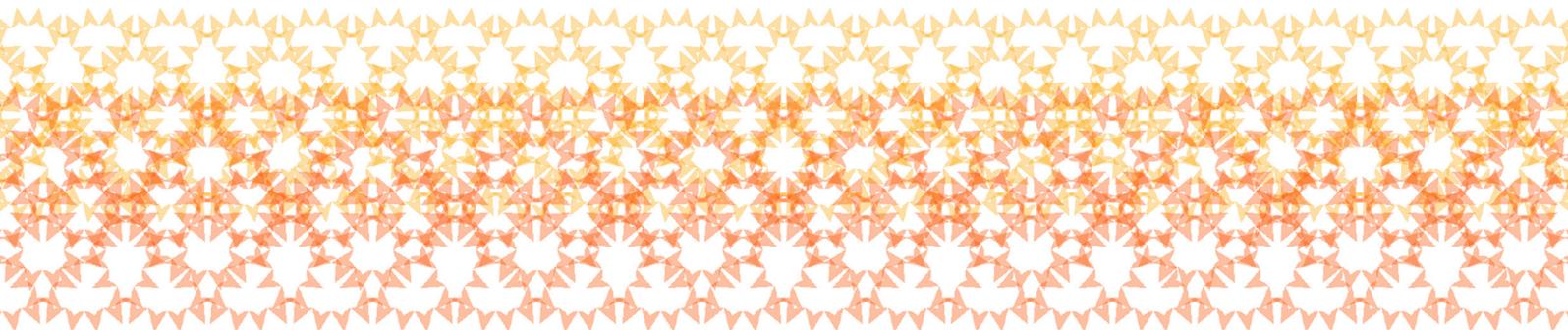


ARA

YMA

14

[...] Brilhar um brilho eterno.  
Gente é para brilhar [...]



# ARA



grupomuseupatrimônio



## Ymã . Número 14 . Volume 14 . Outono+Inverno 2023

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

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP; VIRGÍNIA CÉSAR MALAQUIAS COSTA (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, 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.

LUIZ RECAMAN, MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA, NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, MARTA BOGÉA (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

PAULA ANDRÉ, ISCTE, INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA, PORTUGAL. PAULO SIMÕES RODRIGUES (SUPLENTE), UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL.

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.

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA. SÃO PAULO, BRASIL.

TERESA ALMEIDA FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO (FBAUP) E VICARTE - UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES DA FCT/UNL E FBA/UL, SOFIA TORRES (SUPLENTE), I2ADS/FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL.

### Pareceristas

ANA MARIA MORAES BELLUZZO  
ANA PAULA KOURY  
ANA PAULA NASCIMENTO  
ANDRÉ SANTORO  
ANTONIO GONÇALVES  
CARLOS FORTUNA  
CHRISTINA RIZZI  
FLAVIA VASCONCELOS  
FRDERICO OLIVEIRA COELHO  
HELIO HERBST  
LUCIANO BERNARDINO DA COSTA  
MARCOS RIZOLLI  
MIRIAN MARTINS  
PAULA BRAGA  
PAULA RIBEIRO LOBO  
PAULO EDUARDO BARBOSA  
PAULO MASSERAN  
PEDRO FORTUNA  
SUZANA COUTINHO

### Revisão de textos

AMANDA SABA RUGGIERO  
ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO  
ANA PAULA NASCIMENTO  
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME  
HELIO HERBST  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

### Projeto Gráfico, Diagramação e Editoração eletrônica

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

### Projeto Original da 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

[...] BRILHAR UM BRILHO ETERNO. GENTE É PARA BRILHAR [...]

## EDITORIAL

**5** EDITORIAL  
*AMANDA SABA RUGGIERO*

## DOSSIÊ GMP

**11** EM TODA PARTE, EM PARTE NENHUMA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TORRE DO RELÓGIO, MONUMENTO-SÍMBOLO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
*HELIO HERBST*

**53** PALÁCIOS: ENTRE BRILHO E SOMBRA  
*MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO*

**77** QUANDO GENTE É MEMÓRIA, O PATRIMÔNIO É (A)GENTE?  
*AMANDA SABA RUGGIERO*

## ARTIGO/ENSAIO

**97** REVIRANDO RUÍNAS: MISÉRIA E ARCAÍSMO EM SÉRGIO FERRO  
*CAROLINA AKEMI M. MORITA NAKAHARA*

**125** MELANCOLIA TROPICAL  
*JULIANO GOUVEIA DOS SANTOS*

**149** QUEIMAR PARA ESQUECER: AS FORMAS DE ESQUECIMENTO PERCEBIDAS NO ESPETÁCULO MUSEU NACIONAL [TODAS AS VOZES DO FOGO]  
*LEONARDO CÂNDIDO SIMÕES*

**159** PATRIMÔNIO COMO RUÍNA, REPATRIAÇÃO COMO DIREITO. QUESTÕES SOBRE ARTE, GEOGRAFIA E COLEÇÃO  
*IACI D'ASSUNÇÃO SANTOS*

**175** ENTRE AZULEJOS, CARNES E RUÍNAS: AS IMAGENS DO BRASIL NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ADRIANA VAREJÃO  
*LEONARDO DA SILVA RODRIGUES*

**193** TEMPORALIDADES DESATADAS: O GESTO POÉTICO NO MITO DE HÉLIO OITICICA  
*CAROLINA AKEMI M. MORITA NAKAHARA*

**221** LUMIARES  
*ALLINE ALVES NAKAMURA*

**235** SER PROFESSOR EM TEMPO DE RECONSTRUÇÃO: MANTER O FOCO E RELUZIR O BRILHO DA ALEGRIA MOTIVADORA  
*ALEXANDER PEREIRA*

## ENTREVISTA

**257** UM LEVANTE É COMO UMA TEMPESTADE: CONVERSA COM GEORGES DIDI-HUBERMAN  
*BRENO BENEDYKT, FABIANA JARDIM, JOSÉ BENTO FERREIRA, LAHAYDA DREGER*





**Editorial**

# **Iluminar o que vale: gente brilhar**

***Ilumina lo que vale: la gente brilla***

***Light it up what's Worth: people shine***

***Amanda Saba Ruggiero***  
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, Brasil.*  
*amandaruggiero@usp.br*

**A** chamada da Revista ARA 14, “Brilhar um brilho eterno, gente é para brilhar”, inspirada no poema de Vladimir Maiakovski, instiga pensamento sobre a revalorização das instâncias culturais, artísticas, científicas e educacionais, a fim de ampliar diálogos e trocas bem como, de outro lado, compreender silêncios e traumas recentes. No ano em que o país restabelece vozes apoiando políticas inclusivas, ações afirmativas, reverência ao respeito e à diversidade, a Revista ARA 14 reúne, por meio de obras de arquitetura, arte, fotografias, imagens, teatro, poesias e pensamentos, conjunto valioso no qual as dimensões materiais e imateriais se entrelaçam formando um arcabouço em que a memória, a história, o patrimônio, a ruína e a sensibilidade humana se fundem para iluminar o que vale: gente brilhar.

A reunião de gerações de criadores, pensadores, intérpretes com teses singulares acerca do Brasil, entre tantos, abrange desde a geração de Sérgio Buarque de Holanda, Mário Schenberg, Paulo Freire, Mário Pedrosa, Alfredo Bosi, Ferreira Gullar, Milton Santos. Tal conjunto alcança segmento composto por Marilena Chauí e Celso Favaretto. Artistas pensadores ganharam espaço em seus textos, entre estes os arquitetos, professores de gerações João Batista Vilanova Artigas e Sérgio Ferro, somados a Fayga Ostrower e Hélio Oiticica. Igualmente formuladores sobre questões da atualidade se reúnem nesta edição de número 14, alguns destes a

seguir nomeados, em particular Henri Lefebvre e Georges Didi-Huberman. A revista ARA abre nova seção denominada “Entrevista”, e apresenta “Um levante é como uma tempestade: conversa com Georges Didi-Huberman”, registro inédito com o filósofo e historiador de arte francês, na ocasião de sua vinda para o Brasil na abertura da exposição “Levantes” em 2017, na unidade Pinheiros do Serviço Social do Comércio (Sesc) – São Paulo/SP.

Convocado por diversos autores, Walter Benjamin (1892-1940) é seminal para confrontar as teses sobre a história, relacionando "o tempo não linear" e o conceito de ruínas a iluminar possíveis trilhas a caminhar. O ensaio “Revirando ruínas: miséria e arcaísmo em Sérgio Ferro” revisita as Teses da História, escritas em plena II Guerra (1940), e mais especificamente a tese número 9, ao relacionar a gravura Angelus Novus com o anjo da história, parecendo desejar afastar-se do que a visão lhe revela: “[...] Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

No artigo "Melancolia Tropical" toma-se o presente semelhante a um trabalho sobre as ruínas e retrocessos, exigindo lidar com as memórias de um período de sombra que, por outro lado, nos permite imaginar de novo alguma luz. Em "Queimar para esquecer: as formas de esquecimento percebidas no espetáculo Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]", o teatro convoca importante resgate da memória do país, quando analisa o espetáculo que dramatizou o esquecimento como ferramenta de preservação da história.

O clássico de Benjamin “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, igualmente se constata no texto “Patrimônio como ruína, repatriação como direito: Questões sobre arte, geografia e coleção”, em particular na questão da singularidade artística, que a diferencia e se expressa em sua aura. Inúmeros fatores demandam ser estudados para se conferir o que Hans Belting denomina por “enquadramento”. Ao abordar obras sob tal perspectiva, incluem-se aspectos, entre outros, relativos à sua história, a passagem do tempo, sua relação com a materialidade, técnica e os diferentes locais em que esteve, a par de sua propriedade. Neste, como em outros, o

pensamento analítico, crítico e fundado nas tendências atuais de (trans)interdisciplinaridade se apresentam fortalecidas.

Em "Temporalidades desatadas: o gesto poético no mito de Hélio Oiticica", aproxima-se a noção de mito, rompendo as temporalidades lineares e progressistas em voga, para reivindicar o sentido dialético e poético da obra, como afirmou Celso Favaretto, "[...] tudo o que é traço cultural é ressignificado. A ação ambiental é dessacralizadora; monta uma situação em que as significações apropriadas são continuamente desapropriadas" (FAVARETTO, 2000, p. 139-140).

Discutem-se também os esquecimentos programados, apagamentos e aniquilação da memória coletiva, por meio da espoliação que viola patrimônios, e exibe triunfalmente bens saqueados, ligados a uma imagem de vitória sobre o outro. Por outro lado, imagens do Brasil são frutos da investigação no artigo "Entre azulejos, carnes e ruínas: as imagens do Brasil na produção artística de Adriana Varejão", que problematiza o trabalho da arte ao articular caminhos para pensar a superação do legado colonial que perdura, enquanto na análise anterior, o artista retoma e desata novos sentidos da potência criativa da arte em direção ao possível.

No ensaio "Lumiares", o "sentimento de esperança a florido por luminâncias", a pensar momento político sombrio vivenciado, oito imagens selecionadas refletem pesquisa visual de natureza prático-teórica, enfatizando o cotidiano da paisagem urbana. Do cotidiano o ofício de ensinar é enfatizado no artigo "Ser professor em tempo de reconstrução: manter o foco e reluzir o brilho da alegria motivadora", como fonte de energia para que as luminâncias não se apaguem.

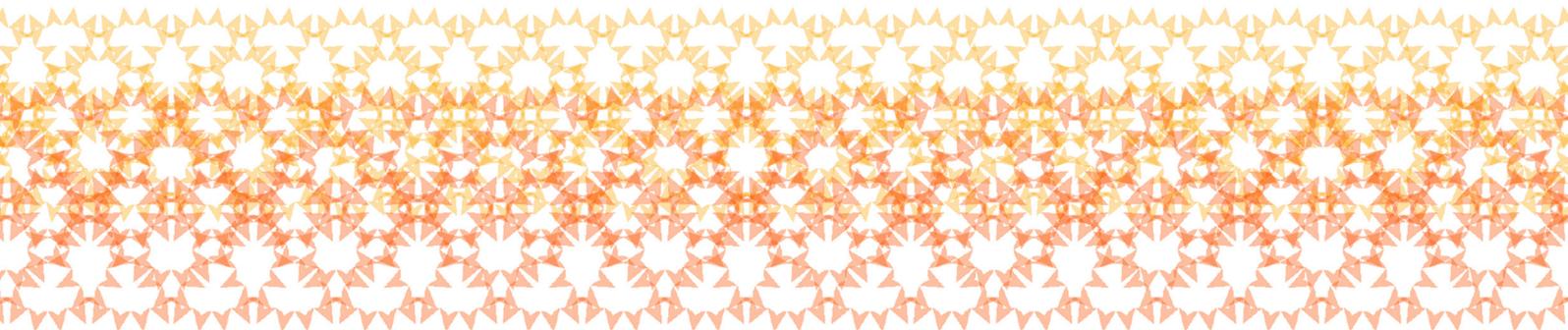
O Dossiê igualmente reflete sobre o tema, com pesquisas individuais distintas e atuais. Busca-se difundir estudos em andamento do uspiano Grupo Museu Patrimônio (GMP): fatos atuais, de Museus recém-inaugurados, do patrimônio industrial, passando pelos projetos, monumentos e apropriações estudantis em espaços universitários à destruição do patrimônio público na Capital Federal, Brasília. Em diferentes instâncias e instituições, o dossiê se agrupa em torno da questão geral: como se preservam conjuntos públicos? Para quem se destinam os bens preservados? Quais histórias devem ser contadas e para quem?

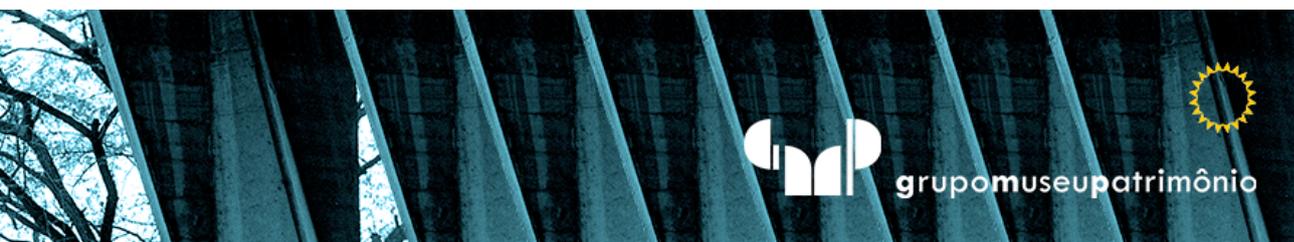
## BIBLIOGRAFIA CITADA

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000.

MAIAKOVSKI, Vladimir. “A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakovski no verão na datcha”, 1920 (tradução Augusto de Campos), in PITHON, M.; CAMPOS, N. (orgs.). Poemas russos. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE/ UFMG, 2011, p. 20-23.

# DOSSIÊ GMP





**Em toda parte, em parte nenhuma:  
considerações sobre a Torre do  
Relógio, monumento-símbolo da  
Universidade de São Paulo**

***En todas partes, en ninguna parte:  
consideraciones sobre la Torre del Reloj,  
monumento-símbolo  
de la Universidad de São Paulo***

***Everywhere, nowhere: considerations  
on the Clock Tower, a symbol-monument  
of the University of São Paulo***

***Helio Herbst***

***UFRRJ - PROARQ FAU/UFRRJ, Rio de Janeiro, Brasil. helioherbst@ufrj.br***

## Resumo

No dia 17 de dezembro de 1968, quatro dias após a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), o Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp) amanheceu cercado por tanques de guerra. Mais de mil estudantes foram interrogados; muitos deles presos ou perseguidos, com desdobramentos funestos. O principal núcleo de convívio e resistência da universidade, naquele instante, foi desocupado. Lindeiro aos blocos, um amplo descampado aguardava ser transformado, pela via do projeto, em um palco aberto a manifestações culturais e políticas. Nesta ágora moderna seria implantado um conjunto de edifícios, com finalidades diversas, e um monumento de feições totêmicas, conhecido como Torre do Relógio. Sua inserção na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (Cuaso), sede da Universidade de São Paulo (USP), constitui o objeto de investigação do presente artigo. Em um primeiro bloco são apresentadas as diferentes acepções de sociabilidade propostas para a universidade e, mais particularmente, analisadas as versões de projeto para o núcleo central de convivência. O segundo bloco examina as intenções de projeto do monumento concebido por Rino Levi e Elisabeth Nobile, levando-se em consideração a apropriação do território universitário pelo Movimento Estudantil (ME) durante o processo de redemocratização política brasileira dos anos 1960-1970. Interessa-nos, neste recorte, examinar os horrores do passado para que possamos evitar retrocessos no futuro.

**Palavras-Chave:** Arquitetura Moderna. História. Monumento. Universidade de São Paulo. Rino Levi. Elisabeth Nobile.

## Resumen

El 17 de diciembre de 1968, cuatro días después de la promulgación del Acto Institucional n. 5 (AI-5), el Conjunto Residencial de la Universidad de São Paulo (Crusp) amaneció rodeado de tanques de guerra. Más de mil estudiantes fueron interrogados; muchos de ellos arrestados o perseguidos, con desastrosas consecuencias. El principal núcleo de convivencia y resistencia de la universidad, en ese momento, fue desocupado. Contiguo a las manzanas, un amplio espacio abierto esperaba ser transformado, a través del proyecto, en un escenario abierto para manifestaciones culturales y políticas. En esta ágora moderna se implantaría un conjunto de edificios, con diferentes propósitos, y un monumento de rasgos totémicos, conocido como Torre del Reloj. Su inserción en la Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (Cuaso), sede de la Universidad de São Paulo (USP), constituye el objeto de investigación de este artículo. En un primer bloque, se presentan los diferentes significados de sociabilidad propuestos para la universidad y, más concretamente, se analizan las versiones proyectuales para el núcleo central de convivencia. El segundo bloque examina las intenciones de diseño del monumento concebido por Rino Levi y Elisabeth Nobile, teniendo en cuenta la apropiación del territorio universitario por parte del Movimiento Estudiantil (ME) durante el proceso de redemocratización política brasileña de los años 1960-1970. En

esta sección, estamos interesados en examinar los horrores del pasado para que podamos evitar contratiempos en el futuro.

**Palavras-Clave:** Arquitetura Moderna. Historia. Monumento. Universidad de São Paulo. Rino Levi. Elisabeth Nobiling.

## Abstract

On December 17, 1968, four days after the enactment of Institutional Act n. 5 (AI-5), the Housing Complex of the University of São Paulo (Crusp) dawned surrounded by war tanks. More than a thousand students were interrogated; many of them arrested or persecuted, with disastrous consequences. The main nucleus of coexistence and resistance of the university, at that moment, was vacated. Adjacent to the blocks, a wide open space was waiting to be transformed, through the project, into an open stage for cultural and political manifestations. In this modern agora, a group of buildings, with different purposes, and a monument with totemic features, known as Clock Tower, would be implanted. Its insertion in the Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (Cuaso), headquarters of the University of São Paulo (USP), constitutes the object of investigation of this article. At first, the different meanings of sociability proposed for the university are presented and, more particularly, the project versions for the central nucleus of coexistence are analyzed. The second block examines the design intentions of the monument conceived by Rino Levi and Elisabeth Nobiling, taking into account the appropriation of the university territory by the Student Movement (ME) during the Brazilian political redemocratization process of the 1960s-1970s. In this section, we are interested in examining the horrors of the past so that we can avoid setbacks in the future.

**Keywords:** Modern Architecture. History. Monument. University of São Paulo. Rino Levi. Elisabeth Nobiling.

## CRITÉRIOS PARA OCUPAÇÃO DO TERRITÓRIO ESCOLHIDO PARA ABRIGAR A UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**N**a rota marítima entre Marselha e Atenas, no verão europeu de 1933, arquitetos e urbanistas realizaram, a bordo de um navio de cruzeiro, o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam). Em pauta, analisou-se a aplicação de preceitos de matriz funcional-racionalista para a resolução de problemas das metrópoles industriais. Também foram discutidas as dificuldades para a aceitação de tais diretrizes em diferentes esferas de poder. Nenhum representante brasileiro participou do encontro.

Enquanto isso, do lado de cá do Atlântico, o meio intelectual brasileiro festejava a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp) e celebrava o decreto-lei que, em 1931, fundamentou as bases para a criação das primeiras universidades brasileiras<sup>1</sup>, ainda que, nas primeiras décadas do período republicano, tenham sido

---

<sup>1</sup> Getúlio Vargas, em 11 de abril de 1931, publicou o Decreto n.19.851, conhecido como Estatuto das Universidades Brasileiras, estabelecendo os requisitos para criação e funcionamento das universidades no país. Sua regulamentação, no âmbito das unidades federativas, foi determinada pelo Decreto n. 24.279, de 22 de maio de 1934.

iniciadas as atividades da Universidade de Manaus (1909)<sup>2</sup>, da Universidade de São Paulo (1911)<sup>3</sup>, da Universidade do Paraná (1912)<sup>4</sup>, da Universidade do Rio de Janeiro (1920)<sup>5</sup>, da Universidade de Minas Gerais (1927)<sup>6</sup> e da Universidade de Porto Alegre (1934)<sup>7</sup>.

Em 1934, o interventor federal Armando de Salles Oliveira, amparado pelo empresariado e pela intelectualidade paulista, instituiu a Lei Estadual n. 6283 para fundar a Universidade de São Paulo. O gesto merece ser entendido como resposta das elites locais às perdas sofridas desde o golpe que conduziu Getúlio Vargas ao poder, incluindo-se a derrota no levante armado motivado pela promulgação de uma nova Constituição em 1932.

---

<sup>2</sup> A Universidade de Manaus, fundada em 1909 pela ação de investidores privados, é considerada a primeira universidade criada sob tal denominação. Na instituição eram oferecidos cursos de Direito, Engenharia, Farmácia, Medicina, Odontologia e de formação de oficiais da Guarda Nacional. Na avaliação do sociólogo Luiz Antônio Cunha (2000, p. 161-162), o esgotamento da prosperidade gerada pela extração da borracha levou ao fim da instituição, em 1926, restando apenas a Faculdade de Direito, posteriormente incorporada pela Universidade Federal do Amazonas.

<sup>3</sup> Na então denominada Universidade de São Paulo eram ministrados cursos de Belas Artes, Comércio, Direito, Farmácia, Medicina e Odontologia. Fundada em 1911 por iniciativa de um investidor privado, o empreendimento não logrou êxito e encerrou suas atividades em 1917, em parte pela concorrência da oferta de vagas pela Faculdade de Medicina, criada e mantida pelo governo do Estado de São Paulo. (idem, p. 162).

<sup>4</sup> Fundada em 1912 com recursos privados e apoio do governo estadual, a Universidade do Paraná disponibilizava formação em Comércio, Direito, Farmácia, Engenharia, Medicina e Odontologia. Mas a proibição de fusão de instituições de ensino superior em cidades com menos de 100.000 habitantes, em 1915, motivou alterações nos seus Estatutos, concedendo autonomia dos cursos sem que, com isso, fosse desmembrada a direção, que continuou a funcionar em um único edifício-sede. A isso se deve o reconhecimento do título de a universidade mais antiga do Brasil. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2023)

<sup>5</sup> A Universidade do Rio de Janeiro, criada em 1920 pelo presidente Epitácio Pessoa, resultou da reunião de três faculdades: Escola Politécnica, Faculdade de Direito e Faculdade de Medicina. Tal procedimento, segundo Cunha (op. cit., p. 163), tornou-se paradigmático para diversas instituições criadas posteriormente. Em 1937 a Universidade do Rio de Janeiro passou a ser denominada Universidade do Brasil, mediante decreto assinado por Gustavo Capanema.

<sup>6</sup> A Universidade de Minas Gerais foi criada em 1927 por iniciativa do governo do Estado e oferecia os cursos de Direito, Engenharia, Farmácia, Medicina e Odontologia, já existentes em Belo Horizonte. Seus estatutos foram aprovados em 1935.

<sup>7</sup> A Universidade de Porto Alegre foi instituída em 1934, a partir da associação entre a Faculdade de Medicina e as Escolas de Odontologia e Farmácia; a Faculdade de Direito, com sua Escola de Comércio; a Escola de Engenharia, com os cursos de Veterinária e Agronomia; e o Instituto de Belas Artes, todos em funcionamento, e a Faculdade de Educação, Ciências e Letras, em processo de criação. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, s.d.).

O ato fundacional da USP incorporou a Escola Politécnica, a Escola Superior de Agricultura e as Faculdades de Direito, Farmácia e Odontologia, Medicina e Medicina Veterinária, em plena atividade, além de diversos institutos complementares, a exemplo do Instituto de Educação e do Museu Paulista. O decreto também previa a criação da Escola de Belas Artes, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) e do Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais. (SÃO PAULO, 1934).

Conforme reza o artigo 47 do sétimo título, intitulado “Do espírito universitário”, a universidade deveria promover “a aproximação e o convívio dos professores e alunos das diversas Faculdades, Escolas ou Institutos” por meio da “proximidade dos edifícios” e pela “construção de vilas universitárias, [...] pela prática de atividades sociais, [...] de esportes, jogos atléticos e competições”. (idem).

Em 1935 foi designada uma comissão responsável pela escolha do terreno para a sediar a instituição, sendo a equipe também incumbida de indicar as diretrizes urbanísticas de sua ocupação. Entre as opções apresentadas, a equipe liderada pelo reitor Reynaldo Porchat propôs a desapropriação de uma extensa área contígua ao Complexo Médico do Araçá, recém-inaugurado, sendo a gleba estendida até uma parcela da Fazenda Butantã, situada na margem esquerda do rio Pinheiros, poucos anos antes da retificação do seu curso<sup>8</sup>.

Em paralelo, na Capital Federal, discutia-se a construção de uma Cidade Universitária e de um edifício para sediar o Ministério da Educação e Saúde Pública. Para além das polêmicas que cercaram a anulação do concurso vencido por Archimedes Memória, merecem destaque as contribuições prestadas por Le Corbusier para a implantação de uma Cidade Universitária na Quinta da Boa Vista e para a reformulação da primeira versão do projeto para a sede do Mesp apresentada por Lúcio Costa e equipe.

---

<sup>8</sup> Cumpre salientar que o “Plano de Avenidas”, publicado em 1930 por Francisco Prestes Maia, apresentava um plano de estruturação viária para a cidade de São Paulo, cujos princípios iniciais foram desenvolvidos por João Florence de Ulhoa Cintra. A proposta previa a construção de um perímetro de irradiação, avenidas radiais e avenidas marginais aos rios Tietê e Pinheiros, que delimitavam a área de intervenção. (NASCIMENTO, 2003, p. 25).

A participação de Le Corbusier em ambos os projetos constitui o foco de narrativa de diversos estudos. (SOARES, 2021; SANTOS et al, 1987; LISSOVSKY; SÁ, 1996). Em relação ao Plano da Cidade Universitária, merece ser vista em consideração à possibilidade de aplicação da *Carta de Atenas*, elaborada a partir das discussões travadas pelos participantes do IV Congresso Ciam, anteriormente mencionado.

Entre os principais pontos defendidos pelo documento, na versão elaborada pelo franco-suíço entre 1941 e 1942, conforme nos relata Rebeca Scherer na introdução de *A Carta de Atenas* (1993), inscrevem-se a separação de fluxos entre pedestres e veículos e o zoneamento funcional, proposto “com o objetivo de atribuir a cada função e a cada indivíduo seu justo lugar”, sendo os edifícios tratados como objetos isolados em amplas superfícies livres, verdes, não “compartimentadas em pequenos elementos de uso privado”. (LE CORBUSIER, 1993, n. p.)

Neste sentido, nos parece relevante enfatizar que tenha sido refutada, nas primeiras versões do Plano da Universidade de São Paulo, elaboradas entre 1935 e 1937, qualquer vinculação com a ocupação preexistente. Tal questão se mostra especialmente evidente na versão apresentada em 1937, conhecida como “Solução Butantã”. Nela, o território universitário correspondia a uma parcela da antiga Fazenda Butantã, de propriedade do governo estadual, e a uma pequena área na margem direita do rio Pinheiros, na qual seriam instalados equipamentos esportivos e construída uma via de acesso principal. (CAMPOS, 1938, p. 236).

Em 1941, a área destinada à universidade foi novamente reduzida, ficando limitada ao próprio estadual situado na margem esquerda do rio<sup>9</sup>. Em 1943, o Escritório Técnico do Plano da Universidade de São Paulo apresentou nova versão de projeto (Figura 1). As principais unidades de ensino e pesquisa se mantiveram dispostas em torno de uma área central também ocupada pela reitoria e pela biblioteca central,

---

<sup>9</sup> O decreto-lei 12.401, assinado pelo interventor federal Fernando Costa em dezembro de 1941, reservou, na Fazenda Butantã, uma parcela ao sul do leito da Adutora de Cotia, com todas as benfeitorias existentes, para o Instituto Butantã, e a área remanescente para a implantação da Cidade Universitária, conforme indica o artigo 47, parágrafo único do Decreto n. 6.283, de 25 de janeiro de 1934.

sendo nítida a identificação com a tradição universitária estadunidense, sem que fosse adotado o termo “campus” na descrição do projeto.

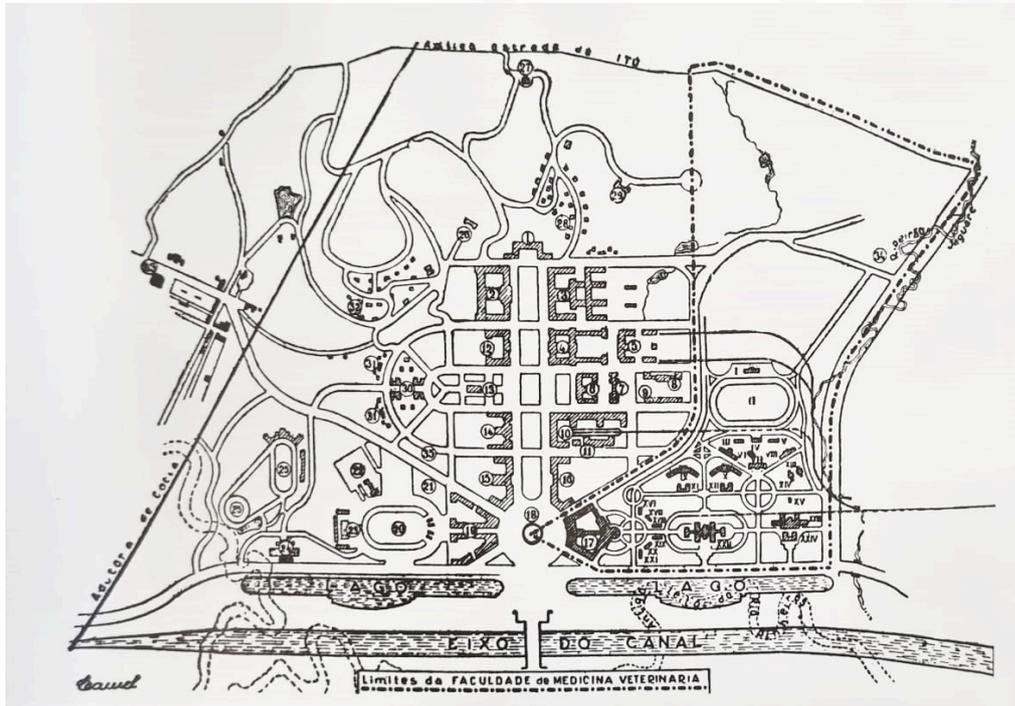


Figura 1: Plano Geral da Cidade Universitária de São Paulo, 1943.  
Fonte: Revista de Arquitetura, 1944, p. 28.

No plano de 1943, o território da universidade apresentava-se delimitado a nordeste pelo rio Pinheiros, a sudeste pela adutora de Cotia, a sudoeste pela estrada velha de Itu, e a noroeste pelo córrego Jaguaré. No ano seguinte, foram desapropriados terrenos situados entre a estrada velha e nova de Itu, que na atualidade corresponde à avenida Corifeu de Azevedo Marques. Antes mesmo da aprovação definitiva da proposta urbanística, o Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), transformado em autarquia estadual, iniciou a construção de laboratórios no Butantã, com recursos próprios, na porção da gleba contígua à Zona Industrial do Jaguaré, recém implantada.

Em 1944 foi organizada a Semana da Cidade Universitária na Galeria Prestes Maia. No evento, foram realizadas conferências de André Dreyfus, Ernesto de Souza Campos, Jean Gagé, Jorge Americano, Luiz de Anhaia Mello e Raul Briquet, entre

outros intelectuais de destaque. A mostra apresentou diversas proposições urbanísticas universitárias, entre as quais a de Marcello Piacentini para a Universidade do Brasil, admirada pelo reitor Jorge Americano (1947, p. 283) por se contrapor ao “artificialismo” que caracterizava “os estilos decadentes”, em provável alusão às ideias apresentadas por Le Corbusier para sediar aquela instituição<sup>10</sup>.

Em tal afirmação se assenta não apenas divergências estéticas, mas sobretudo visões antagônicas de organização social e política, transformando os processos decisórios em delicados acordos conciliatórios, quase sempre motivadores de ajustes de projeto. O sucessivo arranjo na configuração formal da Cidade Universitária da USP é igualmente exemplar neste sentido<sup>11</sup>.

Em 1945, o processo adquiriu novos desdobramentos com a organização de um concurso de ideias presidido pelo professor Ernesto de Souza Campos. Curiosamente, a proposta vencedora, assinada por Hipólito Gustavo Pujol Junior e Oscar Defilipi, retomou premissas do projeto elaborado na gestão de Pujol à frente do Escritório Técnico, sob comando geral de Campos, como apontam Neyde Cabral (2004, v. 1, p. 100) e Caio Dantas (2022, p. 267).

Em 1947 foi apresentado o Plano Geral da Cidade Universitária, iniciado dois anos antes pelo Escritório Técnico, mantendo-se a lógica de distribuição dos principais edifícios ao redor de uma área ocupada pela reitoria e pela biblioteca central. O acesso principal, em contrapartida, passaria a ser feito pelo prolongamento de uma avenida paralela ao rio Pinheiros, construída no loteamento residencial City Butantã, cujo projeto urbanístico é inspirado em preceitos formulados por Ebenezer Howard para as cidades-jardins inglesas. Abandonava-se em definitivo a ideia de se ocupar terrenos na margem direita do rio Pinheiros.

---

<sup>10</sup> Cumpre ressaltar que a proposta de Marcello Piacentini para a Universidade do Brasil também agradou ao ministro Gustavo Capanema, fato a dificultar a aceitação do projeto supervisionado por Le Corbusier durante sua estada no Rio de Janeiro, em 1936. (TOGNON, 1999).

<sup>11</sup> O mesmo pode ser dito em relação ao processo de escolha do sítio de implantação da Universidade do Brasil. O confronto de ideias para a definição de suas diretrizes arquitetônicas e urbanísticas, nas concepções apresentadas por Donald Agache, Jorge Machado Moreira, Le Corbusier, Lúcio Costa e Marcello Piacentini, constituem o objeto central das dissertações de Klaus Alberto (2003) e Patrícia Cordeiro (2015).

Entre 1949 e 1954, foram elaboradas três versões que sinalizavam uma guinada nas premissas gerais de ocupação, na medida em que passou a ser preconizada a subdivisão dos setores em unidades diferenciadas entre diversas categorias de uso (Figura 2). Na avaliação de Campos (1954, p. 25), cada setor seria constituído como um agregado mononucleado e o conjunto se apresentaria como um organismo polinucleado, sendo a unidade do conjunto “realizada por meio de distribuição equilibrada e não por centralização”.

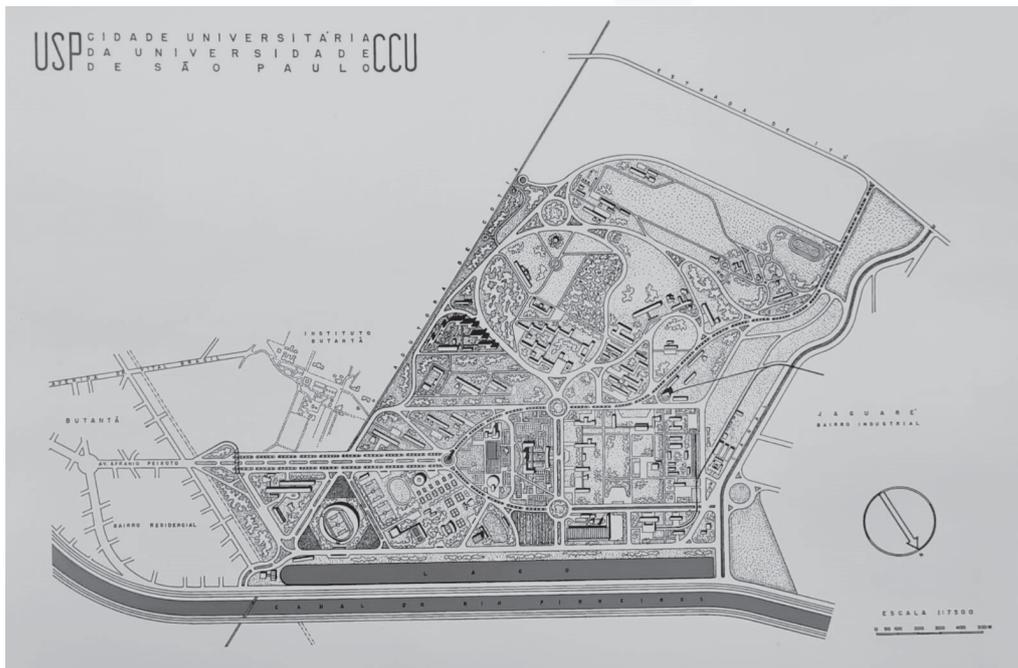


Figura 2: Comissão da Cidade Universitária de São Paulo. Plano da Cidade Uuniversitária, 1954.  
Fonte: Campos, 1954, n.p.

Conforme salienta Dantas (2022, p. 271), Campos, outrora defensor da centralização como princípio ordenador do projeto, passou a enaltecer a pulverização das atividades e a circulação motorizada, capaz de estabelecer conexões mais ágeis, além de tornar possível, a qualquer frequentador, chegar em qualquer setor “sem necessidade de se pôr em contato com os outros”.

Parece-nos plausível afirmar que os planos elaborados entre 1949 e 1954 enalteciam o rodoviário, caro à cidade funcional, sem que com isso fossem suprimidos alguns aspectos herdados da tradição urbana de caráter historicista. A proposição de uma

avenida de ingresso com 100 metros de largura, desdobrada no seu término em duas vias de traçado curvilíneo e simétrico, conformando uma praça implantada no eixo central da composição, constitui um emblema da conciliação entre expressões urbanísticas divergentes.

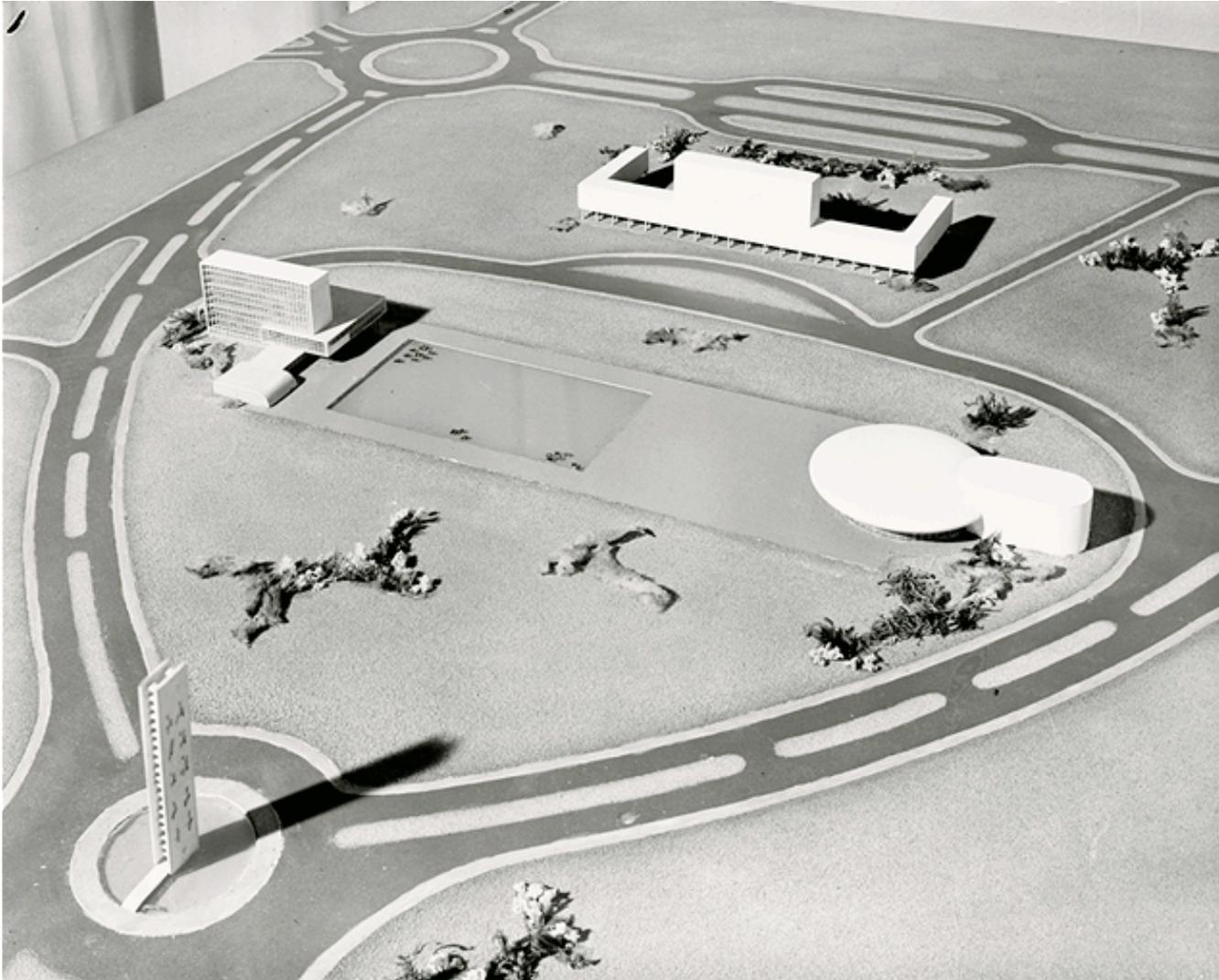
Além da avenida monumental, cuja largura acabaria por ser sensivelmente reduzida por motivos financeiros, a proposta apresentada nos planos de 1952 e 1954 previa a construção de biblioteca, teatro e torre na praça que desfecha a avenida de ingresso. Segundo nos esclarece Cabral (2018, p. 166), na reunião da Comissão da Cidade Universitária (CCU) do dia 11 de novembro de 1952 foi exibida uma pequena maquete da torre elaborada pelo professor Caetano Fracaroli, contendo grupos escultóricos alusivos aos quatro séculos de existência da cidade de São Paulo.

Em fevereiro de 1953, debateu-se a instalação de uma estátua em homenagem a Armando de Salles Oliveira, mediante realização de concurso. A escolha do projeto da torre também seria feita a partir de concurso, restrito a professores de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, sendo o júri composto pelos docentes Helio de Queiroz Duarte, João Baptista Vilanova Artigas e Zenon Lotufo, das Cadeiras de Composição, e pelo professor de urbanismo Anhaia Melo.

No mês de junho a CCU apreciou uma nova versão de projeto de Rino Levi para o Centro Cívico. Em meados de agosto foi acertada a participação de Roberto Burle Marx para o projeto paisagístico do conjunto, perfazendo um total de 160.000 m<sup>2</sup>. No último dia do mês o júri emitiu um parecer sobre as propostas apresentadas para a torre, recomendando o pagamento da ajuda de custo e a elaboração de novos estudos. Rino Levi, sob o respaldo da CCU, assumiu a tarefa de elaborar o projeto definitivo do monumento.

Em outubro de 1953, o projeto arquitetônico do Centro Cívico e da torre foram apresentados por Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, acompanhados de memorial descritivo, fotografias e maquete (Figura 3). A proposta previa a substituição do teatro pelo auditório e a inserção de um espelho d'água de formato circular no

embasamento da torre. Em novembro de 1953 Rino Levi apresentou os temas dos baixos-relevos a serem aplicados nas duas faces da torre<sup>12</sup>.



*Figura 3: Rino Levi Arquitetos Associados. Maquete do Centro Cívico, 1953.*

*Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP*

Em 1956 a concepção geral da Cidade Universitária passou por nova reformulação, motivada pela dispersão entre as construções e, possivelmente, pela constatação do

---

<sup>12</sup> Até o presente momento não foi possível encontrar respostas para as seguintes indagações: por quais foram descartados os motivos alusivos à história da cidade de São Paulo elaborados por Caetano Fracaroli? Em que momento Elisabeth Nobiling foi integrada à equipe? Teria a artista, professora de Plástica na FAU, alguma participação na redefinição dos temas inseridos nas faces do monumento?

caráter excessivamente austero do Centro Cívico. No “Roteiro de Replanejamento da Cidade Universitária”, o arquiteto Hélio Duarte, chefe do Escritório Técnico, defendeu a retomada das premissas de integração física expressos no artigo 47 do decreto de fundação da universidade, levando-se em conta a manutenção do ideário pedagógico original e a pulverização do conjunto em sub-centros<sup>13</sup>.

Duarte propôs a reformulação do Centro Cívico e a reunião dos institutos em macrozonas. O Centro Cívico recebeu uma nova denominação – *Core* – e se tornou a peça-chave para a realização de apropriações diversas, de ordem cotidiana, favorecidas pela multifuncionalidade dos usos e pela configuração de espaços mais acolhedores. Em tais princípios se assentavam as formulações lançadas no VIII Ciam, realizado em 1951, nominalmente transcritas em algumas pranchas do Replanejamento (Figura 4).

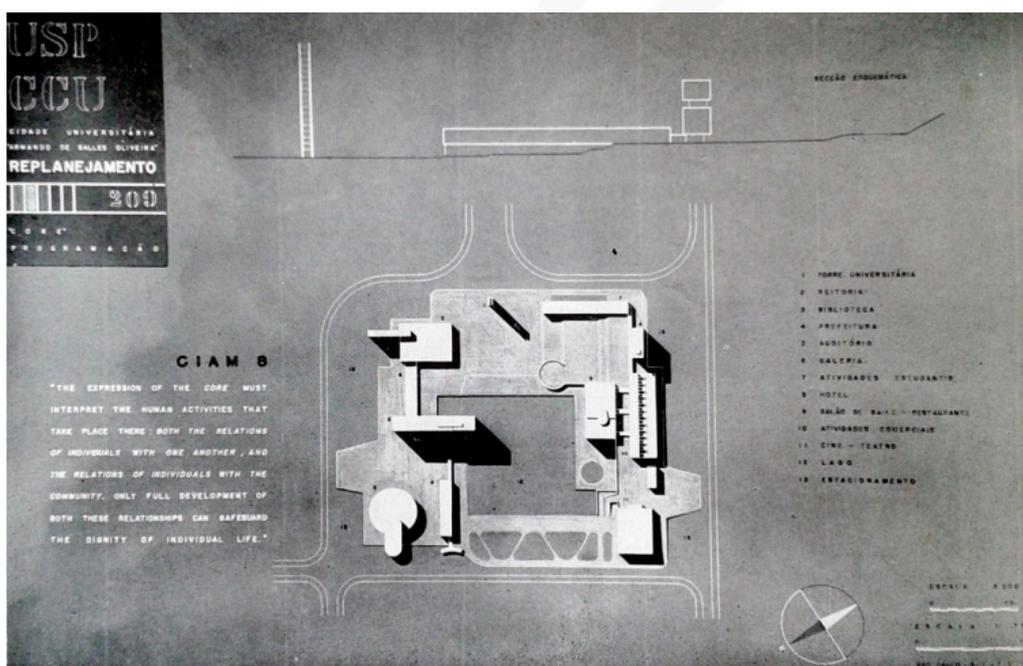


Figura 4: CCU. Replanejamento. Prancha 209 - Centro Cívico, 1956.  
Fonte: USP. Comissão da Cidade Universitária, 1956, n.p.

<sup>13</sup> Em artigo publicado na revista *Habitat*, o crítico Geraldo Ferraz (1956) corrobora as ponderações de Duarte, questionando a largura excessiva das avenidas, a falta de contiguidade entre os departamentos e a ausência de espaços de convivência.

O *Core* seria organizado em torno de uma esplanada dotada de espelho d'água que dividiria o conjunto em duas partes. De um lado seriam posicionados um novo edifício para a reitoria, prefeitura, biblioteca central e auditório. Do outro, seria implantado um Centro Social, composto por agência bancária, agência de correios, central telefônica e cooperativa; um edifício para abrigar associações de alunos e ex-alunos, imprensa universitária e departamento de relações nacionais e internacionais; um cineteatro; um hotel e um edifício que reuniria bar, restaurante, salão de chá e salão de festas.

O conjunto ocuparia uma área de 20 hectares. O edifício originalmente destinado à reitoria, contíguo à praça seca de conformação retangular de 400 por 500 metros, passaria a ser ocupado pela FFCL, mantendo-se a torre alinhada ao eixo central da composição. Foi também prevista, na parcela norte do *Core*, a construção do setor residencial, constituído por blocos laminares de três pavimentos, centro social, posto de saúde e quadras poliesportivas.

No texto de abertura dos anais do oitavo congresso Ciam, Josep Lluís Sert (1952, p. 6) critica a frieza das concepções urbanísticas do entre-guerras – sem mencionar a *Carta de Atenas* – e defende a proposição de espaços centrados nos indivíduos – praças públicas, passeios, cafés, clubes comunitários populares etc. – “nos quais as pessoas possam se encontrar amigavelmente, apertar as mãos e escolher o objeto do seu interesse”.

A questão foi assim interpretada no Replanejamento:

O ‘espírito universitário’ não existe *per se*, mas, como consequência daquilo que os sociólogos chamam de ‘nosso grupo’. É da integração dos ‘nossos grupos’ menores, num único grupo, maior, – ‘universidade’ – que pode surgir o chamado ‘espírito universitário’. Logo, o ‘Core’ torna-se o suporte material, indispensável às interações dos ‘nossos grupos’ menores. O ‘Core’ suaviza os ‘contatos institucionais’ ao tempo que procura dar ênfase aos ‘contatos primários’. Estes serão feitos através das associações de professores e alunos, imprensa universitária, locais de lazer e outros, capazes de modificar a consciência do ‘nosso grupo’, dando-lhes uma atitude mental propícia ao desenvolvimento do ‘espírito universitário’. (DUARTE, 1956, in CABRAL, 2018, p. 277-285).

A despeito da importância das formulações de Duarte, pressões internas acabaram por comprometer as principais sugestões do Replanejamento, especialmente em relação ao *Core*. Também não se concretizou a destinação do edifício da reitoria para a FFCL nem tampouco foram construídos o auditório, a biblioteca central e os demais blocos multifuncionais propostos para o entorno da praça cívica, que acabaria por abrigar, de modo diverso do risco original, duas décadas depois e totalmente isolada, a Torre do Relógio.

Mas, ainda assim, algumas diretrizes foram mantidas no Plano de 1961-1963, elaborado na gestão de Paulo Camargo e Almeida no Fundo para Construção da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (FCCUASO)<sup>14</sup>. A principal delas se expressa pela proposta de ocupação de um platô, lindeiro à avenida Professor Luciano Gualberto, por diversos departamentos da FFCL, retomando o ideal de união tão caro às premissas de fundação da universidade.

O “corredor das humanas”, como passou a ser conhecido, reuniria, caso concretizado, edifícios projetados por Eduardo Corona (História e Geografia), Carlos Milan (Letras), Pedro Paulo de Melo Saraiva (Geologia, Paleontologia, Mineralogia e Petrologia), Paulo Mendes da Rocha (Sociologia, Antropologia, Economia Política e História das Doutrinas), Vilanova Artigas (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) e Joaquim Guedes Sobrinho (Instituto de Matemática). Destes, apenas foram construídos o edifício da História e Geografia e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

A integração entre os blocos seria favorecida pela destinação do piso térreo para a convivência de professores e estudantes, sendo os prédios atravessados longitudinalmente por circulação de pedestres que, efetivada em sua totalidade, promoveria amplo diálogo entre os diferentes departamentos da FFCL com o

---

<sup>14</sup> O Fundo para Construção da Cidade Universitária (FCCUASO), criado em substituição ao Escritório Técnico, em junho de 1960, possuía personalidade jurídica própria e responsabilidade pela execução das obras. Em 1969, a reformulação dos estatutos da USP extinguiu o FCCUASO, sendo suas atribuições funcionais redistribuídas para a Prefeitura da Cidade Universitária e para o Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (Fundusp), que passou a contratar empresas particulares por regime de empreitada. (USP, 1998, p. 11-12).

Instituto de Matemática e com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, integrados ao conjunto.

A construção do Conjunto Residencial da USP (Crusp), em local diverso daquele previsto no Replanejamento, também merece comentários. Por um lado, mantinha a convivência entre os frequentadores, especialmente estudantes, posto que os 12 blocos laminares de seis pavimentos, suspensos em pilotis, estabeleciam relação de contiguidade com a esplanada central, livre de obstáculos.

Por outro lado, a disposição das lâminas de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Junior e Sidney de Oliveira impunha o encurtamento da via de acesso principal e a realização de uma série de estudos para a reconfiguração do *Core*, igualmente motivadas pela criação de um novo museu, originado pela transferência do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) para a USP<sup>15</sup>.

Mário Pedrosa elaborou em 1962 um plano conceitual/programático para amparar a criação desta nova instituição, designada como um dos componentes do *Core*, que deveria agrupar, em um novo projeto, reitoria, auditório principal (aula magna), biblioteca central, museu e anexos. Na avaliação do crítico, a homogeneidade de uso e ocupação do núcleo central da universidade seria incompatível com a diversidade de uma rua, bairro, aldeia ou mesmo de uma cidade. (PEDROSA, 2003, p. 67 [1962]).

A convite do Conselho de Administração do FCCUASO, Oswaldo Bratke desenvolveu, entre 1962 e 1963, diversas soluções projetuais para a urbanização do *Core*, tendo como desafios dialogar com a Torre do Relógio e com uma nova versão de projeto para o Centro Social apresentada pelo escritório de Rino Levi, não construída, que contava com centro de saúde, pronto socorro, posto de gasolina e estação rodoviária. Além disso, Bratke deveria considerar uma proposta apresentada por

---

<sup>15</sup> A transferência do acervo do MAM/SP e o processo de criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) são abordados na tese de Doutorado *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*, de Renato Maia Neto (2004) e na tese de Livre Docência *Museus acolhem moderno*, de Maria Cecília França Lourenço (1999).

Franz Heep para a nova sede do MAM na Cidade Universitária, preterida sem apresentação de justificativas<sup>16</sup>.

Os estudos elaborados por Bratke indicam nuances na implantação dos blocos, prevalecendo o esforço para mitigar os conflitos entre a monumentalidade esperada pelos diretores e a espontaneidade das relações de convivência entre os blocos multifuncionais, o que de certa maneira sinaliza divergências em relação às indicações de Pedrosa, conforme observam Segawa e Dourado (1997, p. 230-231).

Em 1964, a já delicada negociação entre as instâncias superiores da universidade e os autores das proposições arquitetônicas e urbanísticas se tornou ainda mais problemática: foi instituído o Golpe Civil-Militar que, por mais de duas décadas, dificultou, ou simplesmente suprimiu as liberdades individuais. Some-se ainda, na avaliação de Cabral (2004, v. 2, p. 213-214) outros problemas: o falecimento de Carlos Milan, autor do projeto do edifício das Letras, em 1964, e o de Rino Levi, um dos principais envolvidos na concepção do *Core*, no ano seguinte.

Em 1966, Paulo Camargo e Almeida deixou a diretoria do FCCUASO. No final de sua gestão, antevendo possíveis retrocessos na configuração do plano de 1961-1963, elaborou um balanço das obras realizadas, apontando em duas plantas as edificações, diferenciadas graficamente entre construídas, com estrutura acabada e com fundações estaqueadas. O relatório também apontava a conclusão de apenas seis blocos do conjunto residencial, de um total de doze. (CABRAL, 2004, v. 2, p. 214).

Por ocasião da entrega dos primeiros seis blocos, o Crusp hospedou os atletas que participaram dos Jogos Panamericanos de 1963. Finalizado o certame desportivo, os apartamentos permaneceram vazios. Diante de tal descalabro, os estudantes se organizaram para ocupar as unidades residenciais, fato consumado sem a anuência

---

<sup>16</sup> Franz Heep encaminhou, em carta endereçada a Mario Pedrosa, em 13 de março de 1962, um estudo preliminar para a sede do MAM na Cidade Universitária. Nas palavras do arquiteto, o projeto seguiu as diretrizes gerais formuladas por Pedrosa, conservando a lógica de distribuição do programa físico-funcional e favorecendo a formação de um complexo constituído por espaços de exposição, de ensino, de contemplação etc. Conforme observa Maia Neto (idem, p. 16-20), a partir de dezembro de 1962 a correspondência entre Pedrosa e Paulo Camargo e Almeida, diretor da FCCUASO, deixa de mencionar o estudo preliminar de Heep, sem qualquer motivação justificada.

da reitoria. Tal iniciativa deflagrou uma série de tentativas para a expulsão dos estudantes que, na prática, assumiram a gestão do espaço e a proposição de atividades de cunho cultural e político.

Em 1966 foi anunciado o desmonte de um dos blocos inconclusos do Crusp, sob a falsa alegação de que sua locação estrutural teria sido feita em local divergente da marcação de projeto. Em resposta, entidades de classe, arquitetos, estudantes, moradores e lideranças estudantis empreenderam ampla mobilização contra a descaracterização e segmentação do conjunto. Apesar dos esforços, a remoção do bloco J se efetivou em 1967<sup>17</sup>, franqueando a extensão da via de acesso da universidade até o edifício da reitoria. (CABRAL, 2004, v. 2, p. 221).

Luiz Antonio da Gama e Silva, reitor da USP entre 1963 e 1967, redigiu e promulgou, em 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional n. 5 (AI-5). Quatro dias depois, soldados do exército cercaram o Crusp com tanques e iniciaram uma operação que culminou com o desalojamento de aproximadamente 1.500 moradores. Finalizada a manobra de guerra, os estudantes foram conduzidos ao Presídio Tiradentes para triagem e o material apreendido foi reunido em uma exposição aberta ao público no II Exército, como advertência às ações subversivas. Entre os objetos da mostra incluiu-se um exemplar do livro *Bombas hidráulicas*, pertencente a um estudante da Politécnica.

O esvaziamento do Crusp abriu caminhos para consolidação de princípios inconciliáveis com a sociabilidade conquistada durante a ocupação estudantil, trazendo prejuízos inestimáveis para a maturação de modelos alternativos de organização social e política. Consumava-se assim um raciocínio impositivo e antidemocrático, ceifando uma experiência singular no ambiente universitário brasileiro, conforme sentenciam o ex-morador José Dirceu no documentário *A experiência Cruspiana*, de Nilson Couto (1986):

---

<sup>17</sup> Em 1983 a estrutura dos blocos H e I também foram desmontadas, consolidando definitivamente a divisão do conjunto residencial em duas partes.

Dado que no Crusp concentravam-se milhares de estudantes de todo Brasil. Dado que no Crusp nós conquistamos total liberdade de expressão, reunião, inclusive quebrando tabus conservadores, no aspecto cultural, moral, o Crusp passou a ser uma referência política na luta pela liberdade, na luta também contra a ditadura militar.

Em 1969, Vilanova Artigas, autor do projeto da FAU, e Paulo Mendes da Rocha, autor do edifício da Filosofia e Sociologia, foram cassados com base AI-5. A FFCL, transferida às pressas para o Butantã em meio aos conflitos que culminaram com a invasão e depredação de suas instalações na rua Maria Antônia, no ano precedente<sup>18</sup>, foi subdividida em Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e nos Institutos de Biociências (IB), Ciências Biomédicas (ICB), Física (IF), Geociências (IGc), Matemática e Estatística (IME), Química (IQ) e Psicologia (IP).

A subdivisão da FFCL em diversas unidades é frequentemente apontada como a deserção de um projeto de universidade pautado pela promoção de um espírito de coletividade, previsto no artigo 47. Cumpre ressaltar, conforme nos adverte Dantas (2022, p. 279), que “tal projeto já vinha sendo desestruturado por meio da divisão do espaço físico”.

Em 1972, a revista *A Construção em São Paulo* apresentou o projeto de criação da Praça Magna, sendo o núcleo central constituído por quatro edifícios: Aula Magna (auditório), Convivência Geral, um edifício para abrigar os quatro museus definidos nos estatutos de 1969 e a Torre do Relógio, concebida por Rino Levi e equipe no início da década de 1950.

Durante a gestão de Miguel Reale, concretizou-se a construção do eixo monumental e, em seu desfecho, uma praça de formato retangular atravessada diagonalmente por duas vias pavimentadas<sup>19</sup>. Ao centro foi implantado um espelho d’água de formato circular, desde o qual emerge a Torre do Relógio. Recuperava-se, de certo

---

<sup>18</sup> O clima de hostilidade entre os militantes de esquerda e os seguidores do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) incitou ações de confronto direto na rua Maria Antônia, especialmente em outubro de 1968, colocando em lados opostos estudantes da FFCL/USP e do Mackenzie.

<sup>19</sup> O desenho da Praça Magna é atribuído ao professor Anhaia Mello. (CABRAL, 2004, v. 2, p. 226).

modo, a expressão de austeridade e aridez presentes nos planos elaborados entre 1949 e 1954.

“No Universo da Cultura o Centro está em toda parte” (Figura 5).

A inscrição ao redor do piso da torre, de autoria do reitor Miguel Reale, pode ser vista como o desfecho simbólico deste processo de fragmentação do território universitário. Com alguns avanços e muitos revezes, arquitetos de diferentes filiações tentaram configurar o *Core* universitário, metaforicamente alusivo a um coração, mas materialmente traduzido pela frieza de uma esplanada monumental e inóspita, em torno da qual deixaram de ser assentadas uma série de equipamentos de uso administrativo, comercial, cultural e institucional<sup>20</sup>.



Figura 5. Praça do Relógio. Foto Marcos Santos / USP Imagens, 2018.

Fonte: USP Imagens. Disponível em: <https://imagens.usp.br/editorias/arquitetura-categorias/campus-cidade-universitaria-vista-do-relogio/attachment/reg-296-18-praca-do-relogio-2018-09-19-foto-marcos-santos-u-4/>. Acesso em: 19 ago. 2022.

---

<sup>20</sup> Em 1974, Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha elaboraram um novo projeto para o *Core*, constituído por Aula Magna, Centro de Convivência, Centro de Documentação e Informações e a sede do MAC/USP. De acordo com Cabral (2004, v. 2, p. 227), a proposta possuía implantação e volumetria similares à versão elaborada por Bratke nos anos 1960.

## **A SIGNIFICAÇÃO DO CONJUNTO EFETIVAMENTE EDIFICADO – MONUMENTO E PRAÇA MAGNA – AO LONGO DAS LUTAS EMPREENHIDAS PELO MOVIMENTO ESTUDANTIL (ME) NA DÉCADA DE 1970, EM DEFESA DAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS**

Em 25 de janeiro de 1954, a pedra fundamental da Torre do Relógio foi lançada como parte das comemorações dos vinte anos da USP. No evento, que também celebrava o IV Centenário da Cidade de São Paulo, apenas o IPT, a reitoria, alguns blocos da Medicina Veterinária, parte da Escola Politécnica e alguns departamentos da Faculdade de Filosofia se encontravam em funcionamento na Cidade Universitária.

A concepção do Centro Cívico previa a instalação de uma réplica de um sino doado pela Universidade de Coimbra no topo das lâminas em concreto aparente que suportariam, em suas faces externas, relógios mecânicos. Ainda que a construção das lâminas tenha acontecido quase duas décadas depois, em locação diversa da original, nos parece relevante sublinhar a significação assumida pela escolha de instrumentos de controle como marcos referenciais da universidade.

No medievo, os sinos convocavam os fiéis para as missas, celebravam nascimentos, batizados e casamentos, entoavam preces, procissões e funerais. As horas canônicas, marcadas por ampulhetas, clepsidras, velas ou orações ritmadas dos monges, sinalizavam o ritmo de trabalho e as horas de descanso, ditados pelo louvor (alvorecer), véspera (pôr do sol), completa (final da jornada de trabalho) e matina (meia-noite).

No Brasil, especialmente durante os séculos de colonização, os sinos indicavam as atividades rotineiras, muitas delas relacionadas aos serviços religiosos e advertiam a população para a ocorrência de batalhas, invasões, enchentes e incêndios. Em certas ocasiões, ordenavam o toque de recolher para a manutenção da moral cristã e dos bons costumes, convenientes ao poder estabelecido.

Levando-se em conta a construção das paisagens sonoras acima descritas, quase sempre associadas ao controle e repressão dos corpos, a instalação de um sino e o aporte financeiro concedido pela colônia portuguesa residente na capital paulista

para a construção do monumento<sup>21</sup>, merecem comentários adicionais. Malgrado a cordialidade do gesto, existe um enorme abismo entre a existência de um sino na Universidade de Coimbra e a presença de uma réplica na Universidade de São Paulo.

O sino português, datado do século XVIII, rememora o ideário vigente na fundação da Universidade de Coimbra, em 1290. Sua inserção em local de destaque contribuiu positivamente para a reafirmação do valor secular do conhecimento científico. Transposta para a realidade local, pode ser vista como uma relação de dominação e submissão perante o antigo colonizador que, até às vésperas da nossa independência política, não permitia sequer a impressão de livros em território brasileiro.

A configuração final do monumento suprimiu a instalação do sino, colocando em evidência os aparelhos mecânicos, cujo funcionamento fraciona o tempo em intervalos regulares. Em tal raciocínio, a precisão do relógio seria supostamente mais adequada à constituição do caráter universitário no século XX, suprimindo-se qualquer ajuste de marcação decorrente das condições meteorológicas, episódicas, ou resultante de diferenças entre as horas de luz em cada estação do ano<sup>22</sup>.

### Em busca de referenciais

A concepção da Torre dialoga com alguns textos referenciais ao debate artístico e arquitetônico dos anos 1930 e 1940. Neste sentido, pode ser examinada à luz dos preceitos defendidos na palestra A Arquitetura e as Belas Artes, proferida por Le Corbusier durante sua estada no Brasil em 1936 - mas somente transcrita em 1984

---

<sup>21</sup> O compromisso da doação somava 3 milhões de cruzeiros. Conforme nos informa Cabral (2018, p. 172), a colônia portuguesa fez depósitos em parcelas, ainda que a torre só tenha sido contruída duas décadas depois em outro local.

<sup>22</sup> A instalação da réplica do sino em 1966, ao lado da entrada principal da Reitoria, e sua transposição para a entrada do prédio do Conselho Universitário, em 2016, corrobora o esfacelamento do ideário proposto para o núcleo central da USP. Muito além da relação desfavorável de escala com o entorno construído, a implantação do sino, dissociada daquela efetivada para a Torre do Relógio, sinaliza a quebra de diálogo entre dispositivos que demarcariam jornadas por mecanismos distintos. Informações adicionais sobre a transferência do sino podem ser vistas em: CERIMÔNIA inaugura 'Porta do Sino' no prédio do Conselho Univeristário. *Jornal da USP*, São Paulo, 10 ago. 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=85614>. Acesso em 5 mai. 2023.

na *Revista do Iphan*, por iniciativa de Lúcio Costa - e a partir das recomendações expressas no manifesto Nove pontos sobre a monumentalidade, escrito em 1943 por Josep Lluís Sert, Siegfried Giedion e Fernand Léger.

Na palestra A Arquitetura e as Belas Artes, Le Corbusier (1984, p. 63-65) enfatizou que, “em certas ocasiões, a arquitetura pode satisfazer as suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através da colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e estatutária”.

Na avaliação do arquiteto, a inserção de esculturas poderia potencializar lugares precisos, que funcionam como o ponto exato de intersecção dos diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica: “esses lugares matemáticos são a própria integral da arquitetura dos novos tempos, cuja lei essencial é a do ser dos organismos palpitantes, exatos, eficazes, simples, harmoniosos”. (idem).

Em raciocínio análogo, pinturas murais deveriam ocorrer em “lugares intensos, indiscutíveis, estupefacientes, concludentes, exatos”, contribuindo para amenizar o “incômodo de paredes incômodas, impostas - ou tetos ou solos - por razões intempestivas alheias à disciplina arquitetural”. (idem).

Ainda que Rino Levi e Elisabeth Nobile desconhecêssem o conteúdo ou a própria realização da conferência, talvez seja possível reconhecer aproximações entre as proposições.

A mais óbvia alude à autoria compartilhada entre um arquiteto e uma artista, sendo a Torre enunciadora de ideais inovadores e disruptivos. A definição do local para a implantação da Torre e a distribuição dos volumes que compunham o Centro Cívico, na primeira versão do projeto, no início dos 1950, ecoavam alguns preceitos defendidos na palestra, na medida que reiteram o caráter simbólico do monumento, supostamente alusivo à “conquista épica dos novos tempos” (idem, p. 56).

Neste particular, as diferentes versões do monumento, isolado em uma praça árida ou associado aos edifícios do *Core*, dialogam com alguns princípios do manifesto Nove pontos sobre a monumentalidade. O texto, redigido a seis mãos em Nova York

em fins da Segunda Grande Guerra, questiona a significação dos marcos simbólicos e a própria validade das premissas da cidade funcional no segundo pós-guerra<sup>23</sup>.

Para Sert, Giedion e Léger (*in* GOMES, 2010, p. 306-307), o monumento deve transcender a mera funcionalidade, pois exprime “o sentimento coletivo dos tempos modernos” e “o sentimento e as ideias dessa força coletiva - o povo”. Acompanhando esse raciocínio, a Torre do Relógio deveria aspirar pela renovação. Mas sua implantação isolada acabou por desvirtuar suas proposições originais, tornando-a incapaz de expressar “o sentimento e as ideias dessa força coletiva”, conforme se verá adiante.

No entender dos autores do manifesto, o local para a implantação de qualquer monumento deveria ser definido mediante rigoroso estudo, a fim de garantir adequadas condições de apreciação, testemunhando com “alegria, orgulho e emoção” a vida da comunidade. A implantação da Torre do Relógio, em todas as versões, satisfaz tais expectativas.

De acordo com o texto, qualquer monumento deveria resultar da ação compartilhada entre planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista, fato a demandar estreita colaboração entre os envolvidos, em esforço de síntese. Para tanto, seria necessário haver estreita aproximação entre as artes ditas “maiores” ou “menores”, valorizando as manifestações artísticas populares e o espírito de trabalho colaborativo, com ampla liberdade de ação entre os envolvidos.

Neste particular, retoma-se o ideal de criação artística entendida como síntese, isto é, como um somatório de contribuições e não como o resultado da justaposição entre partes, no qual a presença de obras escultóricas ou murais são meros complementos ao espaço construído, quase sempre solicitados após a finalização da etapa de projeto arquitetônico.

---

<sup>23</sup> Após a realização de uma palestra de Giedion no Royal Institute of British Architects, a revista inglesa *Architecture Review* convidou uma série de personalidades, a exemplo de Lúcio Costa, para publicar suas considerações sobre o tema da monumentalidade na arquitetura moderna na edição de setembro de 1948. (LOURENÇO, 1995, p. 264).

Rino Levi (1954, p. 567), em artigo publicado na revista *Acrópole*, defende a procura pela unidade de criação na obra arquitetônica, entendida como “colaboração íntima e cordial de engenheiros, hidráulicos, eletricitistas, construtores, paisagistas e outros especialistas”. Mas a obtenção desta unidade, paradoxalmente, deveria ser comandada pelo arquiteto, a quem caberia conjugar os esforços de pintores e escultores. Tal prerrogativa não se coaduna com a ideia de síntese, uma vez que estabelece uma ordem de funções incompatível com a ideia de paridade. Tal hierarquia parece ter guiado a concepção da Torre do Relógio.

Entre 1952 e 1953, Rino Levi assinou o projeto arquitetônico do monumento (Figuras 6 e 7), constituído por duas empenas com 50 metros de altura e 10 metros de largura, separadas entre si pela escada de serviço. A torre emerge de um espelho d’água de formato circular e ostenta, na extremidade superior das empenas, dois relógios mecânicos, um deles voltado para a reitoria e o outro para a avenida de acesso à universidade. O mostrador ultrapassa os três metros de diâmetro; o ponteiro de minutos tem 1,50 m e o das horas, 1,30 m.

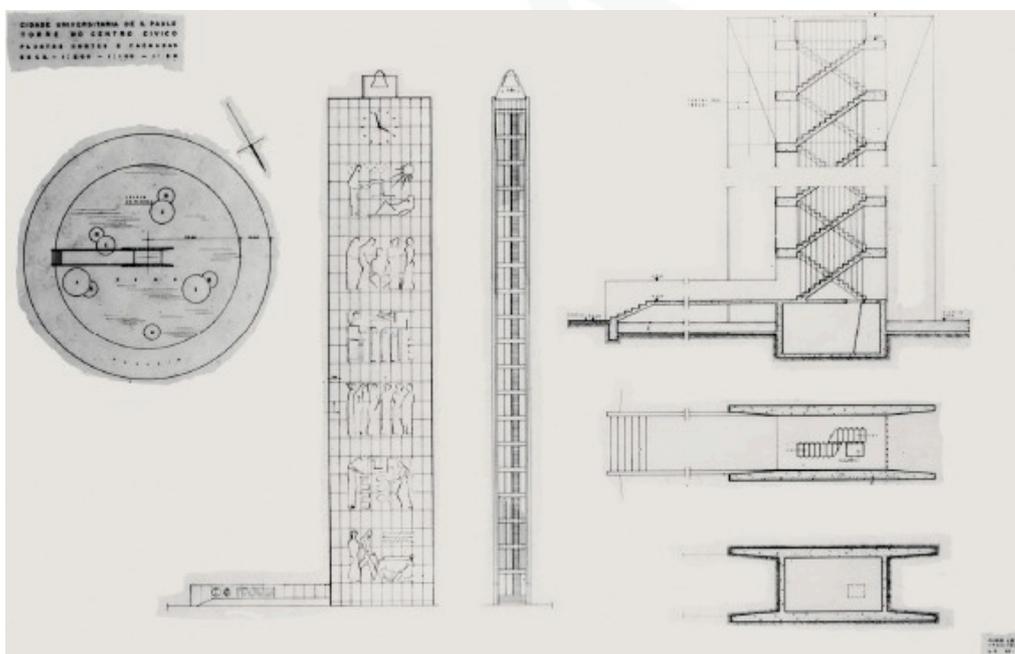


Figura 6: Rino Levi Arquitetos Associados. Torre do Centro Cívico, 1953.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

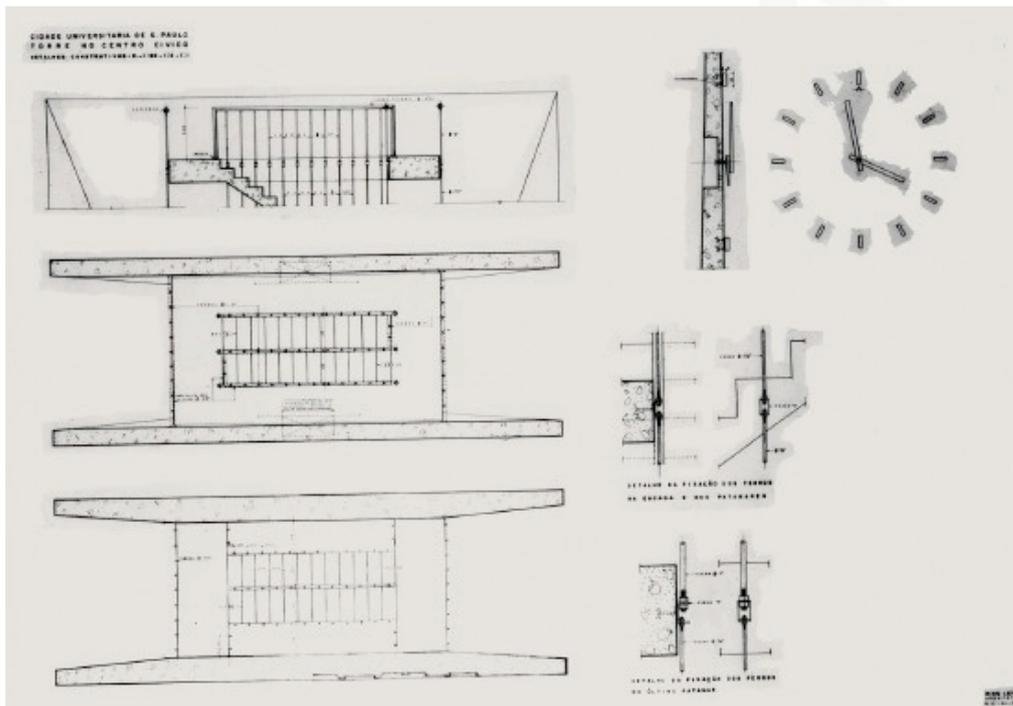


Figura 7: Rino Levi Arquitetos Associados. Torre do Centro Cívico, 1953.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

Elisabeth Nobiling, a convite de Rino Levi, presume-se, desenvolveu a concepção artística do monumento. Nas faces externas das empenas, inscreveu em alto e baixo-relevo, em concreto aparente, doze painéis que simbolizam os grandes feitos da civilização, nas ciências, nas letras e nas artes (Figura 8).

O lado voltado para a antiga Reitoria apresenta o “mundo da fantasia”. Nele são gravados, de baixo para cima: a Filosofia; a Arquitetura (“mãe” de todas as artes visuais); a Dança, a Música e o Teatro; as Ciências Econômicas; as Ciências Sociais; e a Poesia. O lado oposto apresenta o “mundo da realidade”. Nele encontram-se inscritos, de baixo para cima: a Matemática; as Ciências Geológicas; a Física; as Ciências Biológicas; a Química; e a Astronomia.



Figura 8: Rino Levi Arquitetos Associados. Torre no Centro Cívico da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, Praça do Relógio (USP), s.d.  
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP

Em tal separação de saberes, um deles supostamente mais intuitivo, o “mundo da fantasia”, e o outro mais lógico, o “mundo da realidade”, reside o critério de apresentação dos painéis. Segundo diversos autores, tais prerrogativas estabelecem

aproximação com preceitos formulados pelo filósofo italiano Benedetto Croce, que assim diferencia as formas do conhecimento humano.

Para Croce, arte e imaginação são formas de expressão da liberdade humana e a fantasia constitui parte importante do processo criativo. Assim, o mundo da fantasia possui um valor em si mesmo e não pode ser confundido com a realidade, pois seu entendimento é individual e subjetivo.

O mundo da realidade, por sua vez, é o mundo empírico, que pode ser examinado “cientificamente”. Cabe, porém, sublinhar que Croce entende a realidade como construção humana, decorrente de nossas percepções, emoções e experiências. Isto equivale a não acreditar na existência de uma realidade absoluta ou transcendente, mas sim em compreender a realidade em sua relatividade.

Pode-se assim dizer que, no entendimento do filósofo italiano, a ciência é o conhecimento do geral, e a arte, intuição do particular. A arte expressa a sensibilidade e a imaginação humanas e, por isso, não deve ser avaliada objetivamente, pois não há critérios universais para o seu julgamento.

Benjamin, por sua vez, acredita que a arte exerce um papel de resistência e crítica social. Além disso, admite um alcance transformador, pois nela entrevê uma dimensão questionadora da conjuntura existente e não apenas um instrumento de construção de uma realidade imaginária, como defende Croce.

Croce e Benjamin reconhecem a importância da história e da tradição na constituição da cultura humana. Para Croce, a história é a chave para a compreensão da cultura e da linguagem. Benjamin vislumbra na história - e na própria arte - uma arena de lutas e conflitos, quase sempre ausentes nas narrativas consagradas.

Benjamin considera a obra de arte, entendida em suas diferentes expressões, ruína, pois é simultaneamente recomposição e promessa, lembrete e esperança de transformação. De acordo com o filósofo, contemplar as ruínas, entendidas como artefatos históricos, é um modo de iluminar o passado, sendo essa experiência libertadora, fundamental para fazer emergir dos escombros um futuro mais promissor.

A Torre do Relógio, inserida nas várias versões de projeto elaboradas a partir do “Roteiro de Replanejamento da Cidade Universitária”, incorporou os ideais revolucionários do jovem Benjamin, ao estabelecer profícua interlocução com o sítio de implantação e, mais especialmente, com os frequentadores do *Core* - professores, técnicos-administrativos e estudantes.

Em contrapartida, o monumento efetivamente construído, isolado na árida e ampla esplanada, seccionada diagonalmente por duas vias de circulação de automóveis, não corresponde aos desígnios postulados por Rino Levi e Elizabeth Nobiling, tornando-se incapaz de traduzir os anseios da comunidade acadêmica. Analisada sob o viés benjaminiano, a Torre do Relógio, tal como se apresenta na data de sua inauguração, afirma apenas um lado da história: a dos vencedores.

Mas isso não pressupõe a desarticulação do ME que, desde a promulgação do Golpe Civil-Militar, intensificou sua mobilização para confrontar a “Operação Limpeza”, instituída para minar os focos de resistência ao regime. Em resposta, os estudantes não deixaram de se apropriar do território universitário para nele empreender atividades culturais e políticas.

Em tais ações eram desafiadas as proibições impostas pela Lei Suplicy<sup>24</sup>, promulgada em novembro de 1964, que tornou as representações - Diretório Acadêmico (DA), Diretório Central de Estudantes (DCE), Diretório Estadual de Estudantes (DEE) e a própria União Nacional dos Estudantes (UNE) - subordinadas às instâncias superiores<sup>25</sup>. Foram igualmente questionadas as disposições do Decreto-Lei 228,

---

<sup>24</sup> Determinação do artigo 14 da Lei 4.464, promulgada pelo Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, em 9 de novembro de 1964: “É vedada aos órgãos de representação estudantil qualquer ação, manifestação ou propaganda de carácter político-partidário, bem como incitar, promover ou apoiar ausências coletivas aos trabalhos escolares”.

<sup>25</sup> O artigo 2 da Lei Suplicy instituiu os seguintes órgãos de representação dos estudantes de ensino superior: “a) o Diretório Acadêmico (D.A.), em cada estabelecimento de ensino superior; b) o Diretório Central de Estudantes (D.C.E.), em cada Universidade; c) o Diretório Estadual de Estudantes (D.E.E.), em cada capital de Estado, Território ou Distrito Federal, onde houver mais de um estabelecimento de ensino superior; d) o Diretório Nacional de Estudantes (D.N.E.), com sede na Capital Federal”.

criado em fevereiro de 1967 para reformular o estatuto de organização das entidades estudantis, proibindo-as de funcionar como associações civis<sup>26</sup>.

Com o mesmo intento, o ME se posicionou contra a parceria estabelecida entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a *United States Agency for International Development (Usaid)*, sob a alegação de que o acordo poderia subordinar o ensino superior brasileiro aos interesses estadunidenses, muito além de representar uma ameaça de privatização das instituições públicas de ensino, transformadas em fundações. (FÁVERO, 2009, p. 91-92).

O fechamento do Congresso Nacional, por determinação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, extinguiu a última resistência institucional à Ditadura, ampliando a utilização do aparato repressivo e limitando a atuação do Poder Judiciário. Deflagrou-se uma fase de radicalização política e clandestinidade, assim ponderada por Teresa Lajolo, ex-moradora do Crusp, em depoimento que integra o documentário *A invasão do Crusp, 50 anos depois*, produzido pelo Canal USP em 2018:

O movimento estudantil saiu para a rua, nas várias vezes em que saímos para as ruas, nós saímos contra a reforma educacional e contra o acordo MEC/Usaid, portanto, contra a ditadura. Essa luta a gente fez. Agora, é lógico que no bojo disso tudo, teve os companheiros, ou surgiram, os grupos políticos, as tendências políticas e cada um foi abraçar aquela que achou mais importante, ou que naquele momento considerava mais importante.

Em fevereiro de 1969 foi promulgado o Decreto-lei n.º 477, visto pelos estudantes como o “AI-5 da educação”. Tal decreto definiu infrações disciplinares praticadas por professores, alunos e servidores de estabelecimentos de ensino público ou particulares, dando sustentação legal para a dispensa de professores, que não poderiam ser nomeados, admitidos ou contratados pelo prazo de cinco anos, e para o desligamento de estudantes, que seriam impedidos de se matricular em qualquer

---

<sup>26</sup> De acordo com o artigo 11 do Decreto-Lei 228, que revogou a Lei Suplicy, os órgãos de representação estudantil estavam proibidos de organizar “qualquer ação, manifestação ou propaganda de caráter político-partidário, racial ou religioso, bem como incitar, promover ou apoiar ausências coletivas aos trabalhos escolares”. O descumprimento desta determinação poderia acarretar “a suspensão ou a dissolução do D.A. ou D.C.E.”.

curso pelo prazo de três anos. Todo o ME, nas esferas local, estadual e federal, foi profundamente afetado com tal dispositivo legal.

No início da década de 1970, as correntes estudantis de oposição adotaram divergentes táticas de enfrentamento do regime. Para tanto, associaram-se a organizações civis e religiosas, por vezes recorrendo a táticas de guerrilha urbana ou rural, por vezes direcionando o foco para a promoção de atividades culturais ou promovendo discussões sobre questões cotidianas, posicionando-se contra o aumento de valor das refeições servidas nas universidades, contra a precarização do ensino e contra a cobrança de mensalidades.

Sem entrar no mérito de cada posicionamento, a demandar aprofundamento incompatível com a extensão deste relato, a polarização das esquerdas não contribuiu para o fortalecimento das pautas do ME, abrindo brechas para a ação das forças coercitivas.

É exemplar, neste sentido, a morte, sob tortura, em 17 de março de 1973, do estudante de Geologia da USP Alexandre Vannucchi Leme, militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (Deops), sob o comando do então major Carlos Alberto Brilhante Ustra. É também sintomática a reação suscitada pela arbitrariedade do ato que silenciou os sonhos de um jovem de 22 anos, conforme atesta o *Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985)*:

Os colegas de Alexandre, estudantes e professores da Geologia, recusaram-se a reiniciar as atividades acadêmicas até o esclarecimento dos fatos. Uma assembleia, realizada no Instituto de Geologia em 23 de março de 1973, aprovou a proposta de realização de uma missa de sétimo dia, a formação de uma comissão para apurar as circunstâncias da sua morte e das prisões de outros estudantes e decidiu decretar luto e organizar uma paralisação simbólica de protesto com as demais faculdades da USP. Três dezenas de centros acadêmicos (dezoito da USP, três da PUC/SP e seis da PUC/RJ, além de outros do interior de São Paulo) lançaram um comunicado sobre a morte de Alexandre, lamentando o episódio e declarando luto. (ALMEIDA, 2009, p. 429)

A reação de diversos setores da sociedade civil e a atitude destemida de seus familiares, exigindo esclarecimentos dos fatos, sensibilizou setores progressistas da

Igreja e o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, que celebrou missa de sétimo dia na Catedral da Sé. Durante o culto, Sérgio Ricardo entoou *Calabouço*, feita em homenagem ao assassinato do secundarista Edson Luís, em 1968. O ato foi assistido por 3.000 pessoas, sendo frequentemente considerado a primeira manifestação pública de porte contra a ditadura no pós-AI-5. A praça de Sé foi cercada pela polícia. Cinquenta pessoas foram presas.

Cerca de dois meses depois, Gilberto Gil realizou espetáculo em homenagem a Vannucchi Leme no auditório da Escola Politécnica da USP. Por cerca de três horas, percorreu um repertório diversificado, conversou com o público sobre o significado de certas canções e cantou por duas vezes a música *Cálice*, de sua autoria com Chico Buarque, desafiando a censura<sup>27</sup>.

Em outubro do mesmo ano, o reitor Miguel Reale, em fim de mandato, inaugurou a Torre do Relógio, o prédio da Engenharia Civil e dois centros de convivência, um deles anexo ao Instituto de Física e o outro contíguo ao Crusp. A solenidade oficial foi documentada nos periódicos de grande circulação, sendo transcrito no jornal *Cidade de Santos* o depoimento de Reale enaltecendo a “nova fisionomia da Cidade Universitária”, colocando à disposição dos estudantes “pequenos shoppings-centers”. O relato obviamente não colocou em discussão a qualidade arquitetônica dos centros de convivência, tão inexpressivos quanto os edifícios modulados concebidos para abrigar o Instituto de Geociências e o Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da USP, entre outras unidades.

Em 1974 a USP se mantinha no radar das forças repressivas, fato a incitar calorosas discussões sobre a perseguição e detenção de ativistas. No mês de abril, em repúdio à prisão de 33 estudantes, professores e intelectuais, foi realizada assembleia no recém-inaugurado prédio das Ciências Sociais. Nela participaram 2.000 pessoas, entre estudantes, professores, deputados do MDB, mães de presos políticos,

---

<sup>27</sup> O então estudante Guido, membro do Grupo de Teatro da Poli, registrou o espetáculo em uma fita de rolo, posteriormente digitalizada e remasterizada por Paulo Tatit. O áudio se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ&t=2053s>. Acesso em: 1 mar. 2023.

advogados e representantes do clero, sendo deliberada a criação do Comitê de Defesa do Preso Político do Brasil (CDPP).

Apesar dos esforços, as prisões de estudantes e professores se intensificaram em 1975. No mês de outubro, a comunidade acadêmica se mobilizou em calorosas assembleias. Uma delas ocorreu no dia 17, reunindo cerca de 1.000 estudantes, motivados pela possibilidade de contato com o ministro da Indústria e Comércio Severo Gomes em um evento na FAU.

No dia 23 foram organizadas duas assembleias. Na primeira, também realizada na FAU, às 11h, contou com a participação de Michel Foucault, que prestou solidariedade aos estudantes e professores presos. Diante de 600 pessoas, o então professor visitante da FFLCH sentenciou ser impossível “lecionar sob o tacão das botas” e concedeu à assembleia poder decisório sobre a continuidade de suas atividades no país, caso não fossem atendidas suas solicitações. (MARQUES NETO, 2017).

A segunda manifestação aconteceu nas Ciências Sociais às 20h, com o comparecimento de 1.200 estudantes. Em ambas as assembleias foram denunciadas, por meio de uma “carta aberta à população”, as prisões e torturas, sendo também lida uma “carta ao presidente da República”, exigindo a imediata libertação dos presos políticos. Em caso de não atendimento, a USP iniciaria uma greve geral no dia 28. (MÜLLER, 2010, p. 108)

No dia 27, véspera da data determinada, deflagrou-se greve na USP, em repúdio ao assassinato de Vladimir Herzog, ex-professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA), ocorrido no dia 25 nas dependências do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi). No dia seguinte ao assassinato, desafiando as imposições ditatoriais, o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns celebrou missa em memória do jornalista, com a presença de 10.000 pessoas na Catedral da Sé.

No final de 1975, uspianos movimentaram-se para recriar sua representação estudantil autônoma, não mais tutelada pela reitoria. Os esforços foram alcançados com a fundação, em 26 de março de 1976, do Diretório Central de Estudantes-Livre

Alexandre Vannucchi Leme, o primeiro DCE-Livre do país. A fundação de Diretórios Livres tornou-se ponto obrigatório de discussão em diversas universidades brasileiras. (LINO, 2004, p. 57)

A luta pela redemocratização política e pela anistia trouxe de volta os estudantes às ruas a partir de 1977, indicando um certo recrudescimento do regime militar. A primeira passeata, realizada nove anos após a promulgação do AI-5, foi motivada pelo corte de verbas imposto à USP. Cerca de 2.500 estudantes se reuniram em frente à Escola Politécnica, percorreram a Praça Magna e transpuseram o rio Pinheiros na manhã do dia 30 de março, rumo à Secretaria de Educação, situada no Largo do Arouche.

O secretário da Segurança Erasmo Dias desconfiou da realização de um ato com local, dia e hora predeterminados. Ao invés de convocar pelotões armados, optou pelo bloqueio de vias pelo Departamento de Operação do Sistema Viário (DSV) e pelo controle da documentação de pedestres por agentes do Deops, vestidos à paisana, no entorno da praça. Mas, ainda assim, deixou a tropa de choque em alerta. E sentenciou, conforme relato publicado no jornal *Folha de S. Paulo*: “Espero não precisar usá-la, mas se for preciso, aperto o coração com a mão direita e baixo o porrete com a esquerda”. (AS DUAS mãos de Erasmo, 1977, p. 26)

Os estudantes desafiaram as autoridades e marcharam em direção ao centro da capital. Muitos aguardavam pela chegada da passeata, prevista para o meio-dia, no local designado. Treze foram detidos; muitos outros, obrigados a se dispersar. Em função da “Operação Bloqueio”, a manifestação foi realizada no Largo de Pinheiros às 13 horas. Depois da leitura de uma carta aberta, os manifestantes atenderam ao pedido das lideranças que solicitaram o retorno à Cidade Universitária de modo ordenado, para “deixar claro quem é que faz bagunça na cidade”. (LEITURA, 1977, p 29)

O centro expandido e diversos bairros foram paralisados por um congestionamento gigantesco. Enquanto 70.000 homens da Polícia Militar do Estado e da Polícia Civil se encontravam mobilizados, Erasmo Dias almoçava no renomado restaurante *La Casserole*, no Largo do Arouche, desferindo ataques contra os manifestantes,

transcritos no artigo “Não dá para controlar a massa”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 31 de março de 1977:

Isso tudo é coisa de meia dúzia de estudantes profissionais, (...) agitadores que depois vão para casa comer strogonoff. Vocês se lembram das agitações passadas. Os responsáveis estão na Argélia, vivendo bem. Outros estão debaixo da terra ou metidos na cadeia.

Os embates prosseguiram. Entre os meses de junho e agosto de 1977 foram realizadas três edições do Dia Nacional de Lutas (DNL), em diversas cidades brasileiras<sup>28</sup>. As forças repressivas impediram a realização do 3º Encontro Nacional dos Estudantes em Belo Horizonte. Trezentos manifestantes se entregaram à polícia, temendo ser a Universidade Federal de Minas Gerais invadida. A pauta da reunião previa a recriação da UNE, então na ilegalidade.

Em 26 de outubro do mesmo ano, o DCE-Livre da USP organizou nova concentração na Cidade Universitária, contra a presença constante da polícia, contra a repressão política e contra a proibição de atividades políticas e culturais. A manifestação reuniu 3.000 estudantes, que partiram do vão livre da Faculdade de Administração para a avenida Paulista, onde foram recebidos com bombas de gás e golpes de cassetetes.

Em maio de 1979, representantes do ME escolheram indiretamente a primeira diretoria da UNE depois da entidade ser colocada na ilegalidade pela Lei Suplicy, em 1964. Em outubro do mesmo ano foi realizada nova eleição, desta vez direta. A expressiva participação de 300.000 eleitores simboliza a coroação dos esforços iniciados em 1977 para reconstruir a entidade. (MÜLLER, 2010, p. 185-187).

---

<sup>28</sup> O primeiro DNL foi realizado no dia 19 de maio em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Porto Alegre e Brasília, sendo a Universidade de Brasília invadida pela polícia, que permaneceu no campus até o final do ano, por determinação do reitor, capitão de mar e guerra José Carlos Azevedo. Em 15 de junho foi organizado o segundo DNL. Na capital paulista, o coronel Erasmo Dias montou um cerco policial com 32 mil homens, cães, caminhões, carros blindados, bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta e um equipamento luminoso capaz de provocar cegueira momentânea. Em 23 de agosto, no terceiro DNL, foi decretada greve em diversas universidades, exigindo a anulação das matrículas. Em São Paulo foram convocados 20 mil policiais para confrontar os manifestantes no Largo do Paissandu. O centro da capital foi transformado em uma praça de guerra. A população lançou chuvas de papel picado do alto dos edifícios, em apoio aos estudantes.

No intervalo entre as duas eleições da UNE, o recém-empossado presidente militar João Baptista Figueiredo encaminhou ao Congresso Nacional o projeto de lei de anistia, que contemplava os cassados por atos de exceção e excluía os condenados por atentado pessoal, assalto, terrorismo e sequestro. Na avaliação de Marco Aurélio Vannucchi Leme de Mattos (2002, p. 30),

(...) a lei continha um dispositivo que estabelecia o perdão aos agentes do Estado que haviam cometido torturas e assassinatos de opositores do regime, impedindo que fossem julgados por estes crimes. Neste ponto, a lei correspondia aos anseios do aparato repressivo e era uma derrota para a oposição.

Enquanto isso, a Torre do Relógio permanecia calada, isolada na ampla esplanada que poderia configurar o coração pulsante da Universidade de São Paulo. Sozinha, continuava a marcar o tempo com precisão matemática, tentando encontrar seu lugar e significado no território universitário. Ainda hoje testemunha a deambulação dos estudantes que se deslocam rumo à cidade caótica e desigual situada para além dos muros da Cidade Universitária.

## PARA NÃO CONCLUIR

*Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado*

*Esse silêncio todo me atordo  
Atordado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa*

*Cálice*  
Chico Buarque de Hollanda | Gilberto Gil

Segundo Marc Augé (2003, p. 97-98) o planejamento urbano e a arquitetura sempre forneceram indicações precisas sobre poder e política, apresentando de modo direto “a franqueza cínica da história humana”. Sem meias palavras, considera que “nossas sociedades são o que temos diante dos nossos olhos, sem máscaras, nem maquiagem”. De modo análogo, a obra de arte fala de seu tempo, mas quem a

contempla jamais conseguirá saber exatamente de que maneira foi recebida por outrem no instante de sua apresentação.

Na avaliação do filósofo (idem, p. 16), o que uma obra expressa é essa falta, esse vazio, essa distância entre uma percepção desaparecida e outra atual. A percepção dessa distância entre duas incertezas, entre dois estados incompletos, constitui a essência do nosso prazer, igualmente distante da reconstituição histórica e da atualização forçada.

Neste raciocínio, jamais seremos capazes de saber exatamente de que maneira a Torre do Relógio, ao longo da década de 1970, conseguiu traduzir para a comunidade acadêmica as intenções de projeto plasmadas na prancheta de Rino Levi e nos estudos de Elisabeth Nobiling. Nenhum problema até aqui.

Transcorrido meio século desde a sua inauguração, podemos suspeitar que a implantação de um monumento associado a outros equipamentos alimentou a imaginação de Rino Levi, Hélio Duarte, Franz Heep, Oswaldo Bratke, Jorge Wilhelm, Paulo Mendes da Rocha, que em algum momento tentaram configurar para o *Core* uma ambiência compatível com o espírito desejado pela comunidade acadêmica, especialmente estudantes. Mas essa convivência fraterna era indesejada pelas autoridades e nem sempre encontramos respostas para as muitas lacunas que cercam a não realização desses projetos.

Estamos diante de monumento que anuncia um devir jamais alcançado. O que nos recompensa diante das promessas não consumadas é a possibilidade de compreender um pouco melhor os sonhos de uma geração que vislumbrou a construção de um país mais justo e fraterno. E que jamais concordou com a anistia concedida aos crimes cometidos pelos agentes da repressão.

## **BIBLIOGRAFIA**

A EXPERIÊNCIA Cruspiana. Direção Nilson Couto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986. Vídeo (30 min.) Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=dExDMTKibPc&t=8s>. Acesso em: 18 mar. 2023

- A INVASÃO do Crusp, 50 anos depois. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Vídeo (21 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=51bEci\\_GSac&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=51bEci_GSac&t=1s). Acesso em: 18 mar. 2023.
- ALBERTO, Klaus Chaves. *Três projetos para uma Universidade do Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.
- ALMEIDA, Criméia Schmidt. *Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos no Brasil (1964-1985)*. 2 ed. São Paulo: IEVE: Imesp, 2009.
- AMERICANO, Jorge. *A Universidade de São Paulo: dados problemas e planos*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1947.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. 1 ed. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- AS DUAS mãos de Erasmo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1977, p. 26.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Tradução Tomas Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução Celeste Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.
- BRASIL. *Decreto n. 24.279, de 22 de maio de 1934*. Aprova a regulamentação do art. 3º do decreto n. 19.851, de 11 de abril de 1931, na parte relativa às universidades estaduais e livres equiparadas. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24279-22-maio-1934-507776-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BRASIL. *Decreto n.19.851, de 11 de abril de 1931*. Dispõe que o ensino superior no Brasil obedecerá, de preferência, ao sistema universitário, podendo ainda ser ministrado em institutos isolados, e que a organização técnica e administrativa das universidades é instituída no presente Decreto, regendo-se os institutos isolados pelos respectivos regulamentos, observados os dispositivos do seguinte Estatuto das Universidades Brasileiras. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19851-11-abril-1931-505837-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Disp%C3%B5e%20que%20o%20ensino%20superior,isolados%20pelos%20respectivos%20regulamentos%2C%20observados>. Acesso em: 15 fev. 2023.

- CABRAL, Neyde A. Joppert. *A Universidade de São Paulo: modelos e projetos*. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004. 2 v.
- CABRAL, Neyde A. Joppert. *A Universidade de São Paulo: modelos e projetos*. São Paulo: Edusp, 2018.
- CAMPOS, Ernesto de Souza. *Estudos sobre os problemas universitários*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938.
- CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São PAULO: Edusp, 1954.
- CERIMÔNIA inaugura 'Porta do Sino' no prédio do Conselho Univeristário. *Jornal da USP*, São Paulo, 10 ago. 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=85614>. Acesso em 5 mai. 2023.
- CORDEIRO, Patrícia Cavalcante. *A Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro: preservação da arquitetura moderna*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- COSTA, Caio Túlio. *Cale-se*. São Paulo: Girafa, 2003.
- CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguística generale*. 3 ed. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1908.
- CUNHA, Luiz Antônio. Ensino Superior e universidade no Brasil. In: LOPES, Elaine Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-204.
- DANTAS, Caio. O abandono do "espírito universitário" na construção da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 255-284, 2022.
- FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. *A UNE em tempos de autoritarismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- FERRAZ, Geraldo. Cidade Universitária da Universidade de São Paulo: uma constatação polêmica dos resultados do plano e da execução das obras no Butantã. *Habitat*, São Paulo, n. 27, fev. 1956.
- LE CORBUSIER. A arquitetura e as belas artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 53-66, 1984.
- LE CORBUSIER. *Carta de Atenas*. Tradução Rebeca Scherer. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.
- LEITURA: 20 minutos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mar. de 1977, p. 29.

- LEVI, Rino. Síntese das artes plásticas. *Acrópole*, São Paulo, v. 16, n. 192, p. 567-569, set. 1954.
- LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: Minc/Iphan: Fundação Getúlio Vargas/ CPDOC, 1996.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Bens imóveis tombados ou em processo de tombamento da USP*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MARQUES NETO, José Castilho. No táxi com Michel Foucault. *Cult*, São Paulo, jul. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/no-taxi-com-michel-foucault/>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- MATOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de. *Em nome da segurança nacional: os processos da Justiça Militar contra a Ação Libertadora Nacional (ALN), 1969-1979*. 2002. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- MÜLLER, Angélica. *A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Centre d'histoire Sociale du XXème Siècle. Université de Paris 1 - Panthéon Sorbonne. São Paulo; Paris, 2010.
- NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- REVISTA DE ARQUITETURA, Rio de Janeiro, ano X, n. 59, jan./fev. 1944.
- ROSSI, Bruno; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Goes. Os projetos do arquiteto Rino Levi para o Centro Cívico da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira em São Paulo. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 64-80, out. 2022.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto, 1987.
- SÃO PAULO. Assembleia Legislativa. *Decreto n. 6.283, de 25 de janeiro de 1934*. Cria a Universidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1934. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1934/decreto-6283-25.01.1934.html>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. *Decreto n. 12.401, de 16 de dezembro de 1941*. Localiza, na Fazenda Butantã, área para a construção da Cidade Universitária. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1941. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1941/decreto-12401-16.12.1941.html>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Proeditores, 1997.

SERT, Josep Lluís; GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand. Nove pontos sobre a monumentalidade. In: GOMES, José Manuel Rodrigues. *Teoria e crítica de arquitetura século XX*. Lisboa: AO-SRS: Caleidoscópio, 2010. p. 306-307.

SOARES, Sandra Branco. *Capanema Maru: o Ministério da Educação e Saúde*. Petrópolis, Jauá, 2021.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Coordenadoria do Espaço Físico - Coesf. A recuperação do Crusp*. São PAULO: USP, 2009.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Comissão da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira. *Roteiro do Replanejamento da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira*. São Paulo: USP, 1956.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Fundo de Construção da Universidade de São Paulo - Fundusp. Comissão da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira. *Plano de desenvolvimento físico para a Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira*. São Paulo: USP, 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *A mais antiga do Brasil*. Curitiba: UFPR, 2023. Disponível em: <https://ufpr.br/a-mais-antiga-do-brasil/>. Acesso em: 5 mai. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Histórico*. Porto Alegre, s.d. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/a-ufrgs/historico>. Acesso em: 5 mai. 2023.





## ***Palácios: entre brilho e sombra***

## ***Palacios: entre el brillo y la sombra***

## ***Palaces: between brightness and shadow***

***Maria Cecília França Lourenço***

*Profa. Dra. Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ USP, São Paulo, capital/BRA mcfloure@usp.br*

## Resumo

O tema proposto para edição de número 14 da Revista ARA FAU USP alude ao fato de que “gente é para brilhar”, a gerar uma série de interpretações sobre o que isto representa. Elegeu-se cotejar duas ações contrastantes no trato com os bens culturais, recém ocorridas no país: de um lado a implantação do Museu das Favelas paulistano na antiga sede do governo, conhecida por Palácio dos Campos Elíseos. A outra funda-se no tratamento golpista dispensado por grupo na Capital Federal, Brasília, ao tentar destruir patrimônio acolhido nos três principais edifícios representativos do poder. Cabe inquirir: o que, por que, para que, para quem, de quem, quem decide, como se preservam conjuntos públicos?

**Palavras-Chave:** Bens culturais. Preservação. Destruição. Legado. Fruição.

## Resumen

El tema propuesto para el número 14 de la REVISTA ARA FAU USP alude al hecho de que "las personas deben brillar", generando una serie de interpretaciones sobre lo que esto representa. Dos acciones contrastantes fueron elegidas en el trato con bienes culturales, recientemente ocurridas en el país: por un lado la implementación de los Museos de las Favelas de São Paulo en la antigua sede del gobierno, el Palacio dos Campos Elíseos. El otro se basa en el tratamiento del estafador dispensado por grupo en la Capital Federal, Brasilia, al tratar de destruir el patrimonio acogido en los tres edificios principales que representan el poder. Vale la pena preguntarse: ¿qué, por qué, para quién, para quién, quién decide y cómo se preservan los conjuntos públicos, locales e internacionales?

**Palabras-Clave:** Bienes culturales. Preservación. Destrucción. Legado. Fruición.

## Abstract

The theme proposed for issue number 14 of the *MAGAZINE ARA FAU USP* alludes to the fact that "people are to shine", generating a series of interpretations about what it represent. Two contrasting actions are electing in dealing with cultural goods, recently occurred in the country: on the one hand the implementation of the Museum of the Favelas of São Paulo in the former government headquarters, the Palace Eliseo's Camps. The other is baseting on the treatment of scammer dispensed by group in the Federal Capital, Brasilia, when trying to destroy heritage welcomed in the three main buildings representing power. It is worth asking: what, why, for whom, for whom, who decides and how public, local and international sets are preserved?

**Keywords:** Cultural goods. Preservation. Destruction. Legacy. Fruition.

## INTRODUÇÃO

*[...] verifica-se, a partir da década de 1960, a mudança da definição de cultura, que, daí em diante engloba os mais diversos aspectos das práticas sociais [...], no momento em que a paisagem material e imaterial passava por alterações aceleradas. (POULOT, 2009, p. 199)*

O presente estudo busca confrontar duas paisagens materiais e imateriais opostas e há pouco ocorridas. Primeiro, a esperada abertura, na capital paulista, do Museu das Favelas (Figura 1), no conhecido por Palácio dos Campos Elíseos, ao final de 2022, museu comunitário e antes iniciado em outros centros urbanos, como procurei analisar na edição 10<sup>1</sup>, da *Revista ARA FAU USP*. Por outro, a invasão de pessoas a tentar anular eleições, ao atacar palácios da Capital Federal, no início de 2023, mostrando-se golpistas.

De forma tão diferente, ambas as ações envolvem patrimônio material e valores simbólicos, embora com alvos opostos, sob a ótica de bens culturais, para mim o Museu das Favelas, com brilho, e o ato de Brasília a derramar sombras de violência e sinalizar a origem provável no lado perdedor da eleição presidencial. O texto versa

---

<sup>1</sup> O artigo mencionado foi realizado em plena erupção da pandemia com o título “Covid-19 e museus: sintomas *versus* evidências”.

sobre o tema da edição 14 da *Revista ARA FAU USP*, sugerido pelo Grupo Museu/Patrimônio e aprovado pelo Conselho Editorial, baseado em trecho da poesia de Vladimir Maiakovski (1893-1930), com título curioso: **“A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakovski no verão na datcha”**.

O Museu das Favelas surgiu, em grande parte, ante o ativismo ímpar do próprio segmento, focado na reversão de preconceitos contra seus habitantes, lutas para superar déficits e prática de mobilização, aprimorada na Covid-19. Atuando em instituições junto às favelas, líderes criaram respostas imediatas com iniciativas para a prevenção da pandemia, campanha para angariar itens básicos em alimentação e preservação da própria vida, em claro contraste com a letargia do então Governo Federal. Em sintonia com tais métodos gregários, o Museu das Favelas paulistano vem convocando o bairro, as regiões, instituições com propósitos convergentes, em uma construção coletiva de obra museal aberta.



Figura 1: Museu das Favelas/SP. Sala “Feira das Pretas”. Foto A. 21 jan. 2023.

Já o referido ataque golpista aos edifícios e coleções dos Três Poderes da República se deu em Brasília uma semana após a posse presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva (8.1.2023). Causou impacto por se mostrar barbárie inédita, entre nós, sendo crime

prescrito na Constituição<sup>2</sup>. Copiou-se a invasão do Capitólio, em Washington, depois da derrota de Donald Trump na eleição estadunidense. Tratou-se de ação estranha ao meio, assim, fica por se localizar quem fustigou, por que, em que locais se esconde e em quais redes digitais desenvolveu a funesta agressão, contra o bem comum?

Pergunta-se: quem seriam esses Outros, sejam os do Museu das Favelas, sejam da ala golpista, quais as motivações e cultura, palavra esta no sentido amplo, como acima proposto por Dominique Poulot (1956)? O que os leva a valorizar ou eliminar pedaços da memória firmada em invenções humanas, sob a falsa intenção de salvadores da pátria, atacando bem comum? Não estando à venda, a coleção pode ser incluída como monumento público e a origem da palavra monumento, esclarece o porquê desse interesse e das disputas.

Françoise Choay (1923) lembra que monumento provém do latim *monumentum*, *monere*, liga-se à memória e refere-se a avisar, lembrar, fixar e firmar o que deve se manter do passado, assumindo o papel de marca diferencial para certa identidade. Golpistas pensariam então: do passado nada deveria ser mantido? Para a historiadora a relação do monumento ante o “[...] tempo vivido e com a memória, noutras palavras, sua *função antropológica* constitui a essência do monumento” (2006, p. 18). Caberia, assim, questionar: com que tempo se relacionam; qual a memória tida como positiva para tais ações; quais os ideais e desempenhos acionados nas duas situações e por que se traduzem em atuações tão antagônicas, ou seja, erigir e destruir?

O patrimônio revela por sinais o que dado segmento deseja ou não eleger como valor material essencial e espiritual defensável, por meio de atos, formas criadas, estas somadas a aquelas naturais ao seu redor. Desta maneira, ao se preservar ou se

---

<sup>2</sup> A Constituição do país no Art. 216 nos incisos 2 ao 4, determina: § 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. § 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

eliminar um bem comum denunciam-se razões muito além do que se relata, sendo capazes de disparar sentimentos. No caso de ataque desprezível, indica ressentimento, proveitos materiais para os que se expõem na linha de frente, elevando dado grupo à condição de uma espécie de “patriotas”, na verdade, teleguiados por mandantes camuflados. O dito seria insatisfação com a lisura do processo eleitoral, mas, e o não-dito?

Curiosamente, Brasília foi inaugurada em 1960 e se insere em aspirações sobre novas formas de convivência entre diferentes classes, a exaltar o papel esperado para as cidades, sem distinção de ocupação, origem ou classe social. A formulação dessa ênfase se deu em encontro do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). O evento repetiu-se em 10 edições no período entre 1928-56, com debates sobre poéticas renovadas e não apenas na arquitetura, mas com convívio das demais artes, propondo-se por vezes a integração entre várias modalidades e, em outras indicando preferência por síntese das artes, conceito que introduzi na tese de doutorado<sup>3</sup>.

Documenta tal apreensão em se fazer esforço para melhorar a qualidade no viver cotidiano, para o humano, a célebre concepção expressa por Flávio de Carvalho (1899-1973), meses antes de se deflagrar a II Guerra Mundial, relativa à vida diária urbana, não para poucos, mas sim estendida para diversas camadas: “Observamos para breve a concretização do fenômeno: a cidade é toda ela casa do homem. E mais [...] uma bela promessa desponta no horizonte internacional: o mundo será todo ele casa do homem” (LOURENÇO, 1995, p. 159).

Após a II Guerra, entre nós, a criação e o patrimônio se alçam a outro estágio, perseguindo um fazer alargado e olhando para a cultura popular. Entre estes defensores cito a arquiteta, designer e professora Lina Bo (1914-92); também o

---

<sup>3</sup> A tese *Maioridade do Moderno em São Paulo. Anos 30/40* foi defendida em 1990, na FAU USP e orientada por Aracy Amaral e, ao ser editada, recebeu o título *Operários da Modernidade* (1995). Revi para o livro as questões propostas pela Banca, formada pelos professores Celso Favaretto, Walter Zanini, Daisy Piccinini e Carlos Lemos.

artista, designer<sup>4</sup> e gestor cultural Aloísio Magalhães (1927-82). Lina elaborou mobiliário empilhável para a primeira sede do MASP (Museu de Arte de São Paulo) com couro usado em vestes interioranas, no país. Em 1958, ela chegou à Bahia para dar aulas na Universidade, gerando a sonhada iniciativa do moderno e para grandes segmentos: a arquiteta pensa em um MAM (Museu de Arte Moderna), na capital Salvador, junto com o MUPE (Museu de Arte Popular do Unhão) e oficinas.

Documento inédito investigado nos arquivos do MAM/BA, para tese de Livre Docência<sup>5</sup>, por mim defendida, aludia que seria: “[...] centro de documentação de arte popular [...] e centro de estudos técnicos, visando à passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria” (LOURENÇO, 1999, p. 184). Lina Bo insistia em distinguir folclore de arte popular, sendo esta última mais afeita à solução para o dia-a-dia. A exposição inicial programada pela arquiteta sublinha a consideração de Lina Bo ao povo local, ao adotar o título *Civilização Nordeste*.

Por outro lado, Magalhães propôs a mudança do termo *patrimônio cultural* para *bens culturais*, de modo a se alargar a cultura salvaguardada para distintos setores sociais. A partir de 1979 dirigiu o então IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), momento em que defendeu o tombamento de cidades históricas<sup>6</sup>. Junto ao IPHAN, o artista revisita a opinião de Mário de Andrade (1893-1945), sobre como se aborda o passado, na célebre frase: “O passado é lição para se meditar e não para se reproduzir” (s.d., p. 13). O designer elaborou conceitos e, em entrevista de 1977, chamou a atenção para a importância de se analisar dado contexto em amplo arco histórico, de modo a reconhecer e “[...] criar uma fisionomia própria [...]. (1997, p. 116). Assim como Andrade, propõe reflexão antes da ação.

---

<sup>4</sup> Magalhães, entre outros, criou o logotipo para o IV Centenário do Rio de Janeiro (1964), símbolo para a Bienal paulista (1965) e no Banco Central elaborou estudos para o chamado Cruzeiro-novo.

<sup>5</sup> Reuni a recepção do moderno em museus do país, sob o título *Museus Acolhem Moderno*, para concorrer ao título de Livre Docente na FAU USP, publicada com o mesmo nome em 1995.

<sup>6</sup> Como tributo ao seu trabalho no campo preservacionista, no ano de sua morte precoce (1982), a Galeria Metropolitana de Arte de Recife acrescentou seu nome na entidade. Esta passou a ser denominada Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em 1997.

Neste estudo, além de se lembrar personagens que conceituaram temas sobre a criação e preservação do patrimônio, busca-se comparar representações formadas por práticas e apropriações, como bem define Roger Chartier (1945); questões antropológicas de segmentos esquecidos estudadas por este e por Stuart Hall (1932-2014), Françoise Choay, entre outros; no relevo ou rechaço ao que se acordou denominar patrimônio da nação, sejam humanos, valores ou cultura material, com autores como Dominique Poulot, Aloísio Magalhães, Jean-Louis Déotte (1946-2018) e Choay. Tal categoria nascida junto com os estados nacionais, no século 19, advém por ações humanas, em algumas vezes visando brilhar, tema da Revista ARA USP 14, com excelente texto na “Apresentação”, de Adrienne de Oliveira Firmo.

## FAVELAS SE INSEREM NA HISTÓRIA

*O conceito de museologia social traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos das sociedades contemporâneas. (MOUTINHO. 1993, p. 7)*

O Museu das Favelas paulistano instalou-se no que antes se nomeou por Palácio dos Campos Elíseos (Figura 2), prédio inspirado em similar francês, encomendado e habitado inicialmente por família de cafeicultor, político influente e ativo no século 19, o ituano Elias Antônio Pacheco Chaves (1842-1903), tendo a família lá permanecido após sua morte até 1911 e depois vendido ao Governo do Estado, servindo na condição de residência oficial, em que se recebeu visitantes do exterior<sup>7</sup>, como se consagrou em variadas fontes.

A ideia atual de se reverter os usos sinaliza passar o território a comunidades estigmatizadas, em consonância com a museologia social, realçada na citação acima. A implantação de tais museus ocorrera antes, em outros estados. Destaco, no Rio de Janeiro, Museu da Maré (2006), MUF (Museu de Favela, 2008), das Comunidades Pavão-Pavãozinho e Cantagalo o Museu da Rocinha Sanfoka (2011);

---

<sup>7</sup> Incluem-se na lista de visitantes hospedadas no local, os então nomeados Rei Alberto I da Bélgica (1920), o futuro Papa Pio XII (1934) e Dwight Eisenhower (1960), presidente dos Estados Unidos. Pesquisa efetuada em hemerotecas digitais confirma apenas a vinda desses mandatários, sem menção a estada no Palácio dos Campos Elíseos.

também em Belo Horizonte/MG, Muquifus (Museu de Quilombos e Favelas Urbanos) (2013), entre outros.



Figura 2: Fachada do Museu das Favelas/SP. Foto A. 21 jan. 2023.

São Paulo conviveu com clara feição agrária até que, ao final do século 19, auferiu lucros dessa atividade, levando os chamados Barões do Café a deixar o interior para empreender uma vida diferente na capital. Inúmeros bairros recebem melhoramentos sanitários sendo povoados, em especial os Campos Elíseos e vizinhança, surgindo então cópias de palácios, especialmente franceses, algo distintivo de classe social à época. Esse caminho se esclarece e se evidencia no caso de Elias Pacheco Chaves<sup>8</sup>, não faltando a prática habitual de ser retratado, em 1878, por seu conterrâneo José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99), assim coroando status diferenciado, obra esta hoje no Museu Paulista/USP.

A moradia situada na Avenida Rio Branco reflete os atributos de Chaves, criada pelo arquiteto alemão Matheus Häussler, entre 1890-99, decorado pelo arquiteto Claudio Rossi (1850-1935), como se sagrou, a partir do Palácio Écouen, próximo de Paris.

---

<sup>8</sup> Como se consagrou, Chaves formou-se na Faculdade de Direito da atual Universidade de São Paulo, casou-se em 1868 com Anésia da Silva Prado (1850-1917), filha de Martinico e Veridiana da Silva Prado, tendo constituído com seu cunhado a exportadora de café, Companhia Prado & Chaves. Membro do Partido Conservador, nomeado Chefe da Polícia (1876), eleger-se deputado no seguinte (1877) e vice-presidente da Província de São Paulo, indicado por decreto imperial por duas vezes 1885 e 1886.

Ostenta-se o luxo ditado pelo gosto europeu, adota-se o diferencial de quem então conhecia, podia adquirir e apreciar a cultura material lá em voga. Cito: maçanetas em porcelana de Sévres, lustres de cristal Baccarat, espelhos venezianos, madeira de carvalho francês na escada, telhado em ardósia e mansarda, todos preservados. Possui três andares sendo o subsolo para os serviçais, o seguinte para a vida social e o último para a família e seus 11 filhos.

Ao ser adquirido para residência, o Estado deliberou em 1935, que passaria a ser também sede administrativa, o que permaneceu até o incêndio de 1968. Entretanto, vale lembrar que tal edifício começou a ser construído logo após a chamada Lei Aurea (1888), e pode assinalar que escravos, ou descendente, ou recém alforriados participaram ativamente na empreitada. O que se reverte, quando ali se instala um Museu das Favelas.

O Museu das Favelas paulistano tem divulgado em variadas mídias que o foco principal não será a formação de um acervo, mas sim um Centro de Memória e Referência, coletando bibliografia, depositada em biblioteca, documentos e arquivos, capazes de demonstrar a memória e a produção dessa população. Reuniu-se em exposições acontecimentos e obras, que aludem à história das favelas e de personagens.

A importância em alargar o conceito e a abrangência do que compõe a memória, entre nós, foi muito bem esclarecida por Aloísio Magalhães em texto feito pouco antes de sua morte, reunido e editado, em 1985, com o título “E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil”

[...]. É hoje matéria de consenso nacional, [...], a importância da preservação de nossa memória cultural. De fato, a própria expressão "memória nacional", largamente divulgada e aceita, busca sintetizar a necessidade de uma ação viva e permanente que assegure não somente a preservação dos valores mais significativos do nosso passado histórico, mas também a justificação dos indicadores que desse passado possam ser identificados no processo de desenvolvimento acelerado que adotamos face aos complexos problemas que enfrentamos [...]. (1997, p. 60)

A reunião do que se faz e se exhibe parece dialogar com essa questão de quem tem direito a habitar a memória nacional, aqui já com vários caminhos. Logo no jardim de entrada há uma obra em perfil de mulher, medindo seis metros e realizada por Paulo Nazareth (1977) nomeada por *Corte seco* (Figura 3). A figura feminina se apresenta em recorte plano de alumínio com seis metros, sendo homenagem à poetisa, ativista e historiadora Maria Beatriz Nascimento (1942-95). Parece citar poesia desta, “Sonho”, desde o título:

[...] Há corte e cortes profundos  
Em sua pele em seu pelo.  
Há sulcos em sua face  
Que são caminhos do mundo  
São mapas  
Em cartografia antiga  
Precisas de um pirata  
De boa pirataria  
Que te arranque da selvageria  
E te coloque, mais uma vez,  
Diante do mundo Mulher [...].  
(NASCIMENTO, “Sonho”)



Figura 3: Paulo Nazareth. *Corte seco*. Maria Beatriz Nascimento. 2021.  
Fonte: Foto A. 14 jan. 2023.

Programaram para 2023 eventos de férias para variada faixa etária denominado “Di quebradinha no museu”. O artista Augusto Leal/BA instalou peças interessantes e lúdicas, como *Gangorra* e *O jogo*. Este com uma série de pequenas traves de metal e aquela em que recriou o tradicional brinquedo de parque, com madeiras reaproveitadas. Diferentemente do que se conhece, a gangorra gira e não sobe e desce, contendo a palavra “Poder”, um chamado para alertar visitantes sobre questões da atualidade, já na infância.

Iniciaram difusão, que alarga o *porquê* de um museu, ao empreender ações de histórias, leituras, dança, música e lazer (Figura 4), em especial nessas primeiras férias escolares, em 2023. Iguamente o *para quem* e o *que* mereceram cuidados, com atividades para várias idades, a englobar lazer, música, dança, esporte, contação de histórias, em que se valorizam as raízes afro, nem sempre ativas no que se convencionou denominar *memória nacional*.



Figura 4: Atividade “Solta o Corpo” e ao fundo a peça de Paulo Nazareth. Foto A. 21 jan. 2023.

Transformar tradicionais edificações, com ampla história de ocupação e desastre, como o incêndio ocorrido em 1968, no Palácio dos Campos Elíseos, se acolhido e sustentado pelo poder público, provendo recursos humanos, materiais e financeiros, ou ao menos fiscalizado e privilegiando o interesse público, merece atenção. Pode responder a inúmeras perguntas, a principal já se encontra evidenciada e acrescentem-se: *para quem* se dirige e *como* se elaborou o projeto museológico?

Neste caso fica claro a diversificação, ao convidar segmentos afins para o indispensável diálogo e seleção de atividades.

## PODER DAS IMAGENS

*Quem está habilitado a assinar, legitimar, testemunhar, em suma, representar? Povos-sujeitos, Nação? Como? (DÉOTTE, 1998, p. 69)*

Brasília, 8 de janeiro de 2023, perto das 15 horas, acampados há dias em frente ao Quartel General do Exército marcharam de forma militaresca para o centro do poder democrático, somados aos convocados via redes sociais. A maioria desfrutou gratuitamente de transporte, alimentação e estada pagos, tendo sido o contingente arregimentado em vários estados, parte desta trazida em ônibus. As amplas visuais da cidade foram borradas entre marcha e descontrole, espaço urbano este, no centro do país, que abrigou, desde os primeiros riscos, sonhos coletivos e preocupações opostas ante a violência.

Os edifícios da capital federal foram projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), como parte do Plano Piloto do arquiteto e urbanista Lúcio Costa (1902-98), após a II Guerra Mundial e o final da Era Vargas. Para Niemeyer linhas puras, monumentalidade e invenção seriam dominantes e indicavam a ideia de coesão na Praça dos Três Poderes. As soluções tinham como objetivo “[...] manter o sentido de pureza e criação predominante em todas as construções de Brasília” (1958, p. 8). Se edifícios governamentais sempre contêm colunas, em geral gregas, a prática se manteve, porém, inventou aquelas colunas curvas e afiladas, nomeadas por velas. As inovações desafiaram questões estruturais resolvidas pelo engenheiro calculista Joaquim Cardoso (1897-1978).

Brasília concretizou o sonho imaginado por várias gerações, na demanda de fundar o moderno, como se aludiu, sem dar as costas ao passado. Alteiam-se as aspirações para representar e legá-la com grandeza aos extensos segmentos sociais, em linguagem aliada à vanguarda europeia. A estas finalidades associa-se a convocação para que todas as artes renovadas se integrassem em uníssono, já na implantação do urbano. Ressalte-se que o conjunto inicial foi acolhido após a II Guerra Mundial,

quando se imaginava que o país e o mundo seriam mais justos. Constituem ideais propalados e direcionados a se exaltar o papel esperado para as cidades, sem distinção de profissão, origem ou classe social.

A vandalização, mais do que a ocupação de espaço, em território de poder mostrou que a arruaça precisava ecoar em representação triunfal e como forma de dar rosto, não a quem pagou e manteve os golpistas, mas aos outros. A dissimulação também engendrou instrumental parecendo ser improvisado na ofensiva destruidora, o que colaborou para eximir os cabeças da ação, ante o dolo causado. A desordem assentou-se na vã ilusão de que resultaria em intervenção do exército para ser ativada Garantia da Lei e da Ordem<sup>9</sup> (GLO).

Em contraponto, os golpistas se auto identificaram nas próprias redes, declarando-se apoiadores do ex-presidente e, numa onda humana em verde-amarelo e camisetas a ele alusivas, perfilaram-se como se pudessem representar o roteiro de salvadores da pátria. Subir a rampa na invasão tentava macular o simbolismo do povo na posse de Lula<sup>10</sup>, ao lado de buscar dissimular a omissão do ex-presidente e de seu vice, que fugiram do dever de empossar o vencedor. A pauta desse conjunto parecia declarar que a destruição e as sobras reverteriam o resultado das eleições democráticas pela intervenção militar.

Patrimônio nada indicava aos golpistas, porquanto sobrepôs-se outra quimera: volta triunfante do perdedor das eleições. Como em uma guerra, o ato extremo justificaria roubo, quebra-quebra, destruição de bens comuns, abater símbolos pátrios, golpear obras de arte pertencentes ao acervo cultural, objetos característicos de inúmeros outros territórios doados por autoridades estrangeiras, ao se relacionar com o Congresso. A isto somaram-se destruição e mesmo roubo de máquinas nos vários prédios de armas, livros e peças doadas por autoridades visitantes, em especial no

---

<sup>9</sup> Trata-se de instrumento jurídico, criado em 2014, cuja competência exclusiva concentra-se na Presidência da República, daí ter se preferido Intervenção federal na capital.

<sup>10</sup> Subiram a rampa do Palácio da Alvorada na posse de Lula: sua mulher Rosângela, o cacique kayapó Raoni Metuktire, líder indígena brasileiro, a catadora Aline Sousa e o menino negro Francisco, de 10 anos, além de Resistência, a cachorra que acompanhou apoiadores de Lula durante sua prisão.

Congresso Nacional. Às cenas torpes (Figura 5) adicionaram fezes e urina, talvez acreditando encenar em ato patriótico.

Além das edificações modernas e dentro da sonhada integração entre formas renovadas, nos Palácios dos poderes buscou-se reunir coleções expressivas da produção humana para fruição de autoridades locais e estrangeiras, que interagem no centro do poder. Assim, pretendia-se valorizar e desencadear tal prática de entender, dialogar e analisar novas linguagens, ou mesmo, incentivar a criação de ação própria, de quem tem contato com tal acervo. Tratando-se de bem público criam-se procedimentos controlados para contato com as mesmas, por visitas agendadas e acompanhadas, de modo a conservar o que pertence a todos.

Coube, no início, a Niemeyer selecionar com sua filha Anna Maria (1930-2012)<sup>11</sup> as peças e, a partir de 1980, foi instituída a Diretoria de Documentação Histórica da Presidência da República. Já em 2005, no primeiro Governo Lula, como se espera da causa pública, a responsabilidade passou para a Comissão de Curadoria do Palácio do Planalto. Boa parte selecionada foi proveniente do Museu Nacional de Belas/RJ e do Museu do Banco Central<sup>12</sup>, instalada nos vários ambientes e servindo para difundir e documentar momentos ímpares da criação nacional, com ênfase na busca de abordar a multifacetada identidade brasileira.

Tais preocupações e com esse espírito de disseminar e realçar a expressão visual do país elegeram as obras de artistas renovadores, sensíveis à situação do Brasil profundo, organizadas por curadoria própria. Preferiram criadores habituados a pensar em ampla escala, o que o espaço exige, como a do ativo propositor da Semana de Arte Moderna (1922) Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Ele está representado com várias obras, como a tapeçaria *Os músicos*, a que cita os habitantes e trabalhadores nascidos em

---

<sup>11</sup> Única filha de Niemeyer, ela também arquiteta, designer e galerista.

<sup>12</sup> A coleção do Banco Central em grande parte provém de bancos e firmas inadimplentes.

outros locais e fixados para a construção da Capital, nomeados por “Candango” (1961), Salão Verde da Câmara, \**Mulatas*<sup>13</sup> (1962).

Ao contrário da conotação racista atual do termo, “mulatas”, a obra ao ser criada apontava para a desejada miscigenação brasileira, já que não se tratava nem de mulheres brancas, tão pouco negras. Inúmeras vezes o artista fixou-as, chegando a ser identificado como o pintor desse segmento e parecendo desejar defender a sensualidade feminina. Nesta elas fazem variadas atividades, da música, tocada por uma das três, a aquelas cotidianas, como se constata nas reunidas à direita de quem as olha. Segundo aludiu a filha do artista, Elisabeth, a várias mídias, na ocasião dos golpes a facadas na obra, pertencera à Empresa de Navegação Lloyd e fora passada para o Governo após a falência desta, ao final dos anos 1990.

Outro artista preocupado com o popular, que antes trabalhou com Niemeyer, foi Cândido Portinari (1903-62). Mistérios envolvem a ausência de suas colaborações, na etapa inicial da Capital Federal<sup>14</sup>. No entanto, congregam-se na coleção obras de 1954, portanto contemporâneas à realização dos significativos painéis *Guerras e Paz*, executados entre 1953-6, na ONU (Organização das Nações Unidas). Segundo se divulgou, lá se encontram sem registro de ataque as telas: *Cenas brasileiras, Jangadas do Nordeste e Os seringueiros, neste caso felizmente sem ter sido localizada pelos golpistas*.

*Consagrados pela renovação moderna estão também outros sintonizados às criações de Lúcio Costa e Niemeyer, desde os anos 1930, quando se erigiu o prédio do atual Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Ressalto o escultor de*

---

<sup>13</sup> As obras aqui assinaladas com asterisco no título visam desqualificar a vandalização, a par de questionar os dados comuns nas mídias, restritos a custos em mercado e para restauro, já que as citadas representam muito mais como expressão e criação de época, como tenho buscado salientar.

<sup>14</sup> Como apurou o jornalista Silvestre Gorgulho, o Prof. João Cândido, guardião competente da obra do pai, localizou três estudos que seriam para Brasília, porém ao menos dois fatores podem ter impedido: o artista morreu um ano após a inauguração e disputas internas dificultaram a realização.

Mococa/SP, Bruno Giorgi (1905-93), e o paisagista e artista Roberto Burle-Marx (1909-94). Ambos, desde o MEC<sup>15</sup>, colaboraram com a dupla de arquitetos.

Giorgi em Brasília implantou tanto obras externas quanto interna, *\*O flautista*<sup>16</sup>, longilínea a dialogar com as colunas do Palácio do Planalto, local em que foi vandalizada. Externas encontram-se os monumentos sempre divulgados: de bronze, *Os guerreiros* (1959), na Praça dos Três Poderes, figuras afiladas com atitude cordial entre si, realizada em mármore de Carrara; poética também presente na obra implantada na Universidade de Brasília *Monumento à cultura* (1965); já na etapa de peças mais arredondada inclui-se *Meteoro*, situada no espelho d'água em frente ao Ministério das Relações Exteriores (1967).

A contribuição de Burle-Marx se estende desde projeto paisagista<sup>17</sup>, aos de tapeçarias, sendo uma geométrica, arrancada da parede, rasgada e urinada no Senado Federal. Os arquitetos privilegiaram esses e de outras gerações como Athos Bulcão (1918-2008), autor de inúmeras obras<sup>18</sup>, a citar o painel *\*Muro escultórico* (1976) no Salão Verde da Câmara; além de obras públicas. Entre os que fizeram obras-ícone para Brasília, se encontra o mineiro professor, desenhista e escultor Alfredo Ceschiatti (1918-89) com *\*A Justiça* (1961), em frente ao Supremo Tribunal Federal, que retrata a deusa Têmis, com os olhos fechados.

As esculturas se tornaram alvo para agredir vidros, o que comprometeu sua integridade, como a do ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955) *\*Bailarina*, na Câmara, que data de 1920. Atuante no meio acrescente-se outro artista pintor, escultor, fotógrafo Frans Krajcberg (1920-2017), nascido em Koziencie, Polônia, que abandonou seu país após perder todos seus parentes em campo de concentração.

---

<sup>15</sup> Realizou a obra *Monumento à juventude brasileira*, em 1947, no jardim do edifício.

<sup>16</sup> Segundo aludiu o informe oficial do Palácio do Planalto, logo após a barbárie, a peça foi encontrada completamente destruída em pedaços espalhados pelo chão.

<sup>17</sup> Lembro, entre outros, os propostos para a Superquadra nº 308, para o Jardim do Palácio da Justiça, o do Itamarati, o Jaburu, também para o Tribunal de Contas da União.

<sup>18</sup> Entre as obras de Bulcão, cito o painel de mármore, *Movimento* (1960), no Salão Negro do Congresso; painel esmaltado do Plenário da Câmara (1974); teto do Plenário do Senado (1978) e painel (1978); painel de azulejo *Ventania* (1971), no Salão Verde da Câmara; de Inverno do Senado.

Fixado no país desde 1948, optou pela nacionalidade brasileira em 1956, aqui tornou-se defensor do meio ambiente e crítico das queimadas e devastações, entre nós. Viajou por várias regiões, a incluir Amazônia, Pantanal e outras, estando em Brasília a escultura painel parietal *\*Galhos e sombras* (1971), formada por e madeira local e situada no 3º andar do Palácio Planalto, que foi quebrada.

Por outro lado, o nefasto assalto ao poder se transmitia em tempo real, pelos próprios participantes, talvez se julgando protegidos por autoridades políticas e militares. No entanto, imagens e palavras não davam conta do absurdo, limitadas ante a barbárie dos ataques aviltantes ao bem cultural comum, em nome de apelo para intervenção de fardas. Resta a dúvida: 21 anos de ditadura não foram suficientes para se entender a tragédia de desaparecidos, mortos, censura e entraves na expressão cultural?

Afinal, o caos de Brasília gerava perplexidade e ineditismo ante a violência contra algo que, em tese, pertence aos cidadãos, ponto fulcral na democracia, destinado a passar de uma geração a outra, valor imutável na identidade, engendrado desde o Iluminismo Setecentista, na proposição de Stuart Hall. A este, no dizer de Hall, segue o sujeito sociológico, cuja identidade perseguida, como no modernismo, procura o conjunto social amplo, seguido pelo ser pós-moderno guiado por distintas circunstâncias do momento, como as sociais e as urbanas. No entanto, para Hall, fizeram com que o culto à herança deixasse de ser a preocupação de uma reduzida elite para se tornar um compromisso coletivo, nem que fosse por delegação.



Figura 5: Imagem trabalhada a partir das mídias, momentos antes da invasão em Brasília.

Ademais, análises e informes veiculados restringiram-se a divulgar peculiaridades do patrimônio material, fundamentado mais cifras, raridade, dificuldade no restauro, para recuperar sua essência e aparência, do que cada peça representava. Repetidamente nomeou-se o Relógio de Balthazar Martinot (1636-1714), trazido por D. João VI ao Brasil. O patrimônio e monumentos reduziram-se a datas, autoria, números, de um pretense mercado, já que não se pode vendê-los. Caberia questionar: o que significou o mandatário português carregar tal objeto? Ao chegar na capital de onde veio e por quê?

Destruir e tentar reduzir a ruínas um passado presente há muito ameaça formas humanas sensíveis, a englobar, desde queima de livros até ridicularização de peças inovadoras, como se viu na catástrofe nazista alemã ao final dos anos 1930, ante obras de arte, no início da Era Hitler. Usaram-nas em proveito próprio, após nomeá-las por “Arte Degenerada”, sendo ainda localizada parte desse espólio em esconderijos. A prática de se pregar preceitos que acenam para o despontar de um presente distinto já se consagrou desde pagãos e cristãos.

A perplexidade, neste caso em análise, emergiu da hora política e ao se voltar contra o centro democrático, esqueceram anos em que a ditadura se prolongou e sua atuação deletéria. Esse desastre foi e ainda se mantém ativo ou enrustido, aqui nas Américas e pelo mundo. Apenas desejos escusos do retorno de tais mitos, associados a manipuladores de público vulnerável a apelos de torná-los salvadores da pátria, pode acenar com respostas e criminalizar aqueles escondidos para dissimular questões sobre – o que, por que, para quem, de quem, onde, com que motivação, quem decidiu e sustentou esse conjunto da mancha verde-amarela?

Além dos desafios tradicionais enfrentados pelas instituições, o fenômeno participa de uma mutação fundamental: verifica-se, a partir da década de 1960, que despontaram novos parâmetros a definição de cultura. Como bem assinalou Poulot, desde então o conceito do que seja cultura se alargou. Estariam então desinformados acerca sobre os mais diversos aspectos de práticas e representações sociais? Ressalte-se que Brasília constitui o centro da República e ao ser deflagrado tal golpe, emergiu algo evidente, sobre a ação: a turba havia sido orquestrada por

personagens instalados à distância desses fatos, sejam os financiadores dos altos custos, ou mesmo, personagem, aqui acomodada na Flórida (EUA).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Duas hipóteses aqui se confrontam: de um lado ações para se interpretar, analisar, interagir e criticar obras públicas. Nesta, ressalta-se o aprimoramento humano, por suas criações, soluções, resiliência, invenções, técnica, uso e finalidade. A outra vai em direção e sentido oposto almejando arruinar, ferir, violentar o próprio conceito de bem comum. Em verdade, esta última tenta privatizar a esfera alargada do que pertence a todo cidadão, ao apontar para causas, demandas e interesses contrariados, que usam terceiros para atos destruidores, a incluir patrimônio público. A primeira hipótese engloba a abertura do Museu das Favelas /SP em palácio construído no final do século XIX por figura pública e influente. Em contraste, em Brasília, a segunda modalidade gera dúvidas da autenticidade popular da iniciativa, ante evidências, que se transformaram em caso de polícia e investigação.

Atacaram-se edifícios, documentos, livros, pinturas, esculturas, mobiliário, painéis e objetos a compor patrimônio material e imaterial, em especial do moderno brasileiro. Bens culturais constituem área de rixas, disputas e conflitos, o que demanda inúmeras ações de peritos. Desta forma, cabe a um conjunto especializado a decisão sobre salvaguarda, extroversão, exposição, visita, documentação, enfim, a preservação de cultura material e símbolos reunidos em acervo público. Por possuir esta condição, merece cuidado redobrado, requer debate em colegiado, seleção e edição, longe, portanto de apenas abri-los a todos para visita.

Ao contrário, a pretexto de fraude ante o resultado na eleição presidencial tentou-se destruir coleção pública de bens culturais, habituais em todo tipo de Nação. Não atacaram simples objetos decorativos, mas fazeres humanos entrelaçados por variados tempos, condição sócio-política e espaços, por dada conceituação de cultura, aqui adotada em amplo senso como se reiterou e longe da mera erudição. Uniu o conjunto de autômatos, tanto crenças míticas e cromatismo espelhado da

bandeira brasileira, quanto o desejo de ruína das coleções na tentativa de privatizá-la a seus propósitos.

As motivações para a barbárie contra os edifícios e as coleções do país englobam variadas circunstâncias: execução de ordens pagas por atores velados e distantes, agora enquadrados por inquérito; serviço contratado para encenar descontrole do recém-eleito governo; ambição de projeção pessoal tida como heroica, nestes tempos ainda polarizados. Desde o século 19, a luta contra a destruição do patrimônio vem gerando oposição social, ética, política, artística, ideológica, educacional, religiosa e profissional, com aprimoramento de discursos, técnicas e fazeres para combater o flagelo. Emergiram avessas às posições iconoclastas e, mesmo, opondo-se ao transplante para museus de ruínas subtraídas de povos subjugados em lutas.

Imensa lista<sup>19</sup> do que foi dizimado segue avaliada por especialistas e evidencia que valores caros aos humanos e à democracia foram desconsiderados e violados sob o pretexto de recolocar no posto o derrotado nas eleições. Edificações congregam artes típicas de cada período e os arquitetos optaram por criadores, afinados aos preceitos do movimento moderno. Selecionaram-se peças icônicas em pintura, escultura, monumento, fotografia, mobiliário, tapeçaria, painel, entre outros, com poética característica e defendida pela tal Síntese e/ou Integração das Artes<sup>20</sup>. Brasília sobreviveu à sanha autoritária na época da Ditadura Militar que, se não conseguia valorizar tal inovação fervilhante do moderno, ao menos não se deferiu golpe tão covarde à criação artística.

O descompasso entre militarismo e liberdade para muitos se associou diretamente com a destruição de bem comum, formado por obras com perspectivas modernas. Se estas residem em inquietações, luta pela inserção da arte no cotidiano urbano e a demanda por ampla renovação da expressão humana, então por que a sanha

---

<sup>19</sup> Peças de mobiliário: Palácio do Planalto: Poltronas *Easy Chair* e *Marquesa* de Oscar Niemeyer; mesa vitrine de Sérgio Rodrigues (1927-2014); 3º andar Palácio do Planalto; poltrona *Barcelona* de Mies van der Rohe (1886-1969). No STF: cadeiras do polonês fixado no país, Jorge Zalszupin (1922-2020).

<sup>20</sup> Estudei e introduzi esse tema na citada tese de doutorado (1990).

destrutiva não a reconhece? Convive-se com grande acervo delas, já que há muitas expostas no espaço urbano, em museus e gerações de estudiosos dedicam-se a veiculá-las, com textos de difusão cultural. O acervo resistiu até mesmo à ditadura civil-militar, a imperar com suas sombras, entre 1964-85.

Ao Museu das Favelas deseja-se ampla permanência, de modo a reverter subordinação, lutar por *preservar* a vida e valorizar a cultura de cidadãos invisibilizados, o que vem se mostrando algo inadiável. Aqui dominam fatores complementares, seja pela extensão numérica populacional, seja pelos anos de trato escravista, que acompanham inúmeras faixas sociais, sem uma política habitacional, que efetivamente reverta as variadas carências. Reitere-se a iminência de se incluir tal conjunto na História, preservar, lutas, fazeres, querer e esforços continuados para que o poder público entenda e suporte com recursos suas demandas. Assim se verá o proposto em poesia por Vladimir Maiakovski, com o qual finalizo, no Verão 2023:

[...] *Mas quando se começa  
é preciso prosseguir  
e a gente vai e brilha pra valer!*" [...].  
*Brilhar pra sempre,  
brilhar como um farol,  
brilhar com brilho eterno,  
gente é pra brilhar [...].*  
Maiakovski

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDRADE, Mário. *De Paulicéia Desvairada a Café*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 4 ed. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.
- D' AVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulista*. São Paulo: A Girafa, 2004.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Las ruinas, Europa, el museo. 1ª ed. Tradução: Justo Pastor Mellado. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 1998.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo, EDUSP, 1999.

----- *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOUTINHO, Mário (Coord.). “Sobre o conceito de Museologia Social”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v.1, n. 1, 1993.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

### Fontes eletrônicas e sites

CONGRESSO Nacional. Arte. Disponível em:

<<https://www2.congressonacional.leg.br/visite/arte/>>. Acesso em: 9 fev. 2023.

GORGULHO, Silvestre. “Portinari e Brasília: reaproximação após 61 anos”. *Correio Brasiliense*, 25 jul. 2021. Disponível em:

<<https://www.correiobrasiliense.com.br/cidades-df/2021/07/4939637-portinari-e-brasilia-reaproximacao-apos-61-anos.html/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

LOURENÇO, Maria Cecília França. “Covid-19 e museus: sintomas versus evidências”. *Revista ARA FAU USP*, n. 10, p. 120-22. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/182180/168939/>>. Acesso em: 5 fev. 2023.

MAIAKOVSKI, Vladimir. “A maravilhosa aventura vivida por Vladimir Maiakovski no verão na datcha”. Trad. De Augusto de Campos. Disponível em:

<<https://poesiaspoemaseversos.com.br/maiakovski/>>. Acesso em: 15 dez.2022.

MACIEL, Nahima. Obras de arte dos Palácios do Planalto e da Alvorada são preciosas. *Correio Brasiliense*, 14 jan. 2017. Disponível em:

<[https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna\\_diversao\\_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml/](https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna_diversao_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml/)>. Acesso em: 02 fev. 2023.

MUSEU das Favelas. Disponível em: <<https://museudasfavelas.org.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

NIEMEYER, Oscar. Palácio do Planalto e Palácio do Supremo Tribunal. *Módulo*, v. 2, n. 10, p. 8, ago. 1958. Disponível em:

<<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro081/>>. Acesso em: 02 fev. 2023.

PALÁCIO dos Campos Elíseos. Disponível em:

<<http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/palacio-dos-campos-eliseos/>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SONHO. Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/74/o/Sonho.pdf/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

VÂNDALOS destruíram acervo que representa a história da República e das Artes brasileiras. Disponível em: <<https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2023/01/vandalos-estruiram-acervo-que-representa-a-historia-da-republica-e-das-artes-brasileiras/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.



# **Quando gente é memória, o Patrimônio é (a) gente?**

***When persons are memories,  
is heritage the agent?***

***Cuando las personas son memoria, el  
Patrimonio es un agente?***

***Amanda Saba Ruggiero***  
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos-SP, Brasil.*  
*amandaruggiero@usp.br*

## Resumo

O uso corrente da palavra patrimônio incide sobre o sentido da preservação, predominantemente do edifício, da matéria, e remete às técnicas de conservação, restauro, quando ganham protagonismo e relevância a técnica, a estética e a arquitetura. No debate sobre a requalificação e preservação de centros históricos, e sobre o emprego cultural de grandes áreas industriais desativadas, prevalecem as intervenções de caráter empresarial, modelo em que o patrimônio é o cenário para consumo da cultura e do turismo como mercadoria. Tais práticas trouxeram para cena o debate sobre a expulsão de populações locais, a engrandecimento financeiro dos entornos urbanos, denominado “gentrificação” ou enobrecimento urbano. A questão colocada para reflexão nestes termos é: pode-se assumir que tal fenômeno se aplica de modo generalizado ou não nos contextos metropolitanos? Quais especificidades são debatidas em outros centros urbanos, como por exemplo das cidades médias no interior de São Paulo? Como valorizar a memória coletiva em detrimento da supervalorização estética e material dos espaços patrimonializados? Quando as políticas patrimoniais reconhecem gente, o patrimônio é o agente?

**Palavras-Chave:** Museu. Patrimônio. Acervo. Imaginário. Ações culturais.

## Resumen

El uso actual de la palabra patrimonio se centra en el significado de conservación, predominantemente de la edificación, del material y se refiere a las técnicas de conservación y restauración, cuando la técnica, la estética y la arquitectura cobran protagonismo y relevancia. En el debate sobre la recalificación y conservación de los centros históricos, y sobre el uso cultural de las grandes áreas industriales desactivadas, predominaron las intervenciones de carácter empresarial, un modelo en el que el patrimonio es el escenario de consumo de la cultura y el turismo como mercancía. Tales prácticas pusieron en primer plano el debate sobre la expulsión de poblaciones locales, la valoración financiera de los entornos urbanos, denominada “gentrificación” o ennoblecimiento urbano. La pregunta que se plantea para la reflexión en estos términos es: ¿se puede asumir que tal fenómeno se aplica de manera generalizada, en contextos metropolitanos o no? ¿Qué especificidades están en debate en otros centros urbanos, como las ciudades medianas del interior de São Paulo? ¿Cómo valorar la memoria colectiva en detrimento de la sobrevaloración estética y material de los espacios patrimoniales? Cuando las políticas patrimoniales valoran a las personas, ¿es el patrimonio el agente?

**Palabras-Clave:** Museo. Patrimonio. Recopilación. Imaginario. Acciones culturales.

## Abstract

The current use of the word heritage focuses on the meaning of preservation, predominantly of the building, of the material and refers to conservation and restoration techniques, when technique, aesthetics and architecture gain prominence and relevance. In the debate on the requalification and preservation of historical centers, and on the cultural use of large deactivated industrial areas, interventions of a business nature predominated, a model in which heritage is the scenario for consumption of culture and tourism as a commodity. Such practices brought to the fore the debate about the expulsion of local populations, the financial valuation of urban environments, called “gentrification” or urban ennoblement. The question posed for reflection in these terms is: can it be assumed that such a phenomenon applies in a generalized way, in metropolitan contexts or not? What specificities are under debate in other urban centers, such as medium-sized cities in the interior of São Paulo? How to value collective memory to the detriment of the aesthetic and material overvaluation of heritage spaces? When heritage policies value people, is heritage the agent?

**Keywords:** Museum. Heritage. Collection. Imaginary. Cultural actions.

## INTRODUÇÃO

**Q**uando gente é memória, o patrimônio é o agente? A pergunta que permeia o texto adiante coloca no centro da questão patrimonial as pessoas e o seu brilho, assim como convoca a edição da Revista ARA 14, inspirada no poema de Vladimir Maiakovski, quando o poeta em diálogo com o sol, e após queixar-se da vida sombria e da incidência persistente do astro brilhar, acertam-se no acordo de iluminar o mundo, cada qual com seu brilho, “Brilhar para sempre, brilhar como um farol, brilhar com brilho eterno, gente é pra brilhar, que tudo o mais vá prá o inferno, este é o meu slogan e o do sol” (Maiakovski, 1920).

Ao pensar sobre as dimensões da cultura e do patrimônio na produção do espaço urbano, em especial sobre os complexos industriais obsoletos e os novos usos de antigos centros históricos e edifícios, apontam-se aspectos convergentes e muitas vezes contraditórios (SCIFONE, 2015). O viés duplo e paradoxal do patrimônio como produto visual e mediador para o consumo, de um lado, e como portador de símbolos, representante da memória coletiva e da consciência social, de outro, coloca em questão a readaptação dos complexos industriais, com a finalidade de equipamentos culturais, museus, lazer e turismo.

Embora as mudanças estruturais do capitalismo, a partir da década de 1970, tenham acarretado transformações econômicas profundas no perfil de produção e do trabalho, da ordem social à paisagem urbana, há que se diferenciar a chamada “emergência patrimonial”, identificada nos contextos europeus e norte-americanos, das especificidades e particularidades do brasileiro. Outro ponto a considerar são as regiões não metropolitanas, aqui tomando como estudo de caso específico a cidade de Itu, localizada no interior do estado de São Paulo. A partir do estudo das mudanças ocorridas no antigo complexo industrial da Fábrica de Tecelagem São Pedro para o atual FAMA Museu<sup>1</sup>, faz-se necessário relativizar e analisar as ações em andamento, considerando a fábrica e seu processo cultural, as pessoas que vivenciaram esses espaços cotidianamente, e de que modo a arte e a ocupação cultural, podem ou não contribuir para uma melhor elucidação das questões inerentes a tais processos.

## TRAMAS PATRIMONIAIS

Ao enfrentar abordagens menos patrimonialistas e mais voltadas aos usos contemporâneos dos complexos industriais, bem como a reflexão sobre suas apropriações, faz-se necessário identificar e problematizar como esses conjuntos estão sendo operados por outros empregos, além de compreender historicamente as especificidades dos estudos sobre o patrimônio industrial.

Um dos principais marcos que sinalizam a disseminação do conhecimento na área e atenção aos estudos e a preservação do patrimônio industrial foi a criação do Comitê Internacional para a Preservação do Patrimônio Industrial (*The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* — TICCIH) em 1978, bem como a sua inserção como um comitê científico especialista na preservação do patrimônio industrial no ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites*), órgão vinculado à UNESCO (*United Nations Organization for Education, Science and Culture*).

---

<sup>1</sup> Fábrica de Artes Marcos Amaro / FAMA Museu.

A Carta de Nizhny Tagil, de 2003, consiste numa síntese amadurecida das definições feitas ao longo de várias décadas sobre o patrimônio industrial, bem como a arqueologia industrial, constituindo uma visão abrangente do problema, desde o recorte cronológico até o uso do termo arqueologia, compreendendo a arqueologia industrial como “método interdisciplinar”.

Os Princípios de Dublin (TICCIH/ICOMOS, 2011) determinam a importância de um complexo de processos de reconhecimento do patrimônio industrial, considerando a preservação, conservação, inventário, documentação, pesquisa, difusão e valorização, que se tornam pilares para o desenvolvimento do campo e consolidação dos termos arqueologia industrial e patrimônio industrial para reconhecimento da diversidade e pluralidade do patrimônio cultural. Ressaltando o “registro, o inventário e a investigação como pontos fundamentais para a validação e relevância de tal patrimônio”.

Neste sentido alguns problemas são apontados como lacunas ainda existentes nos estudos sobre o patrimônio industrial, como pesquisas e estudos interdisciplinares que os aprofundem, a questão da inserção desses bens no espaço, ao longo do tempo, e suas relações com a estruturação da cidade ou do território, com aspectos sociais, econômicos, culturais e políticos. Portanto, para se alcançar e efetivar tais pesquisas estruturadas e complexas, torna-se necessário retomar questões de método que permitam essa articulação. Outro aspecto é que pouco se tem debatido sobre as “[...] formas de intervir nesses bens de modo que sejam realmente preservados e que se respeite aquilo que os caracteriza, por meio de processos de manutenção, conservação e restauração” (KUHL, 2010, p. 28). Ou seja, é importante o debate com base nos referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais próprios ao restauro, afastados ou conectados, atendendo a intervenção ao propósito legítimo de ação cultural e, e não exclusivamente, aos interesses imediatistas e de setores restritos da sociedade. Além disso, o restauro e/ou a requalificação desses complexos devem servir como efetivos suportes do conhecimento histórico e da memória coletiva.

A memória coletiva é um conceito introduzido por Maurice Halbwachs (1990), sociólogo francês cujos principais trabalhos desenvolveram-se na primeira metade do séc. XX, em que a percepção de um indivíduo ao vivenciar um evento é coletiva e é construída graças ao convívio social com outras pessoas, e assim pode ser evocada por indivíduos, objetos ou lugares que compõem o mesmo grupo social para que se possa reforçar, enfraquecer ou até mesmo completar a própria apreensão dos fatos históricos. Isso porque carregamos em nosso pensamento tal recordação, mas, para se evocar este conjunto de testemunhos exteriores, é preciso partilhar elementos comuns entre uma mesma sociedade ou grupo. Uma crítica a este conceito<sup>2</sup>, como colocado pelo autor, está nas relações de poder que se estabelecem entre grupos para legitimar determinadas memórias de uns em detrimento de outros. E por outro lado, o aspecto sobre a transmissão das lembranças, o que o autor denomina o liame das gerações, estariam sujeitas a enganos ou falseamentos. Neste sentido, a requalificação dos espaços fabris nos incitam algumas reflexões.

Como uma fábrica restaurada para um museu de arte contemporânea poderia reivindicar, perpetuar ou representar determinados valores vinculados à memória coletiva? Questionar sobre o atual impacto, qual a readaptação da fábrica de tecelagem em um museu, infere sobre as relações construídas com as comunidades locais, com a memória do espaço e o seu significado para a população que trabalhou e tem grande parte de sua vida relacionada àquele espaço. Para além da preservação e restauro do edifício, como se desenham, por meio dos usos culturais, as relações entre as pessoas? Quais aspectos da memória, das lutas, conquistas, conflitos e contradições daquele espaço estão evidenciados e preservados? Se a arte é um instrumento potente e político, há sua implicação para estes fins? Como está inserida a história da fábrica e suas contradições no espaço atual do FAMA Museu?

---

<sup>2</sup> Este ponto de vista é apontado pelo historiador Renato Drummond Tapioca Neto, autor do livro *Rainhas trágicas – quinze mulheres que moldaram o destino da Europa* (2022), e está presente no texto “Memória coletiva e memória histórica em Maurice Halbwachs”, 2014.

## TRAMAS DE GENTE

A cidade de Itu está localizada no estado de São Paulo, situada a 100km da capital paulista, pertence à região administrativa de Sorocaba. A cidade teve importantes acontecimentos associados aos seus 413 anos de história, como centro de apoio para as bandeiras e as monções<sup>3</sup> e sede das iniciativas políticas do movimento republicano. O início da sua formação remonta ao período colonial, ligada ao processo de ocupação do oeste do país. O historiador ituano Francisco Nardy Filho (2006) afirma que em 1610 Ytú-guassú, do guarani, salto d'água ou cachoeira grande, reconheceu-se como povoado que deu origem ao núcleo urbano mais distante do litoral brasileiro naquele período, conhecido como “Boca do Sertão”.

A presença da água foi de grande relevância para o crescimento populacional da região banhada pelo rio Tietê, localizada na bacia hidrográfica Tietê-Sorocaba. Os afluentes Guaraú e os subafluentes Taboão e Brochado circundam a colina onde formou-se o primeiro núcleo populacional. Posteriormente, a água também foi um importante fator para o desenvolvimento econômico e industrial da região, após os ciclos do açúcar, do café e algodão, sendo edificadas usinas hidrelétricas locais para o abastecimento de energia elétrica de grandes indústrias, como por exemplo a Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro.

No século XX, com o desenvolvimento da cidade de Itu, foi inaugurada a Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro, no ano de 1911. Apesar da data oficial para inauguração, a fábrica passou por uma série de reformas, contemplando diversas

---

<sup>3</sup> O termo monção era usado pelos portugueses para denominar os ventos periódicos entre o Oceano Índico e o continente, determinado as expedições marítimas portuguesas para oriente. Os paulistas passaram a buscar novas zonas de mineração, descobrindo-as nos atuais Estados de Mato Grosso e Goiás. Em 1719, a bandeira de Pascoal Moreira Cabral, subindo o rio Cuiabá à caça de índios, encontrou ouro nas margens do rio Coxipó-Mirim e, em 1725, a bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva descobriu ouro em Goiás. A descoberta de ouro na região marcou o início das monções, expedições fluviais regulares que faziam a comunicação entre São Paulo e Cuiabá, partiam das atuais cidades de Porto Feliz e Itu, às margens do rio Tietê, levando em média cinco meses até alcançar as minas de Cuiabá. As expedições que utilizavam as vias fluviais foram chamadas de monções, não por causa dos ventos, mas por se submeterem ao regime dos rios, partindo sempre na época das cheias (março e abril), quando os rios eram facilmente navegáveis, tornando a viagem menos difícil e arriscada. (GODOY, 2022).

ampliações do seu edifício. O projeto inicial, idealizado pelo arquiteto Louis Marins Amirat<sup>4</sup>, tinha fortes traços ecléticos, tendo em vista o gosto republicano que se difundiu como corrente arquitetônica na cidade. Do mesmo modo, com a ferrovia, foi possível a importação de materiais de outros países, e, assim, a decoração dos edifícios com ferro e vidro. A implantação da fábrica foi escolhida em uma região estratégica, com a proximidade da linha do trem e afastamento da área central da cidade, permitindo o escoamento da produção, tendo como destino final o porto de Santos (OLIVEIRA; PAULA, 2019).

A indústria teve um crescimento notório durante a primeira metade do século, com a construção da Vila Operária em 1924 e de novos galpões em 1947 que possibilitaram o aumento da produção. Contudo, a fábrica fechou suas portas em 1990, com a crise estrutural da indústria têxtil e a retração econômica nacional durante o governo Fernando Collor. Tendo seu conjunto arquitetônico tombado em 2003 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) (OLIVEIRA; PAULA, 2019). Naquele mesmo ano de 2003, também foi tombado o centro histórico da cidade pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Resolução nº 85 de 06/11/2003), contemplando 240 imóveis de diferentes tipologias, definindo dois perímetros de preservação, um interno, a Zona Histórica (ZH), e, outro externo, a zona de Preservação histórica (ZPH). O tombamento da fábrica foi pertinente ao se entender o conjunto como parte de uma estrutura urbana fundamental para configurar a paisagem da cidade, além de reconhecer sua importância como parte do desenvolvimento urbano local, porém o processo de tombamento dá abertura para interpretações sobre os critérios e valores atribuídos ao bem.

Itu também é atualmente conhecida como "cidade refúgio" devido à grande atração de habitantes de perfis variados e frequentadores, desde aqueles que residem e

---

<sup>4</sup> Segundo Oliveira (2012), o arquiteto Louis Marins Amirat nasceu na França em 1845 e estudou arquitetura na Universidade Sorbonne, em Paris. No Brasil, casou-se com Guilhermina Bonn, com quem se mudou para a cidade de Itu-SP e realizou diversas obras na cidade, dentre as quais destacam-se as fachadas das igrejas Matriz, do Bom Jesus e Patrocínio, com forte apelo ao movimento eclético.

trabalham na cidade, até a população que transita entre Itu, São Paulo, Sorocaba e outras cidades da região, além dos já consolidados grupos turísticos (GATTI et al, 2014). Tais moradores temporários, habitando os condomínios das áreas suburbanas da cidade, somados aos visitantes e turistas, tornam a cidade e seu centro movimentados, acionando comércios diferentes daqueles utilizados pela população local. Assim, se de um lado atrair o turismo local gera renda e movimenta a cidade, por outro lado também desconfigura o cotidiano e os usos da população local, neste sentido pode-se pensar sobre a ocupação da fábrica, se atende ao público e população local ou aos visitantes de “fora”.

A Fábrica de Artes Marcos Amaro havia recém aberto suas portas em 2018, em espaço amplo com acesso público, enunciando um museu de arte contemporânea, nas instalações da antiga Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro. Colocava-se assim um desafio para aquele complexo, qual seria a forma de ocupação do amplo e antigo espaço fabril, de dimensões generosas, uma área de 25 mil m<sup>2</sup> composto por edifícios diversos em técnica e forma, em diferentes estados de conservação, áreas extensas, cujo passado carregava imensa carga simbólica, afetiva, social e econômica para a cidade de Itu?

A antiga Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro passou a ser ocupada por obras de arte, em sua grande maioria peças contemporâneas, oriundas da recente coleção particular do casal Marcos Amaro e Ksenia Kogan Amaro. As obras espalharam-se entre os espaços internos e externos de uma fração do complexo fabril ainda "em ruínas".<sup>5</sup> A Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro teve sua interrupção contemporânea a grande parte do parque fabril de tecelagem no estado de São Paulo (ZEQUINI, 2004).

Após seu fechamento, o uso passou pelo aluguel de alguns espaços, como o de uma academia de ginástica, que ainda vigorava na primeira visita realizada em 2018. O artista plástico, empresário e colecionador Marcos Amaro, inicialmente locou um dos

---

<sup>5</sup> A palavra ruína carrega alguns significados, e é fruto de reflexão teórica de diferentes autores, desde o texto de Georg Simmel (1911), até considerações contemporâneas do antropólogo Marc Augé (2003).

espaços para seu ateliê e posteriormente adquiriu o complexo para instalar sua recém-formada coleção<sup>6</sup>.

A segunda visita, realizada em 15 de outubro de 2021, fez contato com a equipe de educadores, em especial a historiadora Anita Lucchesi, que iniciava o trabalho de resgate histórico por meio do registro oral, entrevistando antigos trabalhadores da fábrica, com objetivo de montar uma exposição. Alguns meses depois, recebemos a notícia de que a equipe de trabalho que conhecemos não estava mais vinculada ao FAMA Museu, o projeto havia sido interrompido pelos dirigentes.

Neste trabalho, foi possível resgatar parte do material produzido por aquela equipe, ainda disponível nas redes sociais do museu. A série denominada #Fábrica São Pedro, fez uma chamada para que ex-operários realizassem um depoimento e um percurso nos espaços da antiga fábrica, para o reconhecimento das memórias daqueles ambientes e edifícios.

Ao colocar os antigos operários da fábrica como protagonistas do espaço, uma ordem social se subverte. Dar voz àqueles que foram calados, é uma reparação necessária, que muitas vezes não condiz com o estatuto financeiro dos investimentos, ou interesses de um sistema de artes regido por uma pequena elite abastada financeiramente. Embora o projeto não tenha se concretizado até a etapa final, quando este conjunto levantado entraria em diálogo com a coleção de arte e uma exposição seria montada, uma parte do trabalho ficou como resquício registrado de modo sucinto na rede social do museu. Há uma certa contradição ao se realizarem pesquisas em redes sociais, a efemeridade e a síntese dos dados são contrárias ao pensamento e à reflexão crítica. Porém, conforme mostram algumas imagens abaixo, também é na efemeridade e transitoriedade que se acende um brilho, mesmo que breve, destas muitas histórias e memórias que pouco foram valorizadas ou relatadas até o momento pela instituição.

---

<sup>6</sup> Esses dados foram passados pela equipe do Educativo do Museu, em reunião realizada no dia 26 de Janeiro de 2023. Na anterior, em janeiro de 2021, o restauro dos edifícios estava sendo iniciado e as obras de reforma do restaurante e galpão principal em fase inicial.



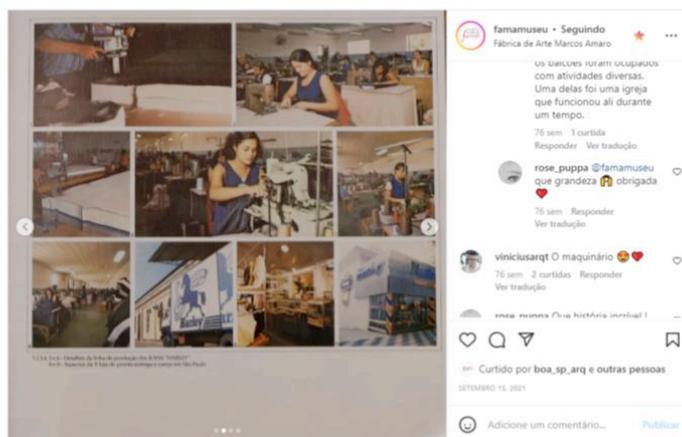


Figura 1: Imagem do projeto #fabrica São Pedro publicada na rede social do museu.  
Fonte: Rede Social FAMA Museu

O questionamento se abre para o debate é sobre o espaço, cujas histórias e memórias podem ser revisitadas por meio do edifício, e mais ainda, por inúmeras linguagens que intervenções e ações artísticas podem criar. Há portanto um universo a se explorar enquanto potencial de resgate de memórias e histórias, sobre fatos e sobre gentes. Até o momento, de acordo com entrevistados, em conversas realizadas durante a pesquisa, pouco se fez enquanto política institucional do museu para articulação com a cidade e sua comunidade, sendo o FAMA um local ainda considerado por muitos moradores da cidade como uma ilha.



Figura 2: Iagem do projeto #fabrica São Pedro publicada na rede social do museu. Fonte: Rede Social FAMA Museu

## TRAMAS URBANAS

A implantação do conjunto da fábrica compreende galpões periféricos e paralelos às vias públicas e um corpo central em destaque, cuja cobertura é formada por *sheds* contínuos e revestidos com telhas cerâmicas nos trechos mais antigos e com telha de amianto ao fundo, como parte de uma expansão nos anos 1940, a forma deste conjunto principal remete à composição típica da arquitetura fabril.

Como foi dito anteriormente, a fábrica se instalou em local estratégico na época de sua construção, afastado da centralidade consolidada do núcleo urbano, atual centro

histórico, mas conectada com as linhas de ferro da Cia. Ytuana, numa situação urbana particular, conhecida popularmente por "estar na outra margem do rio". Um dos aspectos de seu estabelecimento foi o incentivo ao crescimento urbano para este vetor da cidade.

O acesso atual ao FAMA Museu ocorre na esquina da rua Graciano Geribello com a avenida Galileu Bicudo, há uma dificuldade quanto à visualização da entrada, devida à falta de sinalização e à própria geometria do acesso, não permite o convite para visita de pedestres bem como de automóveis. Existe um arruamento interno pavimentado com paralelepípedos ligando duas vias, a rua Padre Bartolomeu Taddei à rua Doutor Graciano Geribello, importante passagem que margeia e adentra o complexo, onde é possível relacionar o espaço fabril interno com as prestigiadas vias públicas. Esta passagem poderia ser explorada de modo a ampliar e abrir o acesso à cidade, criando de fato uma situação de permeabilidade ao conjunto.

Porém, de acordo com o gerenciamento atual, configura-se como uma ilha urbana, e, portanto, relacionado à história da cidade, como a outra margem. Se em um extenso período de sua existência a fábrica era marcada pelo som do apito, à entrada e saída dos funcionários, uma rotina de trabalho e esforço, a locomoção, energia, histórias e movimento, hoje, observa-se determinada estagnação, um esvaziamento, ambiente isolado e murado. Enquanto objeto arquitetônico, em geral, os espaços fabris são facilmente adaptáveis a novos programas de uso, pois são espaços amplos, modulados e neutros, oferecendo vantagens econômicas no âmbito da arquitetura ao demandar baixo custo com a sua manutenção, dependendo das características da edificação.

O aspecto a ser mencionado aqui é o isolamento físico e territorial, associado ao social e cultural. A ilha está configurada em seu desenho urbano e inserção espacial, desde as faces muradas até os acessos controlados e dificultados, dispondo um espaço fechado para a cidade, inibindo a visita espontânea e o convite público. Por outro lado, por sua programação, centralizada na coleção particular do proprietário, formulada e referendada por artistas, agentes e curadores, distanciados da memória e da atualidade local, a par de uma

programação predominantemente agenciada por artistas não locais conformam também um espaço culturalmente apartado da cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender a antiga Fábrica São Pedro como patrimônio cultural é reconhecer um conjunto de narrativas (históricas, laborais, sociais e arquitetônicas) as quais fundamentam determinados valores que podem ou não ser legitimados pela comunidade local. Neste sentido, é importante esses elementos permanecerem ativos para o público e a comunidade local, pois a consciência de preservação depende dessa apropriação, caso contrário, a fábrica será vista apenas como um monumento sem maiores significados além de sua simples presença física na cidade. A dimensão atual, exclusivamente geracional e formal do bem patrimonial deveria ser amenizada e diversificada, contudo, até o momento, não transparece ao público como uma preocupação do museu. Pelos movimentos observados desde sua criação, as iniciativas a fim de ampliar este contato com a comunidade, de algum modo, foram interrompidas, e ou pouco efetivas no arco temporal da instituição, ainda relativamente recente.

Observam-se a ênfase, no investimento e no apoio ao processo de restauro dos edifícios e da estrutura física do conjunto, a valorizar suas formas e amenizar as marcas do tempo sobre as edificações, o que recupera os bens, sem se duvidar da autenticidade ou se questionar os procedimentos técnicos empregados, quando estritamente preservados e recuperadas as características físicas do local, registra poucos testemunhos históricos de seus usos e do cotidiano ali vivenciado, de algum modo, apagam-se também as muitas narrativas pelas quais se poderiam fomentar seus múltiplos valores.

Pouco se explorou nos canais oficiais do FAMA Museu os testemunhos e dados sobre o projeto de resgate da história da fábrica por meio do registro oral de seus antigos operários, ou obras visuais a abranger inquietações e vivências desse segmento, como citado anteriormente somente alguns registros na rede social do museu relatam de modo breve este trabalho, tão importante e necessário para que se

configure de certo modo e se perpetuem os valores legítimos deste patrimônio para a cidade. O atual conjunto denominado FAMA Museu, enquanto espaço industrial e memória da Fábrica São Pedro, como as pessoas geralmente denominam o local, ainda reside na memória da população e da comunidade ituana, sendo necessários meios e modos diversos de legitimar, preservar e difundir esta memória coletiva, e isto se apresenta como potencial por meio de uma programação efetiva e sensível às inquietações remanescentes da comunidade local.

Sobre as dimensões da cultura e do patrimônio na produção do espaço urbano, o FAMA Museu mantém-se como uma ilha, isolada em seu funcionamento institucional, no que diz respeito à promoção e interação com a comunidade artística local, tendo uma atuação tímida ante o generoso espaço físico e possibilidade de programação, e, em outro sentido, mantém este isolamento em seu acesso, deixando de lado uma desejável permeabilidade urbana. Assim, permanece o viés duplo e paradoxal do patrimônio como produto visual e mediador para o consumo paternalista, neste sentido, segregando ainda mais o acesso a este consumo, para um público específico, em geral também externo à comunidade local, reiterando a finalidade de turismo excludente, minimizando a possibilidade de um equipamento cultural, diverso e comunitário.

Olhar para o que se preserva e como se preserva, reflete qual o passado que se deseja perpetuar no tempo, os esquecimentos e as omissões são resultantes das construções políticas de um determinado pretérito, ainda presente. Arrefece assim o papel político do patrimônio como possibilidade de revisitar o ido sob outro ângulo, a se incluir o daqueles protagonistas que vivenciaram o cotidiano da história, de fazer brilhar gente e não somente da memória oficial e celebrativa.

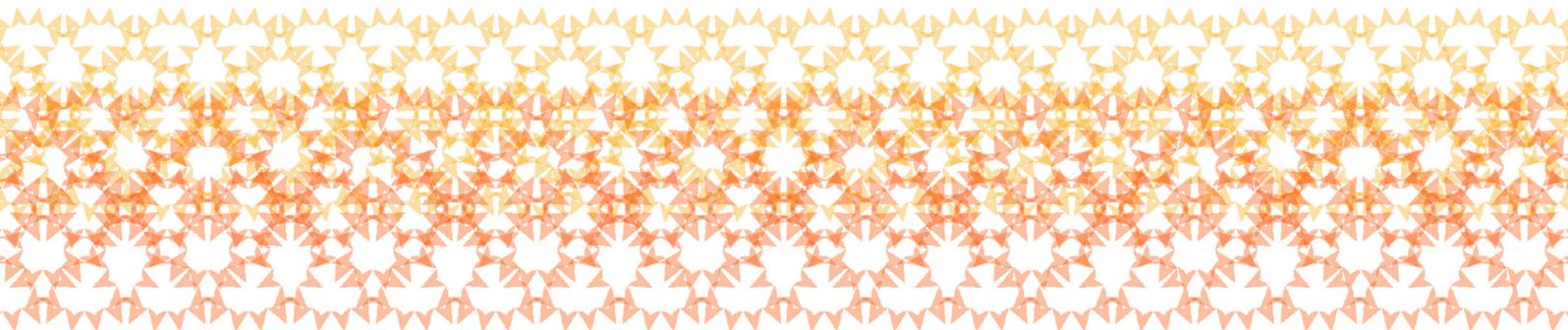
## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

AUGÉ, Marc. *Le temps en ruines*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

GATTI, H. ; VERCELLI, G. ; TIRELLO, R. A. ; OCCELLI, C. L. . O apito em novo tom. El silbido em nuevo tono. Recualificación del antiguo complejo industrial "Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro" de Itu, São Paulo. In: Coleccions Los Ojos de Memoria. Miguel Angel Alvarez Areces. (Org.). El legado de la

- industria: arquivos, bibliotecas, fototecas de empresas. Fábrica y memoria. 1ed. Gijon-Asturias: Miguel Angel Alvarez Areces, 2016, v. 17, p. 367-375.
- GODOY, Silvana Alves de. Itu e Ararituaba na rota das monções. (1718-1828). Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Economia. 2022. Disponível em: <<https://www.abphe.org.br/uploads/Banco%20de%20Teses/itu-e-ararituaba-na-rota-das-moncoes-1718-a-1838.pdf>>. Acesso em: mai 2023.
- HALBWACHS, MAURICE. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- OLIVEIRA, Rafael Fabrício. Patrimônio histórico-cultural: transformações e usos no centro histórico de Itu-SP. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95621>>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. “A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakovski no verão na datcha”, 1920 (tradução Augusto de Campos), in PITHON, M.; CAMPOS, N. (orgs.). Poemas russos. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE UFMG, 2011, p. 20-23.
- NETO, Renato Drummond Tapioca. Memória coletiva e memória histórica na obra de Maurice Halbwachs, 7 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://rainhastragicas.com/2014/11/07/memoria-coletiva-e-memoria-historica-na-obra-de-maurice-halbwachs/>>. Acesso em: 9 de abril de 2023.
- SIMMEL, George. A ruína (1911), in Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: UFSC, 2016.
- RUBINO, Silvana. Enobrecimento Urbano. RUBINO, Silvana. "Políticas de enobrecimento". In: Fortuna, Carlos & Leite, Rogério Proença (org.). Plural de cidades: léxicos e culturas urbanas. Coimbra: Almedina, 2009. p. 25-40.
- SCIFONI, Simone. “Cultura e problemática urbana”. In: Carlos, Ana Fani (org.) Crise urbana. São Paulo: Contexto, 2015.
- ZEQUINI, Anicleide. O quintal da fábrica: a industrialização do interior paulista – Salto, SP. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

# **ARTIGOS/ENSAIOS**







# **Revirando ruínas: miséria e arcaísmo em Sérgio Ferro**

***Revolviendo ruinas: miseria y  
arcaísmo en Sérgio Ferro***

***Turning over ruins: misery and  
archaism in Sérgio Ferro***

***Carolina Akemi M. Morita Nakahara***  
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo -  
Universidade de São Paulo, São Carlos-SP, Brasil.*  
*cake.nakahara@usp.br*

## Resumo

Contra as temporalidades e espacialidades do progresso e da modernização, Sérgio Ferro e o grupo Arquitetura Nova realizaram uma crítica ao desenho, à técnica e ao canteiro de obras, propondo uma ruptura espaço-temporal por meio de um retorno – o miserabilismo, a economia, a manufatura, a memória do gesto – de modo a reverberar os sentidos benjaminianos de ruína. Apesar de sua inegável importância histórica, as balizas econômicas de seu discurso refreiam o potencial de desvio da racionalidade teleológica vigente.

**Palavras-chave:** Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Produção. Ruína. Walter Benjamin.

## Resumen

Frente a las temporalidades y espacialidades del progreso y la modernización, Sérgio Ferro y el grupo “Arquitetura Nova” llevan a cabo una crítica del diseño, la técnica y el sitio de construcción, proponiendo una ruptura espacio-temporal a través de un retorno – el miserabilismo, la economía, la manufactura, la memoria del gesto – para hacer reverberar los sentidos benjaminianos de ruina. A pesar de su innegable importancia histórica, los límites económicos de su discurso frenan la posibilidad de desviarse de la racionalidad teleológica imperante.

**Palabras-clave:** Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Producción. Ruina. Walter Benjamin.

## Abstract

Against the temporalities and spatialities of progress and modernization, Sérgio Ferro and the “Arquitetura Nova” group carried out a critique of design, technique, and the construction site, proposing a space-time rupture through a return – miserabilism, the economy, manufacturing, the memory of the gesture – in a way that reverberates Benjamin's sense of ruin. Despite its undeniable historical importance, the economic boundaries of his discourse curb the potential for deviating from the prevailing teleological rationality.

**Keywords:** Sérgio Ferro. Arquitetura Nova. Production. Ruins. Walter Benjamin.

## CONTRA O TELOS, A RUÍNA

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*

(BENJAMIN, [1940] 1987, tese 9, p. 226)

**N**esta célebre passagem de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”, o filósofo sugere uma questão que lhe é cara, sobretudo no que diz respeito à prática artística: a contraposição entre, por um lado, a impetuosa e inexorável gana pelo progresso e, por outro, os fragmentos e ruínas de um passado tornado homogêneo, pálido e embotado. Diante disso, o papel do historiador

materialista, como também do artista, seria rememorar a história não como um “o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (ibid., tese 14, p. 229), de modo a “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (ibid., tese 16, p. 231) e, assim, “liberar o futuro que o passado não teve” (OLIVEIRA, 2012, p. 29).

Um dos maiores desafios dessa empreitada seria o de superar o risco latente de se “telescopar”, ou colocar em foco, o presente, ou seja, segundo uma abordagem progressiva e, conseqüentemente, anacrônica<sup>1</sup>. De assumir desde o princípio uma perspectiva enviesada, como se o passado apontasse automaticamente para o futuro, como se o presente já estivesse delineado no passado. Obstáculo já anunciado quando enfatizava “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, [1940] 1987, tese 4, p. 224), denunciando certo vício teleológico latente. Diante disso, Benjamin clamaria para uma necessidade de se apropriar desse passado, dessa reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”, visto que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (ibid., p. 224-225).

Hoje, a dinâmica do tempo acelerado, do aumento progressivo do ritmo de trabalho e da virtualmente impraticável possibilidade do ócio não funcional e economicamente produtivo – para usarmos os termos de Marcuse (1975) – ainda parece dominar a prática na arquitetura e no urbanismo. Pouco ou nada resta de inútil, frugal, de desvio. Com efeito, cada vez mais conformadas com a lógica vigente, as propostas em A&U distanciam-se paulatinamente do sentido genuíno de **produção**, para se restringirem ao da mera **reprodução** tanto de espaços

---

<sup>1</sup> Nos termos do historiador Fernando Novais (2008), este tipo de postura, qual seja o de reconstituir a história de maneira deformada, como se ela já apontasse naturalmente para o presente, receberia a denominação de “anacronismo”. O desafio seria então o de: “na reconstituição, não na explicação, porque ele pode usar conceitos, ele tem que tentar por entre parênteses aquilo que ele sabe que aconteceu depois e que o protagonista não sabia. Lucien Febvre diz que o verdadeiro critério em um trabalho de história, além da crítica do texto, do rigor dos conceitos, e em que medida o historiador evitou o anacronismo. Quanto mais evitar o anacronismo, melhor será o historiador, e quanto menos evitar, pior será” (NOVAIS, 2008, p. 31).

homogêneos e monótonos – representações do espaço – quanto de modos de perceber e imaginar análogos – espaços de representação, para utilizar o vocabulário lefebvriano (LEFEBVRE, 1973; [1974] 1991). Diante deste cenário, resistir e buscar formas de romper com a linearidade pujante do tempo pulsa como uma necessidade de ordem visceral. Com alertava Benjamin, urge lançar mão da potência destrutiva-construtiva da contradição dialética.

Em “O autor como produtor” ([1934] 1987), Benjamin defendia uma renovação técnica – certo posicionamento no processo produtivo –, e não espiritual – nível das convicções. Ao criticar o movimento literário de sua época, o filósofo afirma que até mesmo a luta contra a miséria havia se tornado um objeto de consumo que, em essência, nada tinha a ver com o operário e, portanto, não seria revolucionário. Neste contexto, a função de tais propostas seria apenas “gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores” (ibid., p. 131). O autor devia, portanto, refletir sobre sua posição no processo produtivo (ibid., p. 134), e não apenas coadunar-se com a ordem vigente – a tendência. Ser efetivamente **produtor**, e não apenas mediador.

Diante disso, este artigo coloca-se como um convite a revisitar certos aspectos do posicionamento crítico do arquiteto e artista brasileiro Sérgio Ferro<sup>2</sup>, por seu radicalismo ainda reverberar a necessidade de luta, resistência, inconformismo no campo disciplinar da A&U. Isso porque parecem tremular, na prática do arquiteto, alguns possíveis sentidos da ruína benjaminiana. Por um lado, por sua busca pelo trabalho livre e emancipador questionar, justamente, o tempo linear e progressivo, sobretudo por sua defesa do miserabilismo e de uma prática manufatureira – resultado de sua crítica veemente à exploração e alienação no canteiro de obras, fruto da incongruência entre forma e conteúdo. Lançava-se, assim, um olhar renovado em direção a um passado e a uma realidade brasileira que as forças desenvolvimentistas ansiavam esquecer ou escamotear, para buscar outro tipo de produção do espaço. Além disso, pela própria denúncia do caráter produtivo do subdesenvolvimento na construção civil no Brasil, isto é, da articulação profícua

---

<sup>2</sup> Parte das reflexões expostas aqui são resultado de nossa dissertação de mestrado “Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica” (MORITA, 2011).

entre modernização e atraso. Por fim, pela poética da mão e do gesto – como uma defesa da memória do sujeito trabalhador e do processo de feitura da obra.

Não obstante, tal como ensinava a teoria crítica horkheimeriana ([1937] 1980), revisitar implica diálogo, em detrimento de qualquer juízo de valor baseado em índices de erros e acertos, falhas e sucessos de hipóteses pré-estabelecidas. Cada reconstituição implica, decisivamente, a atualização do debate; faz parte de uma *práxis* e de um pensamento que manifesta uma inquietação com o presente, uma busca por transformação ou por apontar brechas na realidade envolvente. De sorte que resgatar o trabalho de Sérgio Ferro tem igualmente o objetivo de entrever as lacunas, contradições e os efetivos potenciais de emancipação encetados por sua abordagem. Em nossa hipótese, apenas esboçada aqui<sup>3</sup>, ao subsumir a arquitetura – criação e produção – à esfera econômica, o discurso do arquiteto acaba por obliterar outras dimensões – ainda que se aleguem secundárias –, e por reproduzir certa racionalidade vigente.

## PERANTE A FACE DE UM BRASIL DUAL

*O país sacudia o atraso, ao menos na sua forma tradicional, mas é claro que nem remotamente se guiava por uma noção exigente de progresso. Era inevitável, nas circunstâncias, que outras acepções mais estritas do interesse nacional, da luta de classes, da proibidade administrativa etc. começassem a assombrar o ambiente, para bem e para mal.*  
(SCHWARZ, 1999, p. 88-89)

Desde o início da década de 1960, Sérgio Ferro já vinha trilhando um percurso investigativo e crítico em relação à produção arquitetônica nacional, publicando textos como “Proposta inicial para um debate: possibilidade de atuação” (1963) ou “Arquitetura experimental” (1965), em que expunha claramente o desconforto com as discrepâncias entre teoria e prática no campo disciplinar e sinalizava que a arquitetura deveria estar calcada nos limites da realidade nacional, e emergir sobre estas bases, como propõe Sérgio, numa passagem que se tornaria célebre:

<sup>3</sup> Para uma análise aprofundada, vide nossa tese de doutorado “Do habitat ao habitar *poiético*: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a poética da economia, do absolutamente indispensável, da eliminação de todo o supérfluo, da ‘economia’ de meios para a formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases de nossa realidade histórica. (FERRO, [1963] 2006, p. 36)

Estes questionamentos começariam a brotar a partir da construção de Brasília – quando “a celebrada racionalidade moderna se revela um ápice de irracionalidade” (SCHWARZ, 1989, p. 110) – e se consolidariam principalmente após o golpe de 1964, quando colocariam em questão a dicotomia existente entre o discurso vigente, tanto economicamente desenvolvimentista quanto esteticamente moderno, e a exploração do trabalho, a miséria e o autoritarismo observados nos canteiros de obra da construção civil. Ao mesmo tempo em que se percebia a defasagem entre o canteiro de obras e o desenho, constatava-se que a manutenção da manufatura na construção civil brasileira era instrumental. Uma forte inquietação tomava o lugar das perspectivas da “missão social do arquiteto” anunciadas pelo mestre Vilanova Artigas. Para Sérgio, o principal paradoxo consistia nas próprias contradições e incoerências entre discurso, **forma** (produto) e **conteúdo** (produção) da nova capital.

Aos poucos, notadamente Sérgio Ferro (2006), a partir de uma profunda leitura da fortuna crítica marxiana<sup>4</sup>, passaria a refletir sobre a obra (arquitetônica) enquanto **processo de trabalho**, com o intuito de explicitar a indissociabilidade entre arquitetura, técnica e o modo de produção vigente. Tais discussões reverberavam uma tomada de consciência fundamental, que passava a ser intensamente debatida por diversos intelectuais neste período: a de que subdesenvolvimento e desenvolvimento são faces opostas de uma mesma moeda, ou seja, que fazem parte de um mesmo e único processo histórico. Não constituem, portanto, momentos subsequentes, duais e excludentes de uma sucessão linear, evolutiva e progressiva.

---

<sup>4</sup> O arquiteto participaria dos “Seminários Marx”, realizados na Faculdade de Filosofia na Rua Maria Antônia, em São Paulo. Estes seminários consistiam em reuniões de leitura de “O Capital” de Karl Marx, que passaram a ser organizados a partir de 1958. Além disso, mesmo antes destes seminários, ainda nos seus anos de formação, Sérgio conheceria Gabriel Bolaffi e Roberto Schwarz – intelectuais que exerceram certa influência sobre suas reflexões – e começaria a ler Karl Marx (“Manifesto Comunista”, “A Ideologia Alemã”, “O Capital”). Estas leituras o auxiliaram a questionar a distinção entre um canteiro de obras erigido, por um lado, sobre uma forma manufatureira e um conhecimento operativo simplificado, e, por outro, os instrumentos sofisticados de dominação, dos quais o desenho seria peça fundamental.

Tratava-se do momento em que os debates sobre a dialética entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, bem como as teorias da dependência, adquiriam uma representatividade contemporânea inédita, com obras como as de Celso Furtado assumindo notável relevância<sup>5</sup>. Ao retomar um percurso já inaugurado por Caio Prado Jr. e André Gunder Frank<sup>6</sup>, começava-se a sugerir a interdependência entre atraso e moderno:

Tratava-se de entender a funcionalidade e a crise das formas ‘atrasadas’ de trabalho, das relações ‘arcaicas’ de clientelismo, das condutas ‘irracionais’ da classe dominante, bem como da inserção global e subordinada de nossa economia, tudo em nossos dias. (SCHWARZ, 1999, p. 98)

Na esfera da arquitetura, isso significava dizer que a conservação de certo arcaísmo no canteiro não implicava a impossibilidade de introdução de desenvolvimentos; ao contrário, as condições ali encontradas – o trabalho cooperativo segregado, a manufatura em bases precárias, a miséria, a exploração do trabalho, a alienação – seriam imprescindíveis para o tipo de acumulação de capital nacional. Como posteriormente colocado por Chico de Oliveira, tratava-se do caráter produtivo do atraso, de “uma unidade de contrários, em que o chamado moderno cresce e se alimenta da existência do atrasado!” (OLIVEIRA, [1972] 2003, p. 32). O subdesenvolvimento não deveria ser considerado, portanto, como uma externalidade, mas, sim, como estruturante do próprio sistema. Como sugerido por Sérgio Ferro:

Para bem entender o período, é preciso entrelaçar pelo menos três fatores: 1) o desenho, a cidade clara, articulada, pássaro voando; os edifícios caracterizados, de geometria afirmada, operando como emblemas ou logotipos. Por baixo, uma lógica estacionada no entendimento, cujos limites Hegel descreveu; 2) a miséria, o sofrimento, a exploração desenfreada do candango; 3)

<sup>5</sup> Obras como a “Formação Econômica do Brasil”, primeiramente publicado em 1959, e “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento”, 1961, de Celso Furtado, tratariam de localizar a história brasileira no interior de um quadro mais amplo das relações entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, e segundo os interesses das classes sociais. Considerava o subdesenvolvimento como uma forma de organização dentro do próprio sistema capitalista, e não como uma fase anterior a desenvolvimento (a partir da visão do revolucionário Leon Trotsky de que o desenvolvimento capitalista seria “desigual e combinado”).

<sup>6</sup> Autor de “O desenvolvimento do subdesenvolvimento”, texto de 1966 que exerceu fundamental influência nas formulações teóricas de Sérgio Ferro ([1972]; [2000] 2006), em que mostra que o subdesenvolvimento não seria exterior ao sistema, mas parte essencial dele.

os negócios ligados à construção sobre o fundo dos discursos de emancipação nacional. (FERRO, [2003] 2006, p. 306)

Estas condições seriam decorrentes da luta de classes na produção, de sorte que o canteiro de obras mostra-se heterônimo porque há uma distinção, ou defasagem, entre a vontade e a ação, forma e conteúdo, questão que será central no debate posteriormente empreendido pelo arquiteto em “O Canteiro e o Desenho” ([1976] 2006).

Ao mesmo tempo, uma vez que, para Sérgio, Rodrigo, Flávio e tantos outros intelectuais e artistas, o golpe de 1964 teria explicitado as deficiências do projeto desenvolvimentista, caberia à arquitetura negar o papel técnico ou tecnocrático da forma como vinha sendo empregada, o desenvolvimentismo artificial do Brasil e as relações de trabalho tradicionais. Novamente, a discussão implementada por estes arquitetos estaria, na verdade, ancorada num debate mais amplo a respeito das relações entre exploração e trabalho, próprio dos anos 60. Por exemplo, a análise realizada por André Gorz exerceria forte impacto, sobretudo a presente na coletânea organizada por este autor, intitulada “Crítica da divisão do trabalho” ([1973] 1989). Outra leitura de bastante relevância seria “Grundrisse” (2011), em que Marx trata mais propriamente da divisão técnica do trabalho, do trabalho livre, e da realização individual através do trabalho autônomo. Segundo Gorz:

Até os princípios da última década, a maior parte dos marxistas considerava ainda as forças produtivas – particularmente as ciências e as técnicas – como ideologicamente neutras e o seu desenvolvimento como intrinsecamente positivo. Sustentavam com frequência que a maturação do capitalismo produzia uma base material sobre a qual o socialismo poderia edificar-se tanto mais facilmente quanto mais desenvolvidas estivessem as forças produtivas do capitalismo. (GORZ, [1973] 1989, p. 213)

Ou ainda:

As ciências e as técnicas não são pois independentes da ideologia dominante nem imunizadas contra ela. Subordinadas e integradas ao processo de produção, solicitadas por ele, elas trazem, enquanto forças produtivas, o selo das relações capitalistas de produção. (ibid., p. 223)

Para Gorz, a divisão do trabalho, que pressupõe a separação entre o indivíduo pensante e o trabalhador manual, indica tanto uma técnica de dominação quanto

uma técnica de produção. Esta técnica não poderia ser considerada neutra, mas, sim, instauradora de relações sociais e de trabalho. Sob esta perspectiva, a ideologia técnico-científica na verdade mascararia a própria ideologia burguesa, atrelando-se a esta e segregando-se, ou alienando-se, da cultura popular.

Dentro desta disputa de forças, a arquitetura e seu desenho, o urbanismo e seu plano, bem como a própria crítica, mostravam-se coniventes, agindo de maneira operativa e ideológica – para usar a terminologia tafuriana (1980; 1985) – a legitimar certo discurso. Sobretudo em países como o Brasil, manifestavam-se como instrumento para modernização, desenvolvimento e superação do atraso, preterindo o caráter negativo das vanguardas internacionais, e instaurando-se na chave meramente positiva e construtiva (CASTRO & MELLO, 2009; WISNIK, 2021).

Na contracorrente, os arquitetos da “Arquitetura Nova” propugnavam um tipo de “arquitetura de laboratório”, fruto das pequenas táticas de atuação encontradas pelo grupo e encaradas como possibilidades de exploração em diversos sentidos, tanto técnicos quanto espaciais. Para Sérgio Ferro, havia a intenção de transformar, mas, tendo em vista o estreito panorama de atuação, “ensaiava-se”, em projetos que buscavam articular experimentação e denúncia, como explica Sérgio Ferro, pois o essencial é “*participar*, dentro de um pensamento eminentemente crítico no momento presente” ([1965] 2006, p. 39, grifo nosso).

## ESPACIALIDADES DA PRODUÇÃO CINDIDA

*O traço sem desvios, os ângulos rigorosos, o metro bem afiado, o preto no branco; normógrafo, tira-linhas, compasso, régua, esquadro; na impessoalidade gráfica, nenhuma respiração, nenhum passeio.*  
(FERRO, [1976] 2006, p. 157)

É com esse espírito que, em 1967, pouco antes do enrijecimento da ditadura (“o golpe dentro do golpe”), Sérgio Ferro publica o texto “Arquitetura Nova”, com uma análise conjuntural da produção arquitetônica e uma crítica ao tipo de arquitetura subordinada e restrita ao mercado, incapacitada de exercer verdadeiramente seu papel. Na perspectiva apresentada pelo texto, a participação ativa na conjuntura

passava a significar, necessariamente, o combate à fetichização da mercadoria e à autonomia da técnica.

De maneira semelhante às reivindicações que ocorriam, neste mesmo momento, no âmbito da arte, Sérgio ressaltava que só se poderia encontrar algo mais verdadeiro em arquitetura na medida em que esta estivesse profundamente engajada com o real, a atuar em suas vicissitudes. Condenava-se, portanto, uma interpretação imanentista da forma arquitetônica – para o arquiteto, uma arquitetura tratada enquanto jogo de formas abstratas, ou sistema de signos, na verdade revela um descolamento e uma fuga da realidade, uma fragmentação e uma ilusão compensatória. O verdadeiro significado deveria advir da conexão com a realidade, da interação com um substrato concreto, do enfrentamento com dados reais; enfim, de uma atitude global a opor-se à situação vigente, por meio da denúncia e da explicitação das contradições. Do contrário, “altera-se a visão sem alterar a coisa vista” (FERRO, [1967] 2006, p. 54-55). Tal crítica, para Sérgio, conduziria necessariamente a uma prática modificadora.

Em “Reflexões para uma política em arquitetura” ([1972] 2006), ao referir-se à crise corrente na arquitetura, Sérgio anuncia a urgência de revisão e transformação de um estado patológico dominante na construção civil brasileira: a divisão excessiva do trabalho; o domínio hierarquizado no canteiro; a manutenção de técnicas atrasadas, à revelia do discurso progressista, como instrumento de obtenção de lucro (“o desenvolvimento do atraso”); a alienação entre trabalhador e produto; a falsa dicotomia entre arquitetura e técnica, que escamoteia sua raiz nas reais relações de exploração; a produção arquitetural completamente comprometida com as demandas (*commandes*) econômicas. Somente a expropriação dos meios de produção não seria suficiente: era premente “uma nova orientação infraestrutural e uma mudança profunda nas relações de produção ultrapassadas (...) o atual modo de produção arquitetônico deve ser superado” (FERRO, [1972] 2006, p. 208-209). A descrença com relação à arquitetura moderna brasileira era latente; suas contradições inerentes não poderiam mais ser desmentidas. Nas palavras de Schwarz (1989, p. 113), “à luz das realidades do canteiro, a imagem da arquitetura moderna mudou: ela aparece agora como irracionalidade encarnada”.

Se, por um lado, a consciência da interdependência entre arquitetura (desenho) e produção (canteiro) revelava uma ascendência do debate empreendido por Vilanova Artigas na FAUUSP, sobretudo pela profunda dimensão ética da arquitetura, seus desdobramentos evidenciariam uma ruptura cada vez mais flagrante entre os três arquitetos e seu mestre. Tal cisão já vinha se anunciando desde a publicação, na mesma revista *Acrópole*, de dois textos divergentes: por um lado, “Uma falsa crise”, de Artigas ([1965] 2003), a desacreditar que a ditadura significasse a derrocada do projeto moderno; por outro, “Uma crise em desenvolvimento”, de Rodrigo Lefèvre ([1966] 2019), com uma evidente contraposição ao mestre, ao afirmar que a arquitetura, ao incidir em modismos e furtar-se a solucionar problemas sociais reais, vinha atuando para manter “estruturas anômalas”.

Com efeito, tomando um ponto de partida análogo ao de Artigas, ao assumir a técnica como necessariamente engajada (e não neutra), os três arquitetos passariam a encarar criticamente as determinações técnicas vigentes no canteiro, ao considerá-las instrumentos de dominação e de exploração. Invertendo a lógica da “função social do arquiteto” propugnada pelo mestre (ARTIGAS, [1984] 1989), que tomava o canteiro como ponta de lança para a modernização e evolução do país, travavam um embate contra as definições produtivas do capital, em busca de uma técnica que fosse deveras emancipadora e desalienante para com aqueles que de fato produzem. Como explica Pedro Arantes (2002), ao invés de autonomizar o trabalho, a técnica seria capaz de re-humanizá-lo. Sendo assim, principalmente para Sérgio e Rodrigo, o canteiro de obras se construiria como local da reação contra o caráter opressivo do trabalho, em virtude da possibilidade de convivência e compartilhamento de saberes distintos, da participação, do envolvimento e do diálogo entre os trabalhadores. Assim:

A Arquitetura Nova seria o fruto do diálogo constante entre participantes da construção, o pensar e o fazer re-unidos (...) Isso significa que o recurso à manufatura e às técnicas comuns não apenas seria o caminho para o barateamento da construção e sua democratização, mas também a forma de restituir ao trabalhador sua competência e saber perdidos. (ARANTES, 2000, p. 84)

Ora, Sérgio tomava consciência de que as questões não se encerrariam na resolução do objeto em si (a forma), mas deveriam incidir, inevitavelmente, sobre as bases

produtivas (o conteúdo, as ações). Ou seja, tornava-se premente recuperar a dialética entre sujeitos e objetos – e, conseqüentemente, da produção do espaço. Como alertava o filósofo Henri Lefebvre ([1974] 1991), o espaço não existe enquanto categoria autônoma, receptáculo vazio e neutro – não é apenas “paisagem”, como esclarece Milton Santos (2008). O espaço implica, portanto, uma relação inexorável entre ações e objetos, mas esse “encontro” simbiótico ocorre de maneira ancorada e integrada ao local em que se instalam: trata-se da indissociabilidade entre **forma** e **conteúdo**, segundo uma abordagem dialética materialista com profundas raízes no movimento iniciado por Hegel. Por isso, o espaço não consiste em mera moldura ou recipiente de caráter neutro: é antes uma morfologia social. Assim, cada sociedade e modo de produção produz seu próprio espaço ou suas espacialidades.

No campo disciplinar da arquitetura, isso demandava abandonar certa convenção de que o espaço pertencia estritamente ao universo arquitetônico, de modo a perceber sua inserção real e concreta, a saber, sua interlocução e engajamento com práticas e atores distintos nos diversos níveis do processo de produção do espaço (LEFEBVRE, [1974] 1991). Como observado pelo próprio Sérgio Ferro, tratava-se de um ponto de partida que mais consistia num “reco, distanciando a área confinada da arquitetura para poder vê-la imersa na *economia política*” (FERRO, [1995] 2006, p. 268, grifos nossos). Tal passagem é bastante sintomática e, em nosso entendimento, revela tanto a *démarche* – frente ao contexto histórico em que se encontrava – quanto o hiato do pensamento crítico do arquiteto. Pois, para Sérgio Ferro, o restabelecimento do diálogo entre o sujeito e o objeto se efetivaria por meio do “trabalho livre”, essencialmente no âmbito das **relações de produção**. Porém, a despeito da compreensão certamente mais abrangente de Marx e Lefebvre sobre os sentidos de **produção**, o arquiteto parece encerrar este termo quase que estritamente à esfera econômica. Conseqüentemente, o sujeito aparece como operário-trabalhador pertencente a uma classe social; o objeto, como forma-mercadoria. Tempo e espaço, por sua vez, limitam-se, em grande parte, ao encadeamento produtivo no canteiro de obras. Conceitos correlatos, tais como técnica e obra (processo e produto) transparecem igualmente como questões inevitavelmente econômicas, de sorte que

inserir-las no real implica quase que unicamente colocá-las sob o rigor deste escrutínio.

Obviamente, tal rigidez levanta uma série de outras contradições e lacunas apenas sugeridas aqui<sup>7</sup>. Sem embargo, cabe ressaltar que uma das aporias resultantes desta abordagem de Sérgio reside justamente na dificuldade do arquiteto em desvencilhar-se de uma perspectiva teleológica e finalista, não raro instrumental, circunscrita à **dimensão** econômica – para usar a terminologia lefebvriana –, tão característica do sistema capitalista que ele tanto critica. Sob esta visada, parecem não restar brechas para transgressão, ruptura e desvio senão pela radicalização desta via, fator que levaria o arquiteto ao abandono paulatino da prática profissional.

Esta tendência torna-se ainda mais manifesta em “O Canteiro e o Desenho”, que assume como seu principal pressuposto que o objeto arquitetônico, assim como qualquer outro instrumento ou objeto, é produzido e consumido sob a forma de uma mercadoria: por isso mesmo, envolve, como sua finalidade principal, a acumulação de capital e obtenção de lucro. A exploração no canteiro, a desqualificação do trabalho, a miséria, os baixos salários, os acidentes, as condições insalubres, a exploração e a precariedade não passariam de decorrências deste pressuposto inicial e básico do capital. Com base nas teses d’ “O Capital” de Marx, seu principal argumento é que, no canteiro de obras tal como o conhecemos – vigente desde a separação entre pensamento e produção sobretudo a partir da inflexão renascentista –, o processo de produção do objeto arquitetônico é descontínuo, alienante, fragmentado, heterogêneo e, principalmente, heterônomo, haja vista que a totalização do trabalhador coletivo vem de fora, do lado do proprietário dos meios de produção.

Para o arquiteto, o desenho torna-se fundamental para esta separação, pois é ordem, instrumento imprescindível para assegurar a forma mercadoria do objeto arquitetônico e a extração de mais-valia. Somente em virtude dessa heteronomia no canteiro de obras e da preponderância do valor nesta produção é que se faz

---

<sup>7</sup> Uma análise mais aprofundada é trabalhada em nossa tese “Do habitat ao habitar *poiético*: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

imperativa a existência do desenho acabado e fechado, sob o domínio do capital, tal como o conhecemos. Com efeito, o desenho torna-se, nesses termos, a verdadeira personificação da heteronomia no canteiro; trata-se do desenho e do canteiro *para* a produção e *para* a dominação, tornados cada vez mais abstratos, pois encobrem a real luta de classes. Novamente, temos uma inflexão, ou desvio, do pensamento do mestre Artigas, cuja abordagem sobre o desenho e o projeto forjava-se em torno da noção de *desígnio*<sup>8</sup>, como um instrumento mediador da emancipação nacional, política e ideológica, de modo que o profissional arquiteto aparecia imbuído de uma responsabilidade social (SEGAWA, 1997). Pois, para Sérgio Ferro, na contradição entre forma (mercadoria) e conteúdo (produção), o desenho exerce o papel de cúmplice.

Análogo à forma de *tipo zero* discutida por Lévi-Strauss, e mencionada por Sérgio Ferro, o desenho seria uma instituição que não teria “nenhuma propriedade intrínseca, exceto a de introduzir as condições prévias de existência de um sistema social a que pertencem, e ao qual sua presença – em si mesma desprovida de significado – permite se colocar como totalidade” (LÉVI-STRAUSS, [1958] 2008, p. 175). Trata-se de um instrumento dominado e determinado pela produção, que pode assumir as mais diversas facetas, carregar os mais distintos princípios, contanto que atenda às demandas produtivas do capital. Com efeito, “a elaboração material do espaço é mais função do processo de valorização do capital que de alguma coerência interna da técnica” (FERRO, [1976] 2006, p. 107). A forma de tipo-zero é essencialmente instrumental; em si mesma, é destituída de significação. Nos termos utilizados por Sérgio, o desenho pode ser qualquer para que coagule os trabalhos parcelados na forma da mercadoria.

Ora, estas contradições não apenas exprimem, mas colocam em evidência o caráter instrumental do próprio espaço, isto é, sua não neutralidade, já que ele se mostra

---

<sup>8</sup> Vilanova Artigas recupera, em aula inaugural na FAUUSP, em 1967 (posteriormente publicado pelo GFAU, em 1975, com o nome de “O Desenho”), a ampla semântica do termo “desenho”. Proveniente da palavra “disegno”, do Renascimento, expressava tanto uma linguagem para a técnica quanto uma linguagem para a arte, ou seja, tanto o sentido técnico, de desenhar linhas no papel, quanto o sentido de formar uma ideia, da intenção e proposta do espírito, de *desígnio*. Para Pedro Arantes (2002), certamente haveria uma influência da obra “Projeto e Destino” (1961), de Giulio Carlo Argan, nestas acepções de Vilanova Artigas.

passível de ser modelado e apropriado distintamente, desigualmente, por determinados grupos sociais, “segundo suas exigências, sua ética e sua estética, ou seja, sua ideologia” (LEFEBVRE, [1972] 2008b, p. 82). Nessa esteira de pensamento, a crítica empreendida por Sérgio Ferro, ao incidir sobre o objeto produzido (mercadoria), sujeito (trabalhador) e tempo linear, implica, imperativamente, a própria noção de espaço, ainda que, como ressalvamos acima, dentro de uma perspectiva quase que estritamente subsumida à economia política.

A crítica ao espaço uniforme empreendida por Sérgio refere-se principalmente aos espaços desenhados *para* a produção: um espaço concebido, mentalizado e definido antes da prática construtiva e do fazer propriamente ditos. “Já podemos sentir que a geometrização e a homogeneização do espaço de representação são fenômenos dependentes do predomínio do valor, do tempo e do trabalho abstratos, portanto” (FERRO, [1976] 2006, p. 156). Contesta-se, assim, o espaço que não se apresenta senão como representação de si mesmo – como a concretização de sua própria representação, definida a priori, que o antecipa – em detrimento de um espaço que se constrói segundo um processo criativo. É o espaço que Sérgio denomina de “espaço da escala temperada”, já que nele tudo aparece medido, uniformizado, equacionado e sequenciado, de maneira análoga à escala musical: “ponto por ponto, o espaço arquitetural seguirá as normas do espaço de representação: ele se fará homogêneo, regulado, ortogonal, modulado etc. Apresenta a representação de si mesmo” (ibid., p. 159).

A abordagem de Sérgio reverberava uma tonalidade ora lefebvriana ora tafuriana em sua advertência em relação ao projeto moderno, ao considerar que o espaço moderno não definiria uma crítica ao sistema capitalista – muito menos uma revolução –, mas, sim, a adaptação e integração às suas diretrizes. O espaço ortogonal, geometrizado e racional, aliado ao tempo abstrato e calculado, encobre, em seu substrato, a alienação entre o pensar e o agir, a forma e o conteúdo, a ação e o objeto, decorrentes da divisão do trabalho: “a definitiva homogeneização e mensurabilização do espaço é condição indispensável para a total desapropriação do canteiro de toda e qualquer autonomia” (ibid., p. 173). Nos termos de Jean Baudrillard (1969), este movimento integra a supremacia do signo, em que as

relações entre os sujeitos e os objetos tornam-se paulatinamente mais operativas e abstratas, e, por isso, mais distanciadas e autônomas em relação a seus conteúdos. Como decorrência, a cidade vai se conformando como um simulacro, já que nela passa a preponderar o aspecto imagético regido pelos signos e pelos códigos.

Tempo aplainado, espaço uniformizado e trabalho alienado: para Sérgio, são condições decorrentes da primazia do capital e da luta de classes. Sob a máscara da linearidade, da comensurabilidade e da coerência, revelam-se as contradições sociais.

## REVIRANDO RUÍNAS

*A mercadoria, para continuar seu reinado, esconde o que é e toma emprestado o que não é. Esconde as relações humanas de que é pura intermediária e faz parecer as relações humanas como consequência de sua autônoma movimentação. Adquire ares de independência. O valor, reflexo do trabalho social genérico, se transforma em sua propriedade intrínseca. (FERRO, [1969] 2006, p. 81)*

É com tais questões em mente que os arquitetos definiriam algumas diretrizes principais, na contramão do pensamento hegemônico, a orientar o trabalho no canteiro de obras e a determinação da técnica construtiva: a “poética da economia”, a “estética da separação” e o “miserabilismo”, complementados pela poética da mão.

O “miserabilismo” implicava uma postura radical e uma espécie de denúncia: tratava-se da adequação às limitações do subdesenvolvimento e à falta de recursos, não de maneira conformada, mas tirando proveito desse caráter nacional<sup>9</sup>. Completava e conferia um sentido renovado à “poética da economia”, como uma “estética que mostra a miséria nacional por seus próprios meios” (KOURY, 2003, p. 97), num momento em que passavam a combater uma visão etapista e desenvolvimentista da revolução. Em termos práticos, envolvia a defesa do retorno a certo conhecimento e

---

<sup>9</sup> Este tipo de postura não seria particular à Arquitetura Nova, mas já também estaria na Pintura Nova, com claras influências do Cinema Novo: “meios simples e idéias na cabeça”.

tradição popular – não necessariamente como uma apologia a esta cultura, mas de modo a buscar, no repertório popular, as técnicas, os saberes e os materiais mais apropriados e, a partir disto, criar algo novo. O sentido de inovação deveria brotar de dentro do conhecimento popular, e não se impor de fora, através de uma técnica impingida.

Recuavam-se alguns passos e mergulhava-se num saber-fazer artesanal precedente para, assim, procurar a mudança: invertia-se, portanto, a lógica então vigente que, ao menos nas aparências, impelia para o futuro. Como mencionamos acima, estes elementos expressavam, muito mais do que uma simples escolha estética, um caloroso debate ético e político que aflorava na FAUUSP neste período: uma contraposição entre a crença no desenvolvimento das forças produtivas, ainda defendida por Artigas, e a crítica nas relações e de exploração, proposta pela Arquitetura Nova (FERRO, [1988] 2006, p. 265). Em “Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo”, Sérgio explicaria: “a nossa divergência com o Artigas é que ele nunca queria cair num miserabilismo. A nossa tendência era mais radical e orientada para a casa popular” (FERRO, [1986] 2006, p. 256). Como recorda:

Estas críticas eram fortes. Nós éramos conhecidos como arquitetos de tijolo e areia, quase que com desprezo. Ao mesmo tempo, já havia toda a crítica da divisão do trabalho, sobretudo na França, textos muito bonitos do Gorz, do Lefebvre, que nos davam uma certa base – não estávamos assim tão isolados. Mas aqui na faculdade foi um grande divisor de águas. (FERRO, [2000] 2006, p. 277)

A “estética da separação”, por sua vez, consistia numa espécie de divisão do trabalho no canteiro em equipes diferenciadas, seguindo uma sucessão lógica e articulada. Sua metáfora principal seria o jazz: “um tema comum, algumas passagens obrigatórias (os nós, quando há cruzamento inevitável de competências) e, no mais, liberdade criadora de todos. *Dreams* – mas que víamos de perto” (FERRO, [1995] 2006, p. 269). Nos termos de Sérgio:

Nós adotamos a via inversa: absoluta, quase maníaca atenção à sucessão lógica dos trabalhos [*a estética da separação*] (...); afastamento de todo gesto convencionalmente considerado artístico (salvo a didatização do procedimento, aplicando o conselho de Benjamin para o qual todo romance deveria ensinar

a escrever outro romance); a exposição clara de todos os trabalhos (que reduzia o revestimento ao mínimo indispensável). (FERRO, [1995] 2006, p. 269)

No que diz respeito ao espaço, Ana Paula Koury (2003) distingue alguns elementos fundamentais, que se destacavam por encerrarem escolhas sobretudo técnicas – a definirem **processos produtivos** – e não meramente formais, e que se tornariam característicos dos espaços projetados, em conjunto ou independentemente, pelos três arquitetos: a cobertura em abóbada, o módulo hidráulico e os equipamentos funcionais, que definiam seus espaços internos e os integravam. A abóbada em específico implicava uma técnica que buscava reunir o saber popular, a facilidade de execução e a aplicação de materiais baratos (BUZZAR, 2001). Através desse canteiro de obras participativo, pretendia-se valorizar o trabalho do operário. A continuidade e a flexibilidade espacial – tanto interior, quanto com relação aos ambientes externos – seriam decorrências destes três elementos básicos.

Com isso, apropriavam-se de princípios modernos – a cobertura única, a planta livre – para imbuir novos significados, como uma espécie de desvio. Enquanto objeto arquitetônico propriamente dito, tencionava-se questionar e até mesmo entrar em conflito com a cultura convencional – ensinamento que advinha do mestre Vilanova Artigas (ARANTES, 2002). Segundo Koury (2003), através dos mínimos recursos, do essencial construtivo, buscava-se possibilitar, no presente, um diálogo entre arquitetura e transformação social. Cada desenho e cada detalhe não deveriam desconhecer o trabalho concreto na produção. Nos termos do próprio Sérgio, a preocupação com a técnica e com o “detalhe modificador” era constante, a partir de uma espécie de retorno transubstanciador, a saber, a revisão dos ensinamentos modernos e, em específico, do mestre Artigas.

Adicionalmente, a crítica do fetichismo da arquitetura levaria à defesa de que o objeto arquitetônico expressasse a memória do gesto – a poética da mão. Em decorrência, o revestimento tornava-se não apenas inútil, mas inoportuno, condenável, pois se manifestava como o próprio corolário da produção cindida, fragmentada, alienada. Ora, Sérgio anuncia aí um de seus principais questionamentos sobre o objeto arquitetônico: posto que a presença do sujeito no

objeto, ou a pregnância de memória no objeto (a bem saber, de que é fruto de trabalho humano), mostra-se possível essencialmente através da existência do **vestígio**, o revestimento acaba por obliterar e dissimular a feitura, ou seja, o fato de que resulta de trabalho humano, agindo a serviço da mercadoria. Com isso, impõe-se a aparência uma falsa a-historicidade<sup>10</sup>. A essência do revestimento consiste, assim, em converter o trabalho concreto em abstrato, apagando os traços de um trabalho realizado:

Quando o que poderia ser um traço de união entre os operários de um canteiro, seu produto, assume ares autônomos, quando a imagem especular é barrada, a possibilidade de consciência, mesmo turva, dos interesses comuns é afastada mais um pouco. (FERRO, [1976] 2006, p. 132)

Retomando o próprio questionamento de Marx:

Mas o estranhamento não se mostra somente no resultado, mas também, e principalmente, no *ato da produção*, dentro da própria *atividade produtiva*. Como poderia o trabalhador defrontar-se alheio ao produto da sua atividade se no ato mesmo da produção ele não se estranhasse a si mesmo? (MARX, 2004, p. 82, grifos do autor)

Tais posicionamentos aparecem sintetizados, em grande parte, na **Residência Juarez Brandão Lopez** (São Paulo, 1968), de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, cuja relevância advém de seu caráter pedagógico e simbólico, tanto pelo processo produtivo que engendra quanto pelo objeto arquitetônico que propõe. Composto por duas abóbadas em alvenaria aparente, esquadrias em madeira, tubulações à mostra, quarto de empregada vermelho, escada rústica em alvenaria. Escolhas que buscavam, por um lado, reduzir ao mínimo requinte formal e demandar igualmente a mínima qualificação de mão-de-obra para a execução, bem como coordenar os trabalhos das equipes. Por outro, partindo de uma intenção pedagógica, mudar comportamentos. Estes elementos não apenas conferiam uma clareza funcional e construtiva ao projeto, como principalmente refletiam a busca pela inerência do

<sup>10</sup> Henri Lefebvre realiza uma crítica similar em "The Production of Space": "*productive operations tend in the main to cover their tracks; some even have this as their prime goal: polishing, staining, facing, plastering, and so on. When construction is completed, the scaffolding is taken down; likewise, the fate of an author's rough draft is to be torn up and tossed away, while for a painter the distinction between a study and a painting is a very clear one*" (1991, p. 113).

conteúdo à forma: a dimensão icônica da arquitetura provinha da expressão do processo projetivo e produtivo, como sugere Sérgio:

Tanto o traçado do projeto quanto o feitiço operacional de cada tipo de trabalho depositam suas marcas, seus índices no resultado final: todo gesto técnico solicitado pela obra, sem acento fingido, se grava e permanece na matéria que o recebeu. A gramática peirceana ensina que somente o índice pode ocupar a posição do sujeito na proposição; na casa Juarez, todos os 'sujeitos' falam e falam em coro afinado. (FERRO, [1995] 2006, p. 271)

## TENSIONAMENTOS, RUPTURAS, DESVIOS

Por meio dos elementos expostos sinteticamente aqui, a Arquitetura Nova consolidava os principais pontos a serem trabalhados em suas propostas, a demarcar um triplo tensionamento com a **temporalidade** linear dominante. Em primeiro lugar, por meio da adoção de uma técnica construtiva compatível com os meios de produção disponíveis, rompendo com o arroubo progressista. Em segundo, pela apropriação da linha de produção seriada, ao associar a sucessão lógica dos trabalhos à livre atuação dos diversos trabalhadores no canteiro – permitia-se, assim, a criação coletiva, o improvisado, e as decorrentes descontinuidades, com uma analogia ao “jazz”; enfim, o desvio. Em terceiro, porque a exposição clara de todos os trabalhos, a “desnaturalização”, entendida como índice da fatura da obra, dispensava os revestimentos e deixava as marcas de uma subjetividade por meio da memória. Este último aspecto não era gratuito: com base no conceito de “trace” (rastros) de Charles Peirce, Sérgio encarava o vestígio da mão, a marca do trabalho na obra, como o único caminho para se acessar o sujeito criador e prover o espaço e a matéria de significado. Não deixaria, também, de envolver uma abordagem poética: o vestígio comprova um laço imprescindível entre sujeito e objeto, “uma troca fundamental, essencial, há tanto determinação do sujeito sobre a matéria quanto da matéria sobre o sujeito” (FERRO, [2000] 2006, p. 286).

Com efeito, transfaziam-se igualmente as **espacialidades**, isto é, as relações entre sujeitos e objetos. A simplicidade dos materiais e das soluções construtivas, o caráter didático da arquitetura e o emprego de técnicas populares convertiam o canteiro num local de aprendizado coletivo. Em relação aos vestígios propriamente ditos,

Sérgio alude à “Poética do Espaço” de Bachellard para afirmar que a duração se desdobra na mão em harmônicos, ressonâncias. A partir de Freud, discute o poder da construção de evocar de memórias: “será eficaz se atrair lembranças, associações, restos: se acordar, revelar, reunir” (FERRO, [1976] 2006, p. 145). A cada operação, constrói-se o sujeito – “põe-se em diapasão o sujeito inteiro” (ibid., p. 146). Ora, nesse processo, há tanto pregnância de memória quanto um potencial de desvio: tal é o espaço em profundidade, a articular presente, passado e futuro.

Por controversas e inócuas que tais propostas possam nos parecer a partir de um olhar retroativo e embotado pela distância míope do tempo cronológico, acreditamos que, continuar a revisitá-las, mesmo que soe redundante, possa nos alimentar com fagulhas de um inconformismo a permitir imaginar realidades outras, fora dos moldes atuais. Pois, alertava Sérgio Ferro:

Contra a transgressão, o movimento, a transformação permanentes, contra o medo da noite, do informe, da revolução, a paralisia aspirada pela burguesia encontra prosélitos nas molduras, nas margens – na harmonia e no equilíbrio assegurados por sua discreta colaboração. Beiras: fora espera o abismo do Outro – e dos outros que ressuscitarão. (FERRO, [1976] 2006, p. 179-181)

Por outro lado, reiterar essa relevância histórica não nos deve impedir de identificar certas contradições, sugeridas acima, decorrentes de uma abordagem que, não raro, esquiva-se de dialetizar a dimensão econômica com outros sentidos possíveis da prática participativa em A&U – muitas vezes em nome de certa utilidade ou finalidade, a saber, conceitos determinados pelo âmbito das representações, por certa racionalidade moderna. Nesta perspectiva, ao invés de romperem, sujeito e objeto, espaço e tempo, técnica e obra aparecem, paradoxalmente, determinados pela realidade vigente – o modo de produção capitalista.

Lembremos que, na complexa dialética marxiana, o homem é, ao mesmo tempo, **produtor** e **produto** de suas próprias ações – o que expressa, em essência o **dever** oriundo da dialética hegeliana, em que a afirmação e a negação coexistem, isto é, a própria contradição torna-se uma espécie de força motriz do movimento – como também a relação indissociável entre o **pensamento** (representações) e a **prática**

(ações). Tais ações sempre se instituem na forma de **mediações** (relações) – seja do homem com a natureza, o substrato material, o seu entorno, seja com outros homens ou, seja ainda, com sua história, cultura e ideias. Não obstante, tais mediações de forma alguma implicam um determinismo – visto que o homem deve defrontar-se com dada realidade (MARX & ENGELS, 2007) –, mas, sim, significam que a determinação e a indeterminação oscilam e alternam-se para possibilitar o movimento e a transformação.

Assim, contra os automatismos e abstrações que parecem se impor de maneira ao mesmo tempo heterônoma e natural sobre os indivíduos, Marx retoma o sentido mais profundo da produção e da própria dialética, tal como um ato destrutivo-construtivo que nega radicalmente as bases sobre as quais se sustenta e atribui-lhes um novo sentido (ou finalidade), capaz de ocasionar o **devir** (ou o desvio). De sorte que “a produção, por conseguinte, produz não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 47). Essa é a noção de totalidade da *práxis* que podemos identificar em Marx – em que as dimensões mental e material agem uma sobre a outra, reciprocamente – que problematiza tanto o Espírito finalista hegeliano quanto um materialismo marxista ortodoxo ou vulgar, visto que ambos acabam por transformar a História num espécie de autômato determinista, cujas leis de funcionamento nos escapam.

Em sentido análogo, embora por via distinta, Martin Heidegger, em “A questão da técnica” ([1953] 2007)<sup>11</sup>, contrapõe o sentido original de *techné* à concepção instrumental da técnica – esta última coincidindo com a abordagem moderna corrente enquanto meio de dominação, que subjuga o mundo a uma finalidade. O contrário implicaria admitir que nem tudo se subsume a uma finalidade – e isso *não* significa uma passividade. Significa não pensar constantemente na utilidade, na eficiência – causa eficiente – mas dar margem para o **inútil e frugal**, a saber, a arte<sup>12</sup>.

Que revisitar esta ruína, hoje, sirva de impulso para superar tais dualidades que não cansam de nos assombrar, típicas do argumento lógico e mutualmente excludente.

---

<sup>11</sup> Inclusive, citado por Sérgio Ferro em “O canteiro e o desenho” ([1976] 2006).

<sup>12</sup> Aprofundamos tal discussão em nossa tese (NAKAHARA, 2021).

Seja por levarem a um niilismo pautado numa compreensão sistêmica da inexorabilidade das forças do mercado – levando a um sentimento difuso de impotência. Seja por replicarem uma racionalidade equivalente à deste mesmo mercado – regulado pela utilidade, finalidade, produtividade, dever –, por negarem qualquer possibilidade do desvio da pauta econômica, por considerar que ela é prioritária em se tratando de uma prática engajada em A&U. Neste último caso, respondemos consciente ou inconscientemente à *commande* – nos termos de Lefebvre (2008a, p. 92) –, tal como uma ordem repleta de moralidade, cientificidade e tecnocracia. Em ambos os casos, adotam-se temporalidades e concepções teleológicas análogas. Pois as representações, ontem e hoje, relacionam-se com certa racionalidade que reduz o ser a uma existência teleológica e, com um autoritarismo ascético e totalitário, à direita e à esquerda, frustram tentativas de desvios e rupturas.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*, de Artigos aos mutirões. São Paulo: FAUUSP, 2000.
- ARTIGAS, V. Uma falsa crise (1965). In: XAVIER, A. (org.). *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTIGAS, V. O Desenho (1967). In: XAVIER, A. (org.). *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTIGAS, V. *A Função Social do Arquiteto* (1984). São Paulo: Nobel, 1989.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objectos*. México: Siglo Veintiuno, 1969.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor: Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 120-136. (Obras Escolhidas; v. 1)
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. (1940). In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232. (Obras Escolhidas; v. 1)
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão* (1925). São Paulo, Autêntica, 2011.
- CASTRO, A. & MELLO, J. Cultura urbana sob novas perspectivas: entrevista com Adrián Gorelik. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 235-249, 2009.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000200013>>. Acesso em: 2020-11-11.

- FERRO, S. Proposta Inicial para um debate: possibilidades de atuação (1963). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Arquitetura Experimental (1965). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Arquitetura Nova (1967). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. A produção da casa no Brasil (1969). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Reflexões para uma política na arquitetura (1972). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. O canteiro e o desenho (1976). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Reflexões sobre o brutalismo caboclo (1986). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. FAU, travessa da Maria Antônia (1988). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Flávio arquiteto (1995). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, S. Depoimento a um pesquisador (2000). In: ARANTES, P. F. (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre/ Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GORZ, A. Técnica, técnicos e luta de classes. In: GORZ, A. *Crítica da divisão do trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica (1953). *Sci. stud.*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, Sept. 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 2021-01-10. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>.
- HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M., ADORNO, T., HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KOURY, A. P. *Grupo Arquitetura Nova*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LEFEBVRE, H. *A reprodução das relações de produção*. Porto: Publicações Escorpião, 1973.

- LEFEBVRE, H. *The Production of space* (1974). Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. (1970). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- LEFEBVRE, H. *Espaço e Política* (1972). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.
- LEFÈVRE, R. Uma crise em desenvolvimento (1966). In: KOURY, A. P. (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: Uma Crise em Desenvolvimento*. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981). São Paulo: Edusp, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural* (1958). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo: 2007.
- MORITA, C. A. M. *Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011. doi:10.11606/D.18.2011.tde-12042013-135953. Acesso em: 2023-04-27.
- NAKAHARA, C. A. M. M. *Do habitat ao habitar poético: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre*. 2021. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.16.2021.tde-10012022-130103. Acesso em: 2023-05-02.
- NOVAIS, F. Fernando Novais: entrevista. *Rev. bras. psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 2, p. 15-31, jun. 2008. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2008000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000200002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 2021-04-27.
- OLIVEIRA, F. *Crítica à Razão Dualista. O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, E. A. de. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, N. 9, Jul. a Dez. 2012. Disponível em: <[http://www.gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane\\_Abreu.pdf](http://www.gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane_Abreu.pdf)> . Acesso em: 2018-04-04.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHWARZ, R. O progresso antigamente. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, R. Um seminário de Marx. In: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997.

TAFURI, M. Operative criticism. In: *Theories and History of Architecture*. Nova Iorque, HarperCollins Publishers, 1980.

TAFURI, M. *Projecto e Utopia*. (1973). Lisboa: Presença, 1985.

WISNIK, G. Tentando não afundar na lama: impasses da modernidade brasileira. *ARS* (São Paulo), v. 20, n. 46, p. 24–74, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.205227>>. Acesso em: 2023-05-02.





# Melancolia tropical

*Melancolía tropical*

*Tropical melancholy*

***Juliano Gouveia dos Santos***

*Pós-doutorando junto ao Departamento de Projeto da FAUUSP*

*kgouveia@usp.br*

*Pesquisa financiada pela Fapesp (Processo 2021/02999-1)*

## resumo

O artigo procura estabelecer relações que apontam para uma *melancolia da paisagem brasileira*, sobretudo a partir de uma especificidade temporal de suas ruínas, que parecem condensar um dinamismo que diz respeito não àquilo que persiste (apesar da morte), mas a um indício do que nem mesmo chegou a ser, ou seja, um “esboço incompleto”. As ideias são examinadas, para além de referências textuais, à luz de um conjunto de imagens e trabalhos contemporâneos em fotografia.

**Palavras-chave:** Paisagem brasileira. Melancolia. Mania. Ruínas. Fotografia

## resumen

El artículo busca establecer relaciones que apuntan a una *melancolía del paisaje brasileño*, especialmente a partir de la especificidad temporal de sus ruinas, que parecen condensar un dinamismo que concierne no a lo que persiste (a pesar de la muerte), sino a un indicio de lo que ni siquiera vino a ser, es decir, un “borrador incompleto”. Las ideas se examinan a la luz, de un conjunto de imágenes y obras contemporáneas en fotografía, además de las referencias textuales.

**Palabras-clave:** Paisaje brasileño. Melancolía. Manía. Ruínas. Fotografía

## abstract

The article seeks to establish relationships that point to a *melancholy of the Brazilian landscape*, especially from a temporal specificity of its ruins, which seem to condense a speed and dynamism that concern not what persists (despite death), but what exists as an indication of what did not even come to be, that is, as an “incomplete sketch”. The ideas are examined, in addition to textual references, in the light of a set of images and contemporary works in photography.

**Keywords:** Brazilian landscape. Melancholy. Mania. Ruins. Photography



Figura 1 – Imagem de Tangentes do jardim imperfeito (Edusp/Fapesp, 2013), de Juliano Gouveia dos Santos.

## INTRODUÇÃO

Como modo de situar as tentativas de aproximação realizadas abaixo, é preciso dizer antes de tudo que este artigo deriva de um projeto em que se procura fazer convergir linhas produtivas (textuais e visuais) que vêm ocupando meu percurso acadêmico e artístico há alguns anos, e que apontam para aspectos de uma *melancolia na paisagem brasileira*. Para isso, me pareceu que a única via possível seria me acercar de uma postura ensaística, em que a liberdade de trânsito pelos

temas prevalece a qualquer outra prerrogativa de ordem metodológica. Em outras palavras, não sendo um antropólogo, um historiador, um psicanalista ou um sociólogo – e não tendo a pretensão de o ser –, resta me adequar a uma espécie de errância por essas disciplinas que, em conjunto, têm formado o solo que minha produção tateia em busca de balizas.

O projeto mencionado, que transita pelos campos das letras e da fotografia, é tomado como uma etapa de síntese da minha produção, e este artigo procura trazer as referências que localizam seu núcleo, ou seja, o tema da paisagem nacional a partir da *especificidade temporal* de suas ruínas (elemento de vestígio tradicionalmente ligado à iconologia da melancolia). Em alguns territórios, como o do Brasil, a ruína parece condensar uma velocidade e um dinamismo que dizem respeito não àquilo que persiste (apesar da morte), mas ao que existe como indício do que nem mesmo chegou a ser, ou seja, como índice de um “esboço incompleto”. Habitualmente, porém, a imagem que o Brasil projeta para o mundo é a de um país em nada melancólico. Ao contrário, tem-se a ideia de um território ocupado por uma natureza exuberante e por um povo que, apesar da pobreza material, emana alegria e receptividade; onde, por fim, “A alegria é a prova dos nove!”, como declara Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*. Quando olhamos para uma possível história da ocupação do espaço nacional, entretanto, vemos que essa alegria se associa a uma espécie de “mania” (esse estado sintomaticamente oposto à melancolia, e com o qual esta tende a se alternar), que tem a imprevisibilidade como marca de uma euforia pelo novo, criando, num ritmo de mudanças incessantes, uma relação em que termos como memória, planejamento e preservação têm pouca aderência. Essas ideias, são apresentadas no texto, como disse acima, a partir de referências mais erráticas do que rigorosas. Em última instância, elas querem reconstituir uma espécie de “história muito particular”, numa tentativa de que a forma da investigação sobre uma tal “especificidade temporal” também se apresente em sua singularidade.

Do mesmo modo, os trabalhos em fotografia, examinados na segunda parte do artigo, foram recolhidos menos com o intuito de estabelecer um “estado geral” dessa arte, mas como forma de localizar, nas obras de meus contemporâneos de ofício, pontos de contato com minha própria produção. Ou seja, aprofundar no quanto de

abandono e ruína subsiste naquilo que nos interpela. Se, como diz Marília Garcia em *Parque das Ruínas*, “é difícil olhar as coisas diretamente/ ainda mais quando estão destruídas”, o esforço deste exame seria o de reconhecer nessa destruição o eixo em torno do qual gira, não apenas nosso desalento, como também nossa euforia.

## 1

Em clássico contemporâneo das nossas Ciências Humanas, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro recupera um símile “paisagístico” utilizado pelo padre Antonio Vieira em seu “Sermão do Espírito Santo” (1657) para caracterizar a “nação do Brasil”:

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura do jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam as mãos e pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco

e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos. (VIEIRA *apud* CASTRO, 2002, p. 183-184)

Com o intuito de abordar o tópico, recorrente desde o século XVI, da dificuldade dos jesuítas em incutir nos índios a doutrina da fé católica, as imagens escolhidas por Vieira apontam para o temperamento de um gentio ao mesmo tempo “ávido de novas formas” e “incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas”. O próprio Viveiros de Castro sugere, em um símile menos europeu, que os índios seriam “como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura”. (CASTRO, 2002, p. 184-185) As aproximações entre uma índole dos sujeitos e exemplos que remetem à paisagem não parecem fortuitas. À pujança e exotismo da flora selvagem corresponderia a disposição à inconstância do gentio; ou seja, eles fazem parte de uma mesma natureza: “enganosamente fértil, onde tudo parecia se poder plantar, mas onde nada brotava que não fosse sufocado incontinentemente pelas ervas daninhas”.<sup>1</sup>

Em outro texto clássico, Sérgio Buarque de Holanda parece confirmar uma disposição singular da paisagem brasileira, enfatizando ao mesmo tempo a “hostilidade” da terra e a propensão ao novo, a partir da relação da natureza com outro agente – o europeu:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico de consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de

---

<sup>1</sup> Para enunciar uma “definição” de paisagem que nos guiará nesta exposição, o exemplo nos mostra que os sujeitos fazem parte da paisagem que eles compõem, sendo esta, em contrapartida, o resultado de uma cultura que se baliza incessantemente em sua relação com a natureza. Essa compreensão da paisagem como uma *relação* entre o homem e o natural (não apenas entre um observador e uma natureza contemplada, ressaltado) tem me guiado a partir de referências em aparência muito diferentes de estudo da paisagem, como Anne Cauquelin e Michael Jakob.

aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra *paisagem*.<sup>2</sup> (HOLANDA, 1995, p. 31, grifo meu)

É de se notar, ainda com Sérgio Buarque, que a “exploração dos trópicos não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono”. (HOLANDA, 1995, p. 43) Essa característica teria origens em um espírito “aventureiro” que animava os que aqui chegaram. Audácia, imprevidência, irresponsabilidade, vagabundagem e *instabilidade* eram as qualidades que alimentavam a ética da aventura dos exploradores, que tinha a recompensa imediata e o rápido proveito material como anseios principais. Assim, para além do comportamento dos índios, a imprevisibilidade e a inconstância também eram encontradas entre os portugueses que, como diz ainda Sérgio Buarque, paulatinamente se confundem com o gentio da costa, compartilhando suas idiossincrasias,<sup>3</sup> e nutrindo uma “concepção *espaçosa* do mundo”. Para os intelectuais de fins do século XIX e início do XX no Brasil, os conceitos de raça e meio, subjacentes à discussão de Sérgio Buarque, já são os parâmetros principais.

Em um romance em que temas relacionados à melancolia e à paisagem abundam, W.G. Sebald (ou seu narrador-duplo), lança uma hipótese que se alinha à de Sérgio Buarque:

Um número consideravelmente grande de nossas aglomerações são com efeito voltadas para o Oeste e, por menos que as condições o permitam, elas se estendem nessa direção. O Leste é sinônimo de ausência de saída. À época da colonização do continente americano, sobretudo, podia-se ver as cidades se desdobrarem em direção ao Oeste ao mesmo tempo em que os bairros situados ao Leste eram abandonados e caíam em ruína. E, no Brasil, até os dias de hoje, são regiões inteiras às quais se

---

<sup>2</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31.

<sup>3</sup> “Confundindo-se com o gentio principal da costa, cujas terras ocuparam, ou repelindo-o para o sertão, os portugueses herdaram muitas das suas inimizades e idiossincrasias.” HOLANDA, 1995, p. 105.

viram as costas depois de as ter selvagemmente explorado, até o esgotamento, para se lançar à conquista de novas terras, mais ao Oeste. Na América do Norte igualmente, incontáveis aglomerações, difusas, com suas bombas de gasolina, seus motéis e shoppings, se desenvolvem ao longo da grande estrada, em direção ao Oeste, e sobre esse eixo, infalivelmente, se polarizam fortuna e miséria. (SEBALD, 1999, p. 109, tradução minha)

Tomando-se em conta que a ocupação do território brasileiro se deu primariamente em regiões da costa, parece que nos dias atuais assistimos realmente à chegada dessa exploração depredatória de que fala Sebald em nosso Oeste, ou seja, na Amazônia.<sup>4</sup> Mas, o reflexo de tal ímpeto em direção ao novo na ocupação do espaço é claro também no interior das cidades: mesmo quando elas não são abandonadas, a memória delas o é. Os casos abundam quando se tomam os inúmeros embates entre a preservação de edifícios e os assédios da especulação imobiliária, por exemplo.<sup>5</sup> Algo da velocidade com que as cidades vão de um possível estabelecimento à ruína indica uma paisagem em que a “constante é a inconstância”, para falar novamente com Viveiros de Castro. A recuperação da expressão – primeiramente ligada ao temperamento dos índios – não é retórica: como escreve Sebald, essas regiões são “selvagemmente exploradas”, de maneira que o termo “selvagem” aqui deixa de sugerir uma maneira virgem e originária de vida bárbara – ela constitui a tônica geral de um tipo de civilização e de sua voraz relação com o tempo e com o espaço.

Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. Uma estudante brasileira voltou-me em lágrimas após sua primeira viagem à França: Paris lhe parecera suja, com seus prédios enegrecidos. (...) Mas essas férias fora do tempo a que convida o gênero monumental, essa vida sem idade que caracteriza as mais belas cidades, transformadas em objeto de

---

<sup>4</sup> “A Amazônia é hoje o epicentro do planeta. Do Brasil, é o epicentro, o alfa e o ômega. O Brasil se deslocou para a Amazônia. [...] Para o bem ou para o mal, a Amazônia virou o Lugar dos lugares, natural como cultural”. CASTRO *in* SZTUTMAN, 2008, p. 175.

<sup>5</sup> Para citar apenas dois exemplos, veja-se o caso do movimento Ocupe Estelita no Recife, que se opôs a um empreendimento – significativamente chamado “Novo Recife” – que demoliria os galpões do cais José Estelita. Nesta mesma cidade, foi filmado o longa-metragem *Aquarius* (2016), por Kleber Mendonça Filho, que trata de temas correlatos.

contemplação e de reflexão, e não mais em simples instrumentos da função urbana – as cidades americanas nunca chegam a tal. (...) Para as cidades europeias, a passagem do tempo constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência. Pois não são apenas construídas recentemente; são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal. No momento em que surgem, os novos bairros nem sequer são elementos urbanos: são brilhantes demais, novos demais, alegres demais para tanto. Mais se pensaria numa feira, numa exposição internacional construída para poucos meses. (...) Não são cidades novas contrastando com cidades velhas; mas cidades com ciclo de evolução curtíssimo, comparadas com cidades de ciclo lento. Certas cidades da Europa adormecem suavemente na morte; as do Novo Mundo vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 91-92)

Lévi-Strauss nos fornece aqui mais um exemplo que busca compreender o território nacional a partir de sua comparação com o “Velho Mundo”, o que, para a intelectualidade latino-americana, constituirá uma espécie de “paradoxo originário” – através do qual um pensamento da interioridade vai se tecendo a partir de raízes exteriores, europeias sobretudo. Essa replicação do movimento colonizador desemboca em noções de que aqui as ideias europeias vicejam impropriamente. (Cf. SCHWARZ, 2014) O próprio uso de conceitos como “paisagem”, que nasce em grande medida atrelado a ideias modernas de estabilização e controle da natureza – contemporâneos, aliás e não por acaso, da “descoberta” do Novo Mundo – já nos coloca em uma esteira de pensamento europeizante. Entretanto, embora eu já esteja me valendo dessa comparação, esclareceria apenas que isso não se dá aqui para que uma compreensão “culpada” (mais uma) da cultura brasileira seja erigida; entendimento que leva a enunciados como o de que “este país não presta”. Como bem observa Contardo Calligaris, a repetição de frases depreciativas como essa derivaria da visão, própria aos brasileiros, de ver seu país com o olhar de um estrangeiro. (Cf. CALLIGARIS, 1991) Para além da circunstância de isso criar um dispositivo “paisagístico” – a escolha de um ponto externo, relativamente distante e muitas vezes “superior” –,<sup>6</sup> tal reiteração de um modelo de rebaixamento fala

---

<sup>6</sup> Como indica o texto “fundador” da teoria paisagística em que Petrarca conta sua ascensão do monte Ventoux.

também de uma disposição bastante melancólica, que é a daquele que ao queixar-se, em verdade dá queixa de seu objeto perdido (pelo movimento de identificação que o melancólico estabelece com este).<sup>7</sup> Assim, as muitas anedotas de um “descobrimento” do Brasil por brasileiros em territórios estrangeiros, seja Paris (Oswald de Andrade) ou Colúmbia (Gilberto Freyre), não são desprovidas de consequências, pois vêm acompanhadas do sentimento de que o Brasil não se desenvolverá a ponto de chegar até ali (mundo desenvolvido); sendo esse “ali” o futuro, sempre almejado e sempre perdido.

Em um recente e luminoso ensaio que aborda “O Brasil como frustração”, Fred Coelho trata do sentimento decorrente dessa “infinita postergação de futuro”, neste país que é onde “o novo sempre vem”. Para ele, não seria o atraso (social, material) o que nos frustra, mas a obrigação de futuro. A frustração, caracterizada como o “sentimento que se manifesta pela ausência de um objeto almejado”, teria no Brasil uma coloração específica: “a de planejar, projetar ou sonhar incessantemente um país desejado que nunca ocorre”. (COELHO, 2019)

Mas, hoje, como conclui Fred Coelho em seu ensaio, “perdemos aos poucos o direito a futuros de países novos e precisamos viver de forma radical o agora. Ironicamente, talvez seja essa a oportunidade de o Brasil deixar de ser uma frustração para se tornar um campo aberto de experimentações” (COELHO, 2019). A conclusão é ao mesmo tempo precisa e insólita. Isso porque o Brasil sempre foi caracterizado como esse território do porvir, essa paisagem por se realizar; basta lembrar o lugar dessa promessa grandiosa do país na *História do futuro*, do já mencionado Antonio Vieira<sup>8</sup> ou, para tomarmos um exemplo sebastianista mais próximo, o tom profético assumido por Caetano Veloso com fins de anunciar uma nova civilização brasileira

---

<sup>7</sup> Em tradução recente do clássico de Freud, Marilene Carone atenta para as modulações da palavra *Klage* (queixa ou acusação). Ao direcionarem seus insultos a si próprios, os melancólicos não se dão conta de que, na realidade, suas queixas correspondem às características de alguma outra pessoa, com que se identificam. Assim, para eles, “queixar-se é dar queixa”. Cf. FREUD, 2011.

<sup>8</sup> Em que ele busca mostrar como as terras indicadas nas profecias de Isaías corresponderiam às do Brasil, ou mais especificamente, às do Maranhão. Cf. VIEIRA, Antonio. *História do futuro*, vol. I. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000253.pdf>>, p. 90.

(Cf. VELOSO, 2005, p. 46). Poderíamos ainda lembrar do clássico de Stefan Zweig (ZWEIG, 1941) ou de Brasília como a utopia (ou oásis) que, embora materializada, precisaria ainda ser conquistada pelo povo brasileiro, segundo Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981), para chegarmos à observação recente de Gilberto Gil de que estamos com o sentimento inédito de “medo do futuro” (GIL, 2019).

Assim, o campo de experimentações que pode ser o agora, conforme a proposta de Fred Coelho, não configuraria mais necessariamente, parece-me, um sonho de novidade ou de originalidade,<sup>9</sup> ela pode se fazer com os próprios vestígios desse “princípio devorador que *simultaneamente* move e aniquila as múltiplas projeções no campo aberto da história nacional” (COELHO, 2019, grifo meu). Esse princípio devorador que fala *ao mesmo tempo* de nosso ímpeto e de nossa estagnação, e que resultam nos versos cantados por Caetano: “Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína... Nada continua”.

Mas, para nos aproximarmos ainda mais de uma nossa “melancolia tropical”, ligada a essas ruínas de um sonho de futuro e sua concomitante decepção, precisaríamos entretanto pensar no sentimento contrário a ela e que, tradicionalmente, nos caracteriza: a alegria.<sup>10</sup> Freud detecta que uma das peculiaridades mais notáveis dessa profunda tristeza que é a melancolia – “a que mais requer esclarecimento” (FREUD, 2011) – é sua tendência a se transformar no seu estado sintomaticamente oposto, qual seja, o da mania. Freud faz eco, com outra terminologia, à definição de Aristóteles, retomada por Marsilio Ficino, da dualidade do melancólico – aquele que, ardente, pode tanto se elevar aos mais altos pensamentos quanto, pelo resfriamento glacial da bile negra, se entregar à solidão, à imobilidade. “Exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou oportunidade – do estado inverso.” (STAROBINSKI, 2014, p. 45) Na mania, para voltarmos ao léxico da psicanálise, há um triunfo temporário sobre o conflito, à qual o melancólico

---

<sup>9</sup> “Nossos sonhos devem ser imensos e de libérrima originalidade”. (VELOSO, 2005, p. 71).

<sup>10</sup> A “imotivada alegria” que é alçada a característica determinante da utopia de Eduardo Giannetti para o país. Ver, por exemplo, “Sonhar o Brasil”, in GIANETTI, 2016, p. 171.

sucumbe, de identificação do eu com seu ideal de eu, o objeto desejado e perdido, e que movimenta sentimentos contraditórios de amor e ódio. O dispêndio maníaco produz sujeitos famintos, vorazes de novas identificações narcísicas. Quando olhamos para uma possível história da paisagem nacional pela perspectiva da imprevisibilidade, como viemos fazendo rapidamente aqui, vemos que essa instabilidade está atrelada a uma euforia – que poderíamos aproximar da mania – pelo novo, criando, num ritmo de mudanças incessantes, por vezes messiânicas, a tensão entre a pouca aplicabilidade de termos como planejamento e preservação, o que propulsiona, de outra parte, a proliferação de “cadáveres frustrados” (para usar mais uma expressão de Fred Coelho), que são as construções-ruínas. O dispêndio eufórico favorece o ímpeto de apagamento de nossas contradições, mazelas e tristezas em nome de um “reavivamento” da ilusão vasta, do “país do futuro”, ou seja, do novo em sua insistência maníaca. Em termos práticos, para defrontar essa mania seria preciso “sair do paradigma da dívida”,<sup>11</sup> ou seja, de um “Brasil que quer ser os EUA quando crescer”, como dizia Eduardo Viveiros de Castro em 2007. Numa passagem que alude aos impactos paisagísticos de tal “modelo ideal”, segue o antropólogo:

Mas os Ministérios do Meio Ambiente e da Cultura são os únicos ministérios que têm um projeto para o Brasil com o qual eu sinto real afinidade. Este projeto está radicalmente em dissonância com o outro projeto, aquele implementado pelos Ministérios do Mercado, para os quais o Brasil é o Estados Unidos da vez (deixemos a China de lado, por ora), com suas plantações de soja, cana, pastagens, cobrindo a perder de vista o castigado território nacional. Esses ministérios trabalham orientados por uma meta estúpida e impossível, que é a de reproduzir as condições de produção e consumo características do capitalismo central no século XX; tais condições não são mais reproduzíveis, elas projetam um mundo que não cabe mais no planeta. O propalado PAC (Plano de Aceleração do Crescimento) só poderá dar um pouco certo se não der muito certo. Se não, vai devastar o país. Infelizmente, é o que creio que vai acontecer. Aliás, ele pode não dar nada certo e devastar o país do mesmo jeito. (CASTRO *in* SZTUTMAN, 2008, p. 250-251)

---

<sup>11</sup> Para recuperar a expressão de Silvina Rodrigues Lopes, ao falar de um autor proveniente de outra das ex-colônias portuguesas. Cf. LOPES, 2006.

## 2

Os impactos de uma orientação de crescimento e desenvolvimento que é posteriormente frustrada – como no caso das primeiras décadas dos anos 2000 –, constitui o pano de fundo para inúmeros projetos de artistas contemporâneos que trabalham com a fotografia. Com “pano de fundo”, quero dizer que o tema não é necessariamente abordado diretamente, mas constitui, por assim dizer, um campo com o qual esses trabalhos podem ser relacionados, sendo a construção e a ruína elementos recorrentes. Poderíamos citar nesse sentido, tomando amostras de diferentes partes do Brasil, a monumentalidade do abandono nas séries de Luiza Baldan (em *Rapozão*, *Becos* ou *CASANOVA*, por exemplo) ou, de modo mais explícito, o Projeto Ruínas, de Yuri Firmeza. Em uma das obras deste, o artista recupera a história de que o Imperador Dom Pedro II desembarcaria em Alcântara, cidade do Maranhão, criando uma forte rivalidade entre os aristocratas da região, que começaram a construir mansões palacianas para hospedar o regente do Brasil. Dom Pedro II, entretanto, jamais pisaria naquelas terras e as construções sem função foram se transformando, junto com a cidade, num cenário de ruínas centenárias. Em paralelo, na mesma cidade se encontra o Centro de Lançamento de Alcântara (base de lançamento de foguetes). O projeto de Firmeza explora, nesse caso, a justaposição das ruínas de um passado ancestral e as aspirações de um futuro avançado. Como parte do mesmo projeto,<sup>12</sup> Yuri Firmeza desenvolveu, juntamente com o arquiteto Artur Cordeiro, três maquetes de ruínas. A apresentação dessas maquetes arquitetônicas em branco, sem nenhum vestígio de memória nelas, torna mais explícito o confronto de temporalidades ali posto, uma vez que o esboço imaculado da construção já contempla seu desfazimento (figuras 2 e 3). As ruínas de Firmeza lembram em parte a obra *Projeto de abertura de uma casa como convém*,<sup>13</sup> de Jonathas de Andrade, em que fotografias de um café da manhã promovido pelo artista em uma casa que estava prestes a ser demolida são acompanhadas de uma

---

<sup>12</sup> Exposto entre 2 e 27 de setembro de 2014, na galeria Casa Triângulo, em São Paulo.

<sup>13</sup> Datada de 2010 e apresentada na exposição retrospectiva *O rebote do bote*, na Pina Estação, em São Paulo, entre 24 de setembro de 2022 e 28 de fevereiro de 2023.

maquete de construção já em estado de ruína (Figura 4). À diferença das maquetes de Firmeza, entretanto, as de Jonathas contemplam a participação do elemento natural que, como já mencionado neste texto, paulatinamente retoma os lugares conquistados pela cultura.



Figuras 2 e 3 – Ruínas #2 e #1, ambas de 2014, de Yuri Firmeza. Fonte: <<https://www.casatriangulo.com/pt/artists/68-yuri-firmeza>>.



Figura 4 – Projeto de abertura de uma casa como convém (2010). Fonte: Fotos do autor na exposição *O Rebote do bote* (Pina Estação, São Paulo), em 31 de outubro de 2022.

Antes de comentar um outro trabalho de Jonathas de Andrade, gostaria de mencionar outro artista contemporâneo, que também trabalha essencialmente com fotografia e em cuja obra as relações do homem com a natureza têm papel central: trata-se de Pedro Motta. Em suas obras, a meu ver, os procedimentos de “apropriação” da natureza pelo homem fazem parte de uma operação de ficcionalização do real. Desenho, colagem, manipulação digital e, antes de tudo, uma fotografia direta que *suscita* esse processo de artifício, desnaturalizam a fotografia de paisagem, que é o norte de sua prática. Seus primeiros trabalhos (como *Tempo impresso*, *Terra-treme* e *Seta*, datados de 1999 a 2010) já anunciam a vontade de fazer irromper no documento fotográfico algo que o tensione, que o desnaturalize ou que denote o artifício. Essa irrupção não raro se dá por elementos construtivos abandonados ou sem função (como nas obras datadas entre 2003 e 2007 das séries *Tabuleiro*, *Caçambas* e *Caixas d’água*).



Figura 5 – Imagem da série *Caixas d'água* (2006). Fonte: <<https://www.pipaprize.com/pag/pedro-motta/>>

É de se destacar, antes que passemos à série que nos interessará mais de perto aqui, a verticalidade do elemento de artifício ou da marca do humano, nessas imagens. Do mesmo modo se dá nos totens da série *Arquipélago* (2008-2010), em que vemos “elementos civilizadores” alçados em meio a uma paisagem transformada pela ação do homem.



Figuras 6 e 7 – Imagens da série Arquipégalo (2008-2010).  
Fonte: <<https://www.pipaprize.com/pag/pedro-motta/>> e  
<<https://www.artsy.net/artwork/pedro-motta-arquipelago-number-2-001>>

Em *Jardim do ócio* (2012-2018), esse elemento vertical surge, recorrente, nas fachadas de casas da periferia de São João del Rei (MG): fragmentos de construções que se elevam acima das lajes, indicando a possibilidade de crescimento vertical dos edifícios (Figuras 8 e 9). O direcionamento para o alto, observa Cauê Alves, remete à ascensão social, inédita até os mandatos presidenciais de Lula (2003-2011), e às aspirações das classes emergentes.

Alguns dos imóveis fotografados não são mais do que partes inconclusas e indicam que puxadinhos serão adicionados de acordo com as adversidades e a conjuntura econômica. Eles são fruto de uma arquitetura sem arquiteto, que revela uma espontaneidade construtiva e, ao mesmo tempo, um cuidado pela metade. Há sempre outra face da fachada ainda por fazer, e que trai as expectativas do construtor. Como muito do que se passa no país, as soluções provisórias acabam se perpetuando e o temporário tende a se tornar permanente. (...) É como se essas construções fossem uma espécie de arqueologia do presente, de um tempo abatido pela dureza de nossa vida social. O desencanto e a falta de perspectiva que algumas fachadas anunciam são melancólicos e tratam de uma promessa jamais cumprida no país. *Jardim do ócio* são ruínas de um sonho e de um futuro que não virá. (Cf. ALVES in MOTTA, 2018, p. 235)



Figuras 8 e 9 – Imagens da série Jardim do ócio (2012-2018), de Pedro Motta.  
Fonte: Divulgação.

Esses “esboços incompletos” passam a ser índice de “uma espécie de suspensão no tempo”. (Cf. ALVES *in* MOTTA, 2018, p. 234) A sobra, o resto, o que rapidamente perde sua função. A espécie de melancolia que emana desses vestígios – que são

marcas de um objeto perdido (o ideal de grandeza abortado) – parecem compor um painel de nosso modo imprevisível de ser.

Como epígrafe para “O Brasil como frustração”, Fred Coelho utiliza uma bela constatação de José Carlos de Oliveira: “No Brasil tudo se transforma aceleradamente, é preciso antecipar-se ‘inventando’ o passado.” A invenção desse passado me parece poder se dar através de “monumentos ruinosos”, numa espécie de arqueologia do que não chega a envelhecer – ou que já nasce velho –, um inventário do fugaz. Um olhar para os vestígios dessa transitoriedade não deixa de revelar o quê de melancólico existe nessa não continuidade.

Alguns desses elementos são encontrados no livro *Ressaca tropical* (2016), de Jonathas de Andrade. A publicação – que combina textos de um “diário de aventuras” encontrado no lixo em 2003, em Recife, a fotografias de diferentes épocas dessa cidade – foi ganhando existência na medida em que o autor aprendia a, em suas palavras, “reconhecer um sentimento peculiar. Que vivíamos numa cidade-ruína; preciosa, violenta, saqueada, tropical” (ANDRADE, 2016). O narrador do diário, transita de uma aventura amorosa a outra, numa volúpia que nos lembra aquela em direção ao novo, que combina euforia e uma certa melancolia; “um misto de alegria com tristeza”, como ele anota no sábado de 06/05/1977.

A convivência de sentimentos opostos, que o narrador exprime, foi traduzida na obra – primeiramente em diferentes montagens expositivas e, depois, em livro – através de um “dinamismo” das imagens provenientes de acervos pessoais e históricos, pelos quais vemos tanto exemplares de uma arquitetura moderna no Recife quanto alegres reuniões de amigos, assim como ruínas e marcas de destruição das águas – enchentes e ressacas – que avassalam a cidade. Nas diversas instalações que o trabalho conheceu, as imagens aparecem em formatos muito diferentes e aproximadas de modo bastante heterogêneo (ora rentes umas às outras, ora bastante espaçadas horizontal e verticalmente); já a ordem não cronológica de aparecimento das anotações do diário – ainda que o texto aparecesse em uma grande sequência horizontal –, reforça o movimento não linear. Com uma dobra especial de cadernos desenvolvida para o projeto da publicação, as imagens

apresentam-se em formatos diferentes e quase nunca “plenamente” (Figura 10); ou seja, quase sempre dividem o espaço ora com outras imagens, ora com o texto (ou com ambos). Essa fragmentação proporciona uma simultaneidade de imagens que, tal como no narrador, faz alternar sentimentos conflitantes.

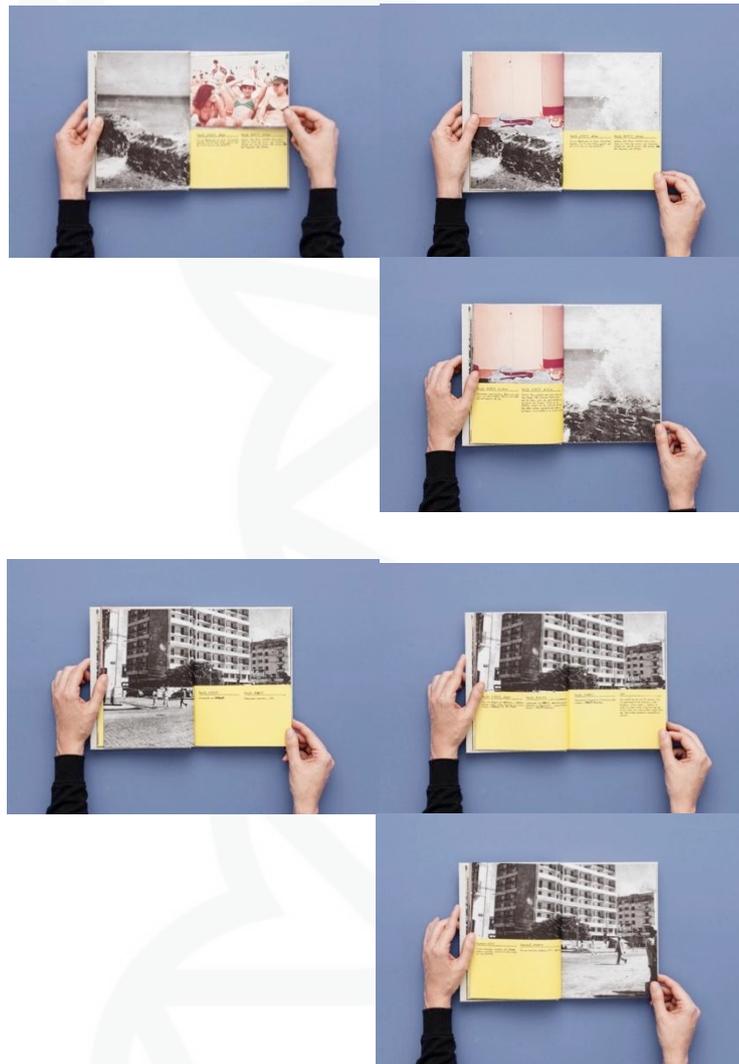


Figura 10 – *Imagens de Ressaca tropical* (2016), de Jonathas de Andrade.  
Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico.

Embora eu não vá me deter aqui em outras obras de Jonathas de Andrade, pode-se facilmente perceber que sua produção está ancorada em uma “pedagogia do

arquivo”, para a qual intervêm noções de museologia e de história.<sup>14</sup> Nesse contexto, é difícil não lembrar de uma obra que, em inícios dos anos 2000, se tornou um grande operador para a arte contemporânea: *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida. O livro nasce de conferências de Derrida sobre Freud, fundador de um método (a psicanálise) baseado justamente no *recordar* (e na elaboração desse recordar, como mostra o clássico ensaio “Rememorar, repetir, elaborar”, de 1914). Derrida vai inicialmente se questionar sobre a configuração ética e política do arquivo – a quem cabe, finalmente, a autoridade sobre sua instituição? Ou seja, como se estabelecem, nos inúmeros acervos, uma política do *ver*, do que se mostra e do que não. Digamos, com Derrida, que a organização do arquivo é seu princípio e seu fim (também no sentido de finalidade). Nessa ordenação, está ao mesmo tempo resguardada a homogeneidade do material arquivado – é seu *ensemble* que faz o arquivo – e como se rege o surgimento/aparecimento das partes. Esse *como*, esse regimento, vem de uma história (das instituições e dos agentes), que é também ela marcada por uma reunião de elementos de uma temporalidade particular (elementos que se ressaltam a despeito de outros, a depender de sua relação com um posicionamento presente). (Cf. DERRIDA, 2001, p. 12-13)

Desde o ensaio de Eduardo Viveiros de Castro (“A inconstância da alma selvagem”) citado no início deste texto, vim sublinhando a ideia de uma relação singular com a memória (*ethos* a princípio atribuído aos índios, mas que marca o brasileiro de modo geral, no imaginário popular, como um povo que tem “memória curta”) e suas implicações na ocupação do espaço no Brasil. A lei de arquivamento, de preservação, então, já se faz notar em sua parcialidade, e poderia ser aliada à natureza particular dos humores e interesses em preservar ou não a memória do lugar. Vivemos um momento particularmente angustiante com relação a esse debate, tendo em conta desastres recentes como, entre outros, o do Museu Nacional no Rio, no marcante ano de seu bicentenário (2018). De modo que fica a impressão de que um arquivo da paisagem brasileira poderia ser pensado como um registro dessa transitoriedade

---

<sup>14</sup> No site do artista (<<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade>>), é possível conhecer trabalhos cujos nomes já indicam essa inclinação, como *Museu do Homem do Nordeste*, *Ruínas*, *Tombamento* etc.

permanente, composto por materiais marginais e “desinstitucionalizados”, tal como o diário encontrado no lixo que compõe o *Ressaca tropical*. Eis a riqueza de nossa paisagem: alegre memória do desastre, vestígios, ruínas que contêm o traço recente de uma construção erigida sobre os pilares da euforia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grande parte da reflexão apresentada acima data de fins de 2018 e início de 2019, anos em que a circunstância política do país instalava em todas as esferas da vida e, em especial na cultura, um pessimismo generalizado. Sentimento que se agravaria nos anos subsequentes, com os efeitos da pandemia. Resistimos, como pudemos, atônitos com a velocidade com que a perspectiva conservadora se reimplantava, com suas práticas colonialistas, predatórias e extrativistas, sob a égide de uma ordem neoliberal. Por mais que situação atual seja a de uma retomada e reinvenção de um valor de brasilidade como parte de um projeto nacional, o presente se assemelha ainda com um trabalho sobre as ruínas e retrocessos desses últimos anos, tarefa que exige lidar com as memórias de um período de sombra que, por outro lado, nos permite imaginar de novo alguma luz.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jonathas de. *Ressaca tropical*. São Paulo: Ubu, 2016.

BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas*. Um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

CALLIGARIS, Contardo. “Este país não presta”. In: *Hello Brasil! – notas de um psicanalista europeu viajando pelo Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. *Serrote* 31. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad., introd. e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- GIANETTI, Eduardo. *Trópicos utópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GIL, Gilberto. Bolsonaro me inspira a oração. Entrevista ao blog Inconsciente Coletivo do jornal Estadão. 14 maio 2019. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/gilberto-gil-bolsonaro-me-inspira-a-oracao/>>.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAKOB, Michael. *Le paysage*. Gollion: Infolio, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. São Paulo. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTA, Pedro. *Natureza das coisas*. São Paulo: Ubu, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SEBALD, W.G. *Les anneaux de Saturne*. Trad. Patrick Charbonneau. Arles: Actes Sud, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia – uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIEIRA, Antonio. *História do futuro*, vol. I. Belém: Universidade da Amazônia. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000253.pdf>>.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Trad. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1941.



**Queimar para esquecer: as formas  
de esquecimento percebidas  
no espetáculo *Museu Nacional*  
[*todas as Vozes do Fogo*]**

***Quemar para olvidar: las formas del olvido  
percibidas en la muestra Museo Nacional  
[todas as Vozes do Fogo]***

***Burn to forget: the forms of oblivion  
perceived in the show Museo Nacional  
[todas as Vozes do Fogo]***

***Leonardo Cândido Simões***

*Aluno do programa de Mestrado em Educação, Arte e História da  
Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie,  
leonarddosimoes@gmail.com*

## Resumo

O espetáculo teatral Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo], escrito e dirigido por Vinicius Calderoni, puxa para o palco uma das maiores tragédias da cultura brasileira, o incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Apoiado pelos conceitos de Marc Augé em *As Formas do Esquecimento* (2001), e de Paul Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2003), Paul Ricoeur é possível olhar a peça como um resgate importante da memória do país e parte do processo necessário de esquecimento para que esta memória seja criada e preservada. Ao longo desta resenha crítica, foram identificados os pontos comuns entre a obra do pesquisador francês e o texto teatral brasileiro, analisando como o espetáculo dramatizou o esquecimento como ferramenta de preservação da história.

**Palavras-chave:** As Formas do Esquecimento. Teatro. Museu Nacional. Memória.

## Resumen

El espectáculo teatral Museu Nacional [todas Voces de Fuego], escrito y dirigido por Vinicius Calderoni, trae al escenario una de las mayores tragedias de la cultura brasileña, el incendio del Museo Nacional, en Río de Janeiro. Apoyado en los conceptos de Marc Augé en *As Formas do Esquecimento* (2001) y de Paul Ricoeur en *A Memória, a História, o Esquecimento* (2003), Paul Ricoeur ve la obra como un importante rescate de la memoria del país y parte de la necesaria proceso de olvido para que esta memoria sea creada y preservada. A lo largo de esta revisión crítica, se identificaron los puntos en común entre la obra del investigador francés y el texto teatral brasileño, analizando cómo el espectáculo dramatizaba el olvido como herramienta para la preservación de la historia.

**Palabras clave:** Las formas del olvido. Teatro. Museo Nacional. Memoria.

## Abstract

The theatrical show Museu Nacional [all Voices of Fire], written and directed by Vinicius Calderoni, brings to the stage one of the greatest tragedies of Brazilian culture, the fire at the National Museum, in Rio de Janeiro. Supported by the concepts of Marc Augé in *As Formas do Esquecimento* (2001), and Paul Ricoeur in *A Memória, a História, o Esquecimento* (2003), Paul Ricoeur sees the play as an important rescue of the country's memory and part of the necessary process of forgetting for this memory to be created and preserved. Throughout this critical review, the common points between the work of the French researcher and the Brazilian theatrical text were identified, analyzing how the show dramatized oblivion as a tool for preserving history.

**Keywords:** The Forms of Oblivion. Theater. National museum. Memory.

## TUDO É FOGO

**D**omingo, dois de setembro de 2018. Logo no começo da tarde, um incêndio acidental destruiu mais de 20 milhões de itens do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Naquele *armário do mundo*, guardavam-se inúmeras pesquisas, artefatos, objetos e uma extensa diversidade animal e botânica. No bicentenário da instituição, e às vésperas de uma das eleições mais significativas da história do Brasil, a tragédia é um símbolo da forma como o povo do país é forçado a esquecer suas próprias raízes.

O desastre foi o ponto de partida para a criação do musical *Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]*, escrito e dirigido por Vinicius Calderoni em parceria com a companhia Barca dos Corações Partidos. A estreia do espetáculo aconteceu quatro anos depois do incêndio, em 2022, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. E agora segue em cartaz no Rio de Janeiro, no Teatro Riachuelo, até o dia 30 de abril de 2023.

Fundamental na peça é notar como ela conversa com a obra *As Formas do Esquecimento*, de Marc Augé (2001), para sedimentar uma ideia aparentemente antagônica: "é preciso esquecer para continuar presente, esquecer para não morrer, esquecer para permanecer fiel". (AUGÉ, 2001, p.106).

Na teoria do antropólogo francês, seus conceitos partem do ponto de que o esquecimento é importante para a composição total da memória, já que ela funciona como uma espécie de filtro.

É bem evidente que nossa memória ficaria rapidamente “saturada” se nós devêssemos conservar todas as imagens de nossa infância, em particular as da nossa primeira infância. Mas é o que resta que é interessante. E o que resta – lembranças ou vestígios, iremos voltar a isso –, é o produto de uma erosão pelo esquecimento. As lembranças são esculpidas pelo esquecimento como os contornos da costa pelo mar (AUGÉ, 2001, p. 29)

Em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2003), Paul Ricoeur elabora que ao acessar uma memória nós não entramos em uma réplica daquele momento, tão pouco se trata de uma revisitação fiel, e sim de uma apropriação lúdica do instante. Ao ter certeza de que somos incapazes de lembrar de todas as experiências vividas, guardamos fragmentos; peças de um quebra-cabeça que devem ser protegidas para então serem encaixadas no presente ou futuro. A capacidade de esquecer torna possível reaver o que passou.

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? E essa justa memória teria alguma coisa em comum com a renúncia à reflexão total? Uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatemos obstinadamente em todos os registros de hermenêutica da condição histórica? (RICOEUR, 2007, p. 424)

Portanto, a experiência que gera a lembrança modifica a visão de quem as viveu. A seleção que nós fazemos das nossas lembranças, preservando umas e se desfazendo necessariamente de outras, estão totalmente conectadas à nossa personalidade, a formação de um modo de encarar a própria vida.

Augé (2001) usa um neologismo para simplificar a ideia: "diga-me o que esqueces e direi quem tu és" (AUGÉ, 2001, p. 24).

A peça principal do quebra-cabeças de *Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]* é Luzia. O primeiro fóssil encontrado na América Latina foi um dos pouquíssimos itens do acervo que resistiu ao incêndio do Museu. Um simbolismo forte da realidade refletido na ficção. Encontrada na região de Lagoa Santa, Minas Gerais, ano de 1974, Luzia é uma sobrevivente. Já se passaram mais de 11.500 anos desde a sua morte<sup>1</sup>. Muita coisa precisou ser esquecida para que Luzia resistisse. Como Deleuze destaca: “O passado nunca se constituiria, se não coexistisse com o presente do qual ele é passado” (apud RICOEUR, op. cit.: 442).

Ao transformá-la em protagonista do espetáculo, Vinicius Calderoni deflagra uma série de recortes da memória histórica brasileira que precisam permanecer longe do fogo, protegidos para existirem. Luzia é muito bem interpretada por Ana Carbatti, uma mulher preta. A personagem funciona, ao mesmo tempo, como um guia educativo do próprio Museu e uma entidade protetora da cultura que, durante o desenrolar do texto, assume a forma de uma juíza a promulgar a sentença da nossa devastação para além das cinzas do Museu Nacional.

Neste ponto, a escolha dramática de criar um musical pode ser considerada um fator positivo. A encenação ganha carisma, criatividade na execução e proximidade com o público na abordagem. A música não é um elemento atenuante da tragédia. Ao contrário, as canções originais compostas pela companhia Barca dos Corações Partidos reforçam o grau de descaso que acomete toda a cena cultural do país.

Em um trecho de *As Formas do Esquecimento*, Augé (2001) trata a música como um gatilho para sentir a passagem do tempo, mais do que em qualquer outra forma de expressão artística. As músicas populares, segundo o autor francês, disparam um sentimento de maleabilidade do tempo e de uma estranha familiaridade.

Neste tipo de emoção artística, em boa verdade, a figura do retorno não é a única presente; mistura-se com a do suspenso (do instante em que se apaga o pensamento do futuro e do passado) e por vezes também com a do recomeço, como se a certeza de

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2015/09/cranio-em-minas-e-registro-mais-antigo-de-decapitacao-nas-americas.html>. Acessado em 17 de mar. 2023.

existir por próprio, através da experiência do retorno a si, reabrisse as portas do possível. (AUGÉ, 2001, p. 88)

No segundo ato da peça, essas portas do possível, como as citadas, são remontadas, e o espaço físico do Museu torna-se uma metáfora histórica a partir da nossa origem escravocrata, da dominação das oligarquias brancas e o desaparecimento dos povos originários. Ao ter artistas pretos e indígenas no elenco, o espetáculo confronta a plateia. O Museu enquanto espaço físico virou cinzas. A história de todos os povos do Brasil também vai ser queimada?

## **O PASSADO QUE QUEIMA NO PRESENTE**

No dia quatro de setembro de 2018, portanto dois dias depois que o Museu foi queimado, o então candidato à presidência, Jair Bolsonaro, eleito presidente no mesmo ano, ironizou o episódio. “Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê? O meu nome é Messias, mas eu não tenho como fazer milagre.”<sup>2</sup>

Bolsonaro encampa uma luta obsessiva contra costumes progressistas, culturais e inclusivos que, em sua visão, são características comunistas a serem destruídas. Sua fala, tão assombrosa, também se encaixa nos conceitos de esquecimentos trabalhados por Augé (2001). O dever de memória, por exemplo, é um tipo de esforço monumental para entender e honrar a vida das pessoas que viveram situações extremas no passado. O autor descreve o dever de memória como o dever dos descendentes. O conceito tem como característica a lembrança e a vigilância. Isso porque "a vigilância é a atualização da lembrança, o esforço para imaginar no presente o que poderia assemelhar-se ao passado" (AUGÉ, 2001, p. 104). E neste sentido, a necessidade de tornar o horror algo estético justifica a criação de monumentos históricos e instituições como o Museu do Holocausto, Museu da Escravidão e da Liberdade e o Memorial da Resistência. É importante ter esses locais para nos lembrar do que aconteceu e alertar sobre novos perigos.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/04/ja-esta-feito-ja-pegou-fogo-quer-que-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-incendio-no-museu-nacional.ghml>. Acessado em 17 mar. 2023.

A tragédia do Museu Nacional, renegada pelo candidato Bolsonaro, um homem assumidamente de extrema-direita e com ideais fascistas, expõe a incapacidade dele e de seus seguidores em prestar contas ao dever de memória.

O fascista não tem memória. Não aprende nada. Isto equivale também a dizer que não esquece nada, que vive no presente perpétuo das suas obsessões. Muitos antigos comunistas têm evocado o passado da sua ilusão. Alguma vez ouvimos a voz dos outros? (AUGÉ, 2001, p. 63)

Bolsonaro, na teoria de Augé (2001), ilustra um tipo de não-esquecimento porque seu alvo é tomar o futuro e o passado para si, negar espaço para a memória de todos os povos. "A sua ambição é reencontrar o futuro esquecendo o passado, criar as condições de um novo nascimento que, por definição, se abre a todos os futuros possíveis sem privilegiar nenhum deles." (AUGÉ, 2001, p. 69)

## DAS CINZAS, A MEMÓRIA

*Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]* é um espetáculo que tem o dever de memória evidente. Por isso, mais especificamente no terceiro e último ato, o texto trata do momento atual do Brasil, do resultado do incêndio que foi a eleição de Bolsonaro para entidades culturais e históricas como o próprio Museu Nacional. Em uma de suas melhores cenas, um casal interpretado por Felipe Frazão e Adassa Martins, apresenta o prêmio *Catástrofe Brasil*. Diversas tragédias são mostradas com sofisticada ironia, deboche e agonia. O povo brasileiro se acostumou a ver o país pegar fogo.

O que o texto de Vinicius Calderoni faz é não diferenciar os horrores vividos ao longo da história do Brasil. Nem agora, nem em tempos mais antigos. "Ao perder 20 milhões de chances de ser um país melhor", como é destacado por um de seus personagens durante o espetáculo, é permanente o velório pelo museu de história natural do país.

Diante disso, Augé (2001) escreve que "o esquecimento traz-nos de volta ao presente, mesmo conjugando-se em todos os tempos: no futuro, para viver o

começo; no presente, para viver o instante; no passado, para viver o retorno; em todos os casos, para não repetir" (AUGÉ, 2001, p. 104-105).

A história desta tragédia arquiva o que ainda está por vir? Para apagar os incêndios que queimam nosso tempo, nossas raízes, nossa língua, nosso povo e nossas possibilidades de transformação social, a mudança deve acontecer antes da primeira fagulha.

O próprio fogo assume a forma de um personagem no derradeiro ato. É um momento poderoso, poético e, de certa maneira, esperançoso. O pedido do personagem Fogo pode ser transportado para um tipo do esquecimento: ao voltar ao passado, que haja honra para quem sobrevive; é preciso queimar para esquecer, "viver o retorno para não repetir" (AUGÉ, 2001, p. 104-105).

O renascimento do Museu Nacional e de tantas outras instituições evoca um renascimento do país. Se esses lugares guardam o passado, ao serem destruídos e desvalorizados, o futuro é comprometido. A identidade de um povo não se faz solitariamente. Augé reconhece a necessidade de resistência coletiva como alicerce social das civilizações. Olha o que ele diz: "Não há identidade individual ou coletiva que possa ser construída sem o outro. A solidão absoluta é impensável. O itinerário do indivíduo passa pelo encontro com os demais."<sup>3</sup>

A peça grita a mesma mensagem. Das cinzas do armário do mundo, o que restou é brasa ainda quente: qual futuro nós estamos reconstruindo? E de que forma a tragédia é esquecida? *Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]* é uma peça de teatro feita por um coletivo de artistas. Seu registro é uma memória selecionada, encenada. Apenas isso. É a história de uma História. Tão bela quanto triste, tão histórica quanto urgente.

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://fpabramo.org.br/2011/10/13/marc-auge-a-globalizacao-e-uma-uma-nova-forma-de-colonizacao/> Acessado em 18 de mar. 2023.

## BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. *As Formas do Esquecimento*. Almada: Imam Edições, 2001.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Marc Augé: “A globalização é uma nova forma de colonização” 13 out. 2010. Disponível em:  
<<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/04/ja-esta-feito-ja-pegou-fogo-quer-que-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-incendio-no-museu-nacional.ghtml>. Acesso em 17 mar. 2023. Acesso em 18 mar. 2023.

G1. Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê?, diz Bolsonaro sobre incêndio no Museu Nacional. 4 set. 2018. Disponível em:  
<<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/04/ja-esta-feito-ja-pegou-fogo-quer-que-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-incendio-no-museu-nacional.ghtml>. Acesso em 17 mar. 2023. Acesso em 18 mar. 23.

G1. Crânio em Minas é o registro mais antigo de decapitação nas Américas. 23 set. 2015. Disponível em:  
<<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/04/ja-esta-feito-ja-pegou-fogo-quer-que-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-incendio-no-museu-nacional.ghtml>. Acesso em 17 mar. 2023. Acesso em 18 mar. 23.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

CALDERONI, Vinicius. Museu Nacional [todas as Vozes do Fogo]. [S.l.: s.n.]





# **Patrimônio como ruína, repatriação como direito. Questões sobre arte, geografia e coleção**

*Patrimonio como ruina,  
repatriación como un derecho. Preguntas  
sobre arte, geografía y colección*

*Heritage as ruin and repatriation  
as a right. Questions about art,  
geography and collection*

*Iaci d'Assunção Santos  
Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Santa Úrsula, Rio de  
Janeiro, Brasil. iaci.santos@gmail.com*

## Resumo

Reflexões sobre repatriação de objetos artísticos e culturais se entrelaçam com considerações sobre arte e sistemas de arte, coleção e o conceito de território. Na leitura crítica aqui apresentada o que se coloca como questão é a própria noção de patrimônio e sua abordagem enquanto ruína em diálogo com a abordagem de Walter Benjamin e suas célebres teses sobre o conceito de história.

**Palavras-chave:** Arte. Ruína. Patrimônio. Repatriação. Coleção.

## Resumen

Las reflexiones sobre la repatriación de objetos artísticos y culturales se entrelazan con consideraciones sobre el arte y los sistemas de arte, la colección y el concepto de territorio. En la lectura crítica que aquí se presenta, lo que surge como interrogante es la noción misma de patrimonio y su abordaje como resto en diálogo con el planteamiento de Walter Benjamin y sus famosas tesis sobre el concepto de historia.

**Palabras-clave:** Arte. Resto. Patrimonio. Repatriación. Recopilación.

## Abstract

The repatriation of culture and art property theme dialogues with the idea behind collections and the concept of territory. The critical reading presented here questions the concept of heritage and its approach as a ruin in dialogue with the approach of Walter Benjamin and his famous theses on the concept of history.

**Keywords:** Art. Ruins. Patrimony. Repatriation. Collection.

## ARTE E SISTEMAS DE ARTE: UMA TRAMA COMPLEXA

**O**s limites para designar o que é ou não arte ligam-se, particularmente, aos discursos construídos a respeito das obras nomeadas como objetos de arte. Como bem pontua Anne Cauquelin as teorias da arte são indispensáveis para a vida das obras. São o meio “dentro do qual a arte se desenvolve e se consoma, bem como sua respiração, fora do qual a arte simplesmente sufocaria. A ‘obra em si’ não existe realmente” (CAUQUELIN, 2005, p.21).

Refletir de maneira crítica sobre obras de arte implica, portanto, ponderar sobre o entrelaçamento complexo das dimensões materiais e imateriais que participam da constituição do universo em que estas se inscrevem. Os sistemas de relações capazes de lhes dar forma compõem um amplo leque de padrões, valores e comportamentos. Estes, por sua vez, são marcados pelas condições técnicas, científicas e informacionais que também variam conforme os limites espaciais e temporais nos quais se inscrevem.

Pensar os conjuntos de valores que enredam a arte nos coloca diante da reflexão crítica sobre a obra de arte e a trama complexa que o constitui. Participam de sua produção, em especial, os discursos que operam sua classificação e nomeação.

A história da arte, essa disciplina que se propõe a conhecer de maneira específica o objeto de arte, constitui uma invenção recente como bem nos lembra Georges Didi-Huberman em seu “Diante da imagem” (2015). Foi apenas no século XIX que ela se constituiu enquanto disciplina autônoma, regida por normas próprias. A contribuição das reflexões desenvolvidas no contexto da Escola de Viena seria fundamental para a constituição da história da arte como saber crítico. Ao que se soma ainda o surgimento de importantes museus, na Europa, no século XIX, que gradativamente afirmaram sua importância em relação às Academias e com as quais as Universidades passariam a manter relações fecundas.

Diferentes pensadores colaboraram com a constituição da história da arte como disciplina autônoma e o surgimento dos museus constituiu uma importante etapa na formalização deste sistema de pensamento que revestido de certezas fez com que ela se desenvolvesse marcada por uma noção de tempo linear e cronológico em que se sucedem estilos. Tanto é que o historiador Hans Belting [1935-2023] chega a afirmar em seu aclamado livro “O fim da história da arte” (2006) que a história da arte coincide com a era do museu. Instituição onde não apenas identificam-se padrões, mas também determina-se o que é ou não arte. O enquadramento atravessa a história da arte como disciplina com a força do método e dentro do conceito de “estilo” teria sido forjada uma noção de autenticidade que se ligaria a uma certa cultura da originalidade. Didi-Huberman (2015) ao questionar o tom de certeza que reveste a história da arte como disciplina autônoma pondera que “o conhecimento específico da arte simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto” (p.12-13). Em questão está a ideia de que a sistematização de um conjunto de informações a partir das quais se delimitam e nomeiam os objetos artísticos opera classificações, e são, portanto, elas mesmas também discursos, construções.

O que a Escola de Viena e o saber consolidado na virada do século XIX para o XX ajudou a perpetuar foi a produção de uma cultura histórica que podia ser catalogada, contemplada e venerada. Contudo, esta era uma percepção que colocava como arte apenas aquilo que podia ser enquadrado, mantendo o observador a distância e o obrigando a uma atitude passiva.

Enquadrar significa emoldurar, mas também ajustar, adaptar. Belting (2006) aborda a importância do enquadramento como ação para a história da arte – “somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela continha [...] e instituía seu nexos interno” (BELTING, 2006, p.25, grifo nosso) – e classifica os gêneros artísticos como um “enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte”.

E o “significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se [...] para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada” (ibid., p.26). Logo, a cultura que se associava à história marcada pelo enquadramento, era aquela que poderia ser “venerada e contemplada, mas também combatida”(ibid., p. 26). Não por acaso, Hans Belting assinala que a história da arte nasce junto com a história do museu, posto que se trata de um símbolo da história da arte enquanto narrativa estruturada. O que se liga à ideia de que o que legitima o que é ou não arte é o sistema de relações que circunda a obra e o espaço a partir do qual ela é institucionalizada.

Arthur Danto [1924-2013], observando os parâmetros que envolvem o universo da arte, sublinha que:

Pode-se admitir que a identificação de algo como de caráter religioso o exclui pelo menos da órbita das realidades corriqueiras – a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. De certa forma correspondente, há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte. (DANTO, 2005, p.55).

O que se coloca aqui é o próprio poder simbólico que atravessa estes dois sistemas e cuja constituição assinala a possibilidade de diferenciação por eles produzida. Questão que chama atenção para o entrelaçamento delicado entre a arte e o ritual do culto. Viés que dialoga com Walter Benjamin [1892-1940], filósofo e pensador alemão, em seu notável texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Sob olhar marxista Benjamin (1987) tece uma análise que sublinha questões relativas à aura dos objetos de arte e chama atenção para que o que se enfrenta em um objeto de culto é a sua singularidade, sua aura. Podemos dizer, que algo parecido

acontece com a obra exposta em um museu. O que se enfrenta em um objeto que adquire o estatuto de arte é a sua aura.

No curso do desenvolvimento da sociedade capitalista, o que observamos, ainda, é a adaptação do sistema de arte ao sistema de mercadorias. A construção do valor simbólico e econômico dos objetos artísticos se entrelaça em uma rede complexa que opera tal qual uma cadeia de produção. A conversão da arte em mercadoria - em que se destaca o valor de culto e a sua consagração - coloca ainda em questão a noção de propriedade, na medida em que se transformam em bens que compõem patrimônios. A materialidade da obra e as condições que a marcam modulam o campo dos possíveis a que se liga sua existência enquanto mercadoria, denunciando o apego que o conhecimento histórico propagou em relação ao seu suporte físico.

## **COLECIONAR**

A singularidade dos objetos de arte constitui, por sua vez, um aspecto que se notabiliza quando falamos de coleções, quer sejam elas particulares ou estejam inscritas em museus. Coleções reúnem objetos de uma mesma natureza, compõem universos capazes de comunicar diferenças e semelhanças, continuidades e rupturas. Segundo Krzysztof Pomian, em seu notável verbete sobre a ideia de coleção (1984), os elementos de uma coleção encontram-se deslocados em relação a sua função e utilidade, assimilando-se assim às obras de artes não utilitárias. Paradoxalmente possuem valor de troca, mas não valor de uso. O que fundaria o seu valor de troca seria o seu significado. Destaca ainda que esses objetos, cuja função é oferecer-se ao olhar, não operam, quer seja em um museu ou coleção privada, com o sentido de decorar os ambientes. Pois o decorar se liga ao gesto de tornar agradável um ambiente relativamente vazio, enquanto as coleções mobilizam a criação de espaços para dispor os objetos (novas paredes, vitrines, mobiliários, entre outros).

Cercadas de cuidados específicos nos lembram da materialidade de que são feitas suas peças e cuja valorização se liga ao seu estado de conservação e lastro. O que nos faz lembrar do próprio mercado do qual fazem parte e que participa da construção de valor (econômico e simbólico) que as marcam. Mercado, por sua vez, que opera a

partir de uma dupla dimensão. Enquanto no mercado oficial circulam obras e peças que possuem um lastro capaz de assegurar sua autenticidade e relações de propriedade, o mesmo não se pode dizer do mercado paralelo que se alimenta de saques e opera na clandestinidade. A aproximação com as condições que cercam as obras de arte parece despontar novamente. Posto, que como nos lembra Walter Benjamin, as diversas transformações sofridas pelas obras de arte, passagem do tempo/materialidade e relações de propriedade, participam de sua história. Compreender as condições de possibilidade que atravessam os elementos que compõem uma coleção associa-se aos recortes espaciais e temporais a que se ligam. Tarefa atravessada pelo gesto de estabelecer parâmetros e identificar limites para refletir de maneira crítica sobre sua dinâmica de funcionamento.

Ponderando sobre o visível e o invisível que marca as coleções, ou seja, sobre seus aspectos materiais e imateriais, Pomian (1984) observa que os “ [...] objectos são intermediários entre os espectadores e o invisível: as estátuas representam os deuses e os antepassados; os quadros, as cenas da vida dos imortais ou os acontecimentos históricos; as pedras, a potência e a beleza da natureza, etc” (POMIAN, 1984, p.65). Operando como intermediários, os objetos de uma coleção, comunicam, assim, tradições e vestígios do passado. Por si só não asseguram esta comunicação, mas uma vez dispostos ao olhar funcionam nesta dinâmica. A visibilidade aqui se processa de diferentes maneiras. Dialogando com as noções de espaço e tempo nos diz de eventos ou lugares remotos. Mas articulando material e imaterial em sentido ainda mais amplo os objetos provocam a própria capacidade de abstração do interlocutor.

## **COLEÇÃO PARTICULAR E COLEÇÃO DE UM MUSEU**

Quer seja em um museu ou particular, coleção diz respeito a “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num lugar fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p.53).

Falando especificamente sobre as coleções particulares e os museus, Pomian (1984, p.76) pondera que a partir do século XV e dos gestos dos humanistas italianos verifica-se um entusiasmo pelas antiguidades que se reflete, por sua vez, na formação de coleções nas cortes principescas. Mas a este marco temporal, o autor associa também a acepção da obra de arte como item colecionável. “Num mundo onde o invisível se apresenta não tanto sob os traços da eternidade quanto sob os do futuro, a protecção das artes é um dever de qualquer príncipe que queira aceder a uma verdadeira glória. Por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, colecionadores [...]” (POMIAN, 1984, p.78). Assim, através daquilo que colecionam, esses agentes comunicam gostos e interesses, bem como se perpetuam e indicam sua superioridade (p.79). “Em resumo, as colecções que, para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são, para os detentores do poder insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio” (POMIAN, 1984, p.79). Nos séculos XVII e XVIII o que se verifica é a restrição gradativa dos olhares a que estão expostos os objetos que compõem as coleções e o afastamento relativo da maioria da população do que nelas se encontra. A partir de então, para o autor, como mecanismo de resposta para a demanda de artistas e pensadores de acessar as coleções, são formadas bibliotecas públicas e depois museus.

Segundo Martins (2016, p.634), a “coleção de um museu se difere de outros tipos de coleção”, posto que a missão do museu se liga às ideias de preservação e valorização de um patrimônio (natural, cultural e científico). Para Martins (2016), nos museus, as coleções teriam um duplo viés, pois se constituem tanto como fonte como finalidade das atividades do museu. Nos museus, as peças, objetos e elementos que compõem uma coleção são organizados a partir da lente do discurso científico e recebem o tratamento metodológico do inventário. Enquanto instituições de marcada centralidade no processo de construção da história da arte como discurso afirma, ainda, as narrativas que a elas se associam. Se diferenciam, notadamente, das coleções privadas que, por sua vez, se associam ao termo colecionar.

O valor econômico dos objetos faz com que Pomian (1984) se refira a coleções como tesouros visíveis, mas que em geral são inalienáveis. Ao entrar em uma coleção,

particular ou de museu, o objeto sai de circulação e se inscreve naquele universo específico. Diferenciando o colecionador particular da instituição museu, observa que se para o primeiro esta saída de circulação tem caráter temporário, no caso do museu há um esforço de permanência e duração ilimitada. Além disso, enquanto as coleções particulares, em geral, participam de um universo privado, os museus se inscrevem na esfera pública e são, portanto, abertos, mesmo que nem sempre sejam gratuitos. Poderíamos dizer que enquanto nas coleções particulares os objetos se territorializam naquele universo apenas temporariamente, nos museus sua territorialização supõem o longo prazo e a fixação permanente no conjunto.

Se por um lado o colecionar se liga aos gestos daquele que reúne objetos em uma coleção particular, no caso dos museus há que se falar em seleção e coleta sistemática. Se alargarmos o conceito de colecionador e estendermos seus gestos para a prática que marca a formação de grandes museus nacionais no século XIX na Europa, podemos perceber as próprias nações europeias como grandes colecionadoras que operaram a coleta sistemática de objetos ao redor do mundo. Gesto que se liga, em especial, aos processos de colonização em variadas fases, como a invenção da América no processo de expansão dos domínios europeus praticado a partir dos séculos XV e XVI e a ocupação imperialista em África no século XIX. No caso da ocupação em África há que se sublinhar a desarticulação de trechos inteiros do interior daquele continente e os variados desenlaces que se desdobraram ao longo do século XX.

## **REPATRIAÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS: ROUBO E DEVOLUÇÃO**

A repatriação de objetos artísticos e culturais é modulada pela ideia de restituir o laço de direito e propriedade de obras/objetos que experimentaram a violação das relações de propriedade que lhes atravessam. Ou seja, a repatriação se liga à ideia de devolver a quem legitimamente de direito um bem que no curso da história foi indevidamente apropriado. Repatriar implica, portanto, no reconhecimento de que houve a transgressão em relação a um domínio e na subsequente reparação. Ao

retornar à pátria de origem, um objeto artístico e cultural vê restabelecido seu elo com o território a que se associa e escancara a brutalidade de processos como as guerras, ocupações e conquistas de território.

Em suas teses sobre a história, Walter Benjamin pontua que o embate através do qual se faz a história haveria uma certa relação de poder e a prevalência do discurso dos vencedores sobre os derrotados e, ainda, um certo conjunto de restos (de despojos, que seriam os bens culturais) a ser exibido de forma triunfal. Escrito em 1940, já com a Segunda Guerra Mundial avançando e a perseguição aos judeus recrudescendo paulatinamente, as “Teses” compõem o último texto de um Benjamin que se suicidaria no mesmo ano<sup>1</sup> e que não testemunharia grande parte dos saques de guerra praticados pelos nazistas durante o domínio do Terceiro Reich em diversos trechos do continente europeu. Apesar disto, parece estar bastante atento aos mecanismos acionados no curso das guerras e que se ligam a produção de um discurso de vitória. Há que se dizer que não escapa de seu imaginário o posicionamento da Europa do século XIX com sua marcha imperialista pelo mundo.

A exibição triunfal dos bens saqueados se liga à construção de uma imagem de vitória sobre o outro que se deseja narrar como enfraquecido ou até mesmo derrotado. O roubo e a espoliação simultaneamente violam um patrimônio e operam a aniquilação de uma memória coletiva. O que é especialmente ferido é invisível aos olhos, posto que diz da própria trama a partir da qual são construídos os significados dos objetos que participam do universo social e das coleções violadas. A materialidade objetiva que reveste o suporte físico dos objetos roubados ou destruídos é uma das camadas de que são constituídos, mas não a única. Ou seja, construir a vitória sobre o outro passa por demonstrar seu poder através da apropriação de símbolos de sua riqueza material e imaterial.

Nas guerras e ocupações a pilhagem não dialoga apenas com o valor de troca do objetos - ainda que este não passe despercebido - mas especialmente com seus significados e as camadas simbólicas que neles se depositam. Pois para se configurar

---

<sup>1</sup> Apesar do texto datar de 1940, há que se destacar, como nos mostra Bolle (2014, p. 527), que a pergunta de como haveria de escrever história ocupou Benjamin durante toda a sua produção.

como vencedor não basta o gesto da territorialização concreta e o domínio através do espaço, com a transgressão das fronteiras e a disputa das regras que regem sua organização. Mas importa também a territorialização abstrata que se liga à própria construção do imaginário que se alimenta destes objetos que representam o triunfo sobre o outro e que solapa sua cultura.

Aniquilar o outro e apropriar-se dos seus bens é estratégia antiga de guerra. O que parece especialmente importante destacar é que o nascimento da história da arte enquanto disciplina e o surgimento dos grandes museus na Europa coincide com as ocupações imperialistas promovidas ao longo do século XIX por nações como Inglaterra, França e Alemanha. Os saques realizados durante o período - que envolvem o sequestro de bens variados encontrados em territórios ocupados na África, Ásia e Oceania - alimentaram largamente as coleções formadas por diversos museus nacionais destes países.

Processo complexo, marcado por tensões e disputas, que na contemporaneidade assume contornos particulares com o retorno de alguns dos objetos pilhados para seus locais de origem. Em questão está um amplo debate sobre a noção de propriedade e a legitimidade do processo a partir do qual diversos objetos foram transformados em bens/patrimônio e formaram as coleções em que se viram reunidos nos museus dos vencedores. A disputa entre diferentes Estados denuncia as dinâmicas de poder que organizam o mundo enquanto desigual e hierarquicamente estruturado. Este nó se complica quando se desnuda a questão e percebe-se que sob o argumento da promoção do processo civilizatório vinculado ao projeto do Iluminismo o que se opera é a própria barbárie.

Norbert Elias [1897-1990] em “O processo civilizador” (1994) nos lembra que o conceito de civilização se liga à consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Noção que dialoga com um entendimento que o localiza em posição de superioridade em relação à sociedades mais antigas ou mesmo contemporâneas consideradas “primitivas”. Em certa medida o conceito de civilização minimizaria as diferenças entre os povos, enquanto o termo cultura dialoga com as diferenças nacionais (p.25). Para o autor, “franceses e ingleses [...] consideram axiomático que a sua é a maneira

como o mundo dos homens, como um todo, pode ser visto e julgado” (ELIAS, 1994, p.25). Nesta lógica de pensamento, o outro, primitivo ou antigo, é localizado em posição inferior e não conheceria a civilização.

Refletindo de maneira crítica sobre as reverberações do iluminismo, Silvio Almeida, por sua vez, pontua que este “constituiu as ferramentas que tornariam possível a comparação e, posteriormente, a classificação, dos mais diferentes grupos humanos com base nas características físicas e culturais” (2020, p.26). Para o autor, o racismo é sempre estrutural e o movimento iluminista de levar a civilização para os “primitivos” teria redundado em “um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da razão que se denominou colonialismo” (ALMEIDA, 2020, p.27).

Se no século XVI promoveu-se uma expansão dos domínios europeus pelo mundo associada ao capitalismo em sua fase mercantilista que instituiu a escravidão moderna, no século XIX a conquista de novos territórios se ligava a sua fase industrial e seguia operando a partir da diferenciação produtora de um racismo estrutural. Nas frestas da dinâmica de reprodução da vida social que modula o mundo, a barbárie, tão fortemente combatida no campo das ideias, se instala como resultado e nos lembra que o capitalismo se desenvolve de maneira, geográfica, desigual e combinada.

A repatriação de objetos artísticos e culturais, neste contexto, mobiliza, portanto, diversas camadas de discursos e lança no centro da polêmica o mundo civilizado e suas contradições. No curso do século XXI o debate sobre o assunto tem experimentado uma ampliação que envolve disputas diversas.

Recentemente, no ano de 2021, vinte e seis objetos de arte saqueados no final do século XIX foram devolvidos pelo governo francês ao Benin. A transação, que permitiu que os objetos roubados durante o período colonial fizessem o caminho de volta para o continente africano, expôs uma mudança nas costuras que alinhavam a trama da qual fazem parte. As peças fazem parte de um patrimônio cuja devolução é reivindicada há anos pelas antigas colônias. O relatório elaborado pelo economista senegalês Felwine Sarr e o historiador de arte francês Bénédicte Savoy, que acompanhou a devolução das obras e foi encomendado pelo governo francês,

apontou a existência de 90.000 peças nas coleções públicas do país que podem ser restituídas/repatriadas. A abundância de obras de arte africanas nos museus europeus contrasta com a situação verificada nos museus africanos e a sua devolução escancara a urgência e o desafio da descolonização do pensamento. Meneses (2020) em diálogo com Felwine Sarr pontua que na África descolonizar vai além das questões que envolvem a independência política.

Segundo Queiroz (2020), dialogando com diversos pensadores que se debruçam sobre o tema, o debate sobre a repatriação foi colocado na Europa nos anos 1970, no contexto da independência de diversos países africanos. Mas teria ficado latente, reaparecido no início do século XXI e sido impulsionado recentemente a partir da publicação do relatório encomendado pelo governo francês que fundamentou a devolução das referidas peças ao Benin.

Um caso emblemático que diz respeito ao Brasil e o imbróglio envolvendo objetos que cruzaram o Atlântico em direção à Europa no curso do processo de colonização é o do manto tupinambá datado do século XVII que atualmente faz parte da coleção do Museu Nacional da Dinamarca. O manto é um raro exemplar de indumentária ritual dos Tupinambás e foi exibido em solo brasileiro por ocasião da exposição “Redescoberta: 500 anos ou mais” realizada no ano 2000 na cidade de São Paulo.

Sua exibição no Brasil teve um duplo efeito, por um lado levantou um debate sobre o fato de que o manto é um dos poucos exemplares que ainda existem e, assim como os demais não se encontra nos limites do território a que se associa originariamente e muito menos sob posse dos povos originários aos quais se liga no curso da história. Logo, colocou a questão de uma possível devolução aos Tupinambá<sup>2</sup>. Por outro, reabriu o debate sobre saberes e objetos deste povo por seus herdeiros e atualizou práticas ligadas à construção e afirmação de sua identidade enquanto povo. No lastro dos acontecimentos que envolveram o manto a partir do ano 2000, Glicéria Tupinambá, jovem liderança indígena ligada aos Tupinambá de Olivença, na Bahia,

---

<sup>2</sup> De acordo com Christofolletti e Acerbi (2020), o pedido não teria sido formalmente realizado, apenas publicamente expresso, o que deixa em aberto o desfecho que o caso teria se envolvesse o próprio Estado brasileiro e, por conseguinte, acionasse outras camadas da política internacional.

confeccionou no ano de 2006 uma réplica do manto a partir de uma fotografia. Após o seu uso em rituais foi doado ao Museu Nacional, instituição pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro, para integrar a exposição “Os primeiros brasileiros”. Curiosamente, o incêndio de grandes proporções que o Museu sofreu no ano de 2018 e transformou em cinzas grande parte do acervo da instituição não atingiu o novo manto. No momento do incêndio, a peça estava no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, e com isso ficou a salvo junto com outros objetos que faziam parte do acervo antropológico do Museu<sup>3</sup>. A sobrevivência do manto - tanto no sentido de sua reinvenção, portanto, de sua superação da transformação em ruína pelos mecanismos operados pelo processo civilizatório, como de escapar de virar pó em função das armadilhas do neoliberalismo<sup>4</sup> - nos coloca diante de uma série de ruínas, que estão longe de serem apenas materiais.

Particularmente sobre a temática da repatriação de objetos, o que se coloca em xeque é a ideia canônica de bem cultural e de coleção que atravessa a formação dos conjuntos de objetos que ainda hoje estão sob domínio da França e outros países europeus. A devolução envolve mais do que o debate sobre uma questão de propriedade, pois para restabelecer o laço que abre a possibilidade deste direito é necessário antes que ocorra o reconhecimento de que houve a transgressão em relação a um domínio. É preciso que se reconheça que há uma disputa. E para tanto, a sociedade ocidental precisa se desvencilhar do enquadramento civilizatório que tão fortemente modulou suas ações no curso de seus processos de expansão pelo mundo.

A repatriação destes objetos nos coloca diante de uma reflexão que expõe a brutalidade do processo de colonização e nos faz refletir de maneira crítica sobre a violência de que se revestem determinados discursos no curso do projeto da

---

<sup>3</sup> TUPINAMBÁ, Glicéria & VALENTE, Renata. Manto Tupinambá. 2021. Disponível em: [https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos\\_manto\\_tupinamba.html](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html)

<sup>4</sup> O Museu, transformado em escombros, figura no centro da reflexão sobre o relativo abandono do poder público em relação à universidade pública e ao patrimônio brasileiro de uma maneira mais ampla. Sofrendo com sucessivos cortes orçamentários ao longo dos anos, a instituição experimentou um processo complexo de deterioração. Em especial destacam-se os efeitos da Emenda Constitucional 95. Ver: <https://fpabramo.org.br/2018/09/03/museu-queimado-no-rio-foi-afetado-por-corte-de-verbas-do-governo/>

Modernidade. Dentre os atravessamentos que rasgam o assunto está a exposição da necessidade da crítica quanto a investigação sobre a procedência das obras que compõem as coleções e o apagamento da memória quando se violam direitos. O anjo da história que tanto intrigou Benjamin parece ainda ter motivos para a feição de espanto. Cada caso, cada um a seu modo, parece ter diante de si um caminho feito de ruínas que denuncia que por trás da ideia de patrimônio, coleção e bem cultural pode se ver ferida toda comunicação invisível operada pelos objetos.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Livros, 2020.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987. p.165-196.
- BOLLE, Willi. Historia. In: WIZISLA, Erdmut & OPITZ, Michael. **Conceptos de Walter Benjamin**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. p.527-553.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHRISTOFOLETTI, R. e ACERBI, V. S. Brazil on the circuit of international cultural relations: Return and devolution of ethnographic goods. **Anais do 1º Congresso. Internacional Gestão dos Patrimônios da Humanidade Urbanos**. 2020. p.499-517.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum** - uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.
- MARTINS, Tatiana. A coleção do Museu D. João VI: arte, documentação e exposição. In: VII Seminário do Museu D. João VI/V Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século X, 2016, Rio de Janeiro. Modelos na Arte: 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edições EBA, 2016. v. 1. p. 45-45.
- MENESES, Maria Paula. **The Restitution of African Cultural Heritage – Felwine Sarr**. Projeto AFRO-PORT: Afrodescendência em Portugal

[FCT/PTDC/SOCANT/30651/2017]. Lisboa. No.01. Março. 2020. 01-12.  
Available in: <https://cesa.rc.iseg.ulisboa.pt/afroport/artigos/>.

POMIAN. K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1: Memória- História.  
Imprensa Nacional, Casa da Moeda: 1984, p.51-86.

QUEIROZ, Christina. Revisitando e expondo o passado: possibilidade de repatriação de bens culturais mobiliza debate sobre manejo de coleções formadas a partir de legado colonial. **Pesquisa FAPESP**. Número 295, setembro de 2020, p.78-83.



# **Entre azulejos, carnes e ruínas: as imagens do Brasil na produção artística de Adriana Varejão**

***Entre tejas, carne y ruinas:  
las imágenes de Brasil en la producción  
artística de Adriana Varejão***

***Between tiles, flesh and ruins:  
the images of Brazil in the artistic  
production of Adriana Varejão***

***Leonardo da Silva Rodrigues***  
*Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP)*  
*E-mail: leorodrigues@usp.br*

## Resumo

O texto sugere três vetores de análise da produção artística de Adriana Varejão: a “azulejaria”, a “carne” e a “ruína”. Investiga como Varejão apresenta imagens do Brasil que articulam formas de crítica imanente às dinâmicas de reconhecimento oriundas do processo colonial brasileiro, apontando para caminhos que conduzem à superação dessa condição de subordinação no campo da cultura e da memória.

**Palavras-chave:** Azulejaria. Carne. Ruína. Memória. Adriana Varejão

## Abstract

The text suggests three vectors of analysis of Adriana Varejão’s art: the “tilework”, the “flesh” and the “ruin”. It investigates how Varejão presents images of Brazil that articulate forms of immanent criticism of dynamics of recognition arising from the brazilian colonial process, pointing to paths that lead to overcoming this condition of subordination in the field of culture and memory.

**Keywords:** Tilework. Flesh. Ruin. Memory. Adriana Varejão

## Resumen

El texto sugiere tres vectores de análisis de la arte de Adriana Varejão: la azulejería, la carne y la ruina. Investiga cómo Varejão presenta imágenes de Brasil que articulan formas de crítica inmanente a las dinámicas de reconocimiento surgidas del proceso colonial brasileño, apuntando caminos que conducen a la superación de esa condición de subordinación en el campo de la cultura y de la memoria.

**Palabras clave:** Azulejería. Carne. Ruina. Memoria. Adriana Varejão

## INTRODUÇÃO

**E**sse texto foi motivado pela experiência fenomenológica propiciada pelo contato com as mais de sessenta obras expostas, que condensam aproximadamente quatro décadas de produção artística, da pintora e artista multimídia carioca Adriana Varejão, obras essas reunidas em mostra individual na exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, organizada pelo curador Jochen Volz, no Edifício Pina Luz da Pinacoteca de São Paulo, durante o ano de 2022.

De saída, pode-se dizer que há na atividade artística de Varejão um pensamento da arte, isto é, um “[...] pensamento efetuado pelas obras de arte” (RANCIÈRE, 2001, p. 13), traço que torna sua atividade irredutível às predicções. Muito pode ser dito a propósito de suas obras, por meio de uma vasta gama de vetores. Contudo, faz-se notável o fato deste pensamento ter como matéria privilegiada uma reflexão sobre o Brasil. Não *qualquer* reflexão sobre o Brasil, mas uma *certa* reflexão, que se ocupa de questões relativas à identidade, ao reconhecimento e à memória nacionais, ao passado que persiste e insiste, sempre mediante processos de violência, violação e imposição nos momentos de sua consolidação histórica. Por meio de cores e formas, relevos e texturas, a arte de Varejão faz vacilar um conjunto de operadores que

marcaram a construção da paisagem mental e imagética no processo de colonização brasileiro, do século XVI ao século XXI. Mais do que “desconstruir” tais operadores, a arte de Varejão os abre, os perfura, os rasga. Ela imprime um processo de contra-violência à violência característica de sua fundação, como se estivesse a nos dizer que, apenas mediante um movimento de quebra dos antigos sistemas de significação, é que se está apto a verificar sua verdadeira consistência.

O ponto de vista de Varejão é, acima de todos, o ponto de vista da pintora. Embora busque sempre que necessário uma interface com outros meios artísticos, qualidade que a faz trabalhar simultaneamente com a arquitetura, escultura, fotografia, desenho e até mesmo instalação, é essencialmente como pintora que Varejão se debruça sobre os problemas relativos ao processo de criação artística. A esse respeito, o crítico Silviano Santiago dirá que “[...] a arte pictórica de Adriana Varejão se deixa circunscrever pela forma impulsiva da encenação (*mise-en-scène*) e pela força quimérica” (SANTIAGO, 2009, p. 73). O que explicaria a predileção de Varejão pela pintura enquanto meio expressivo? Uma constatação de Deleuze pode ser útil a esse respeito:

A pintura se propõe diretamente a liberar as presenças sob a representação, para além da representação. O sistema de cores ele próprio é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria torna-se pintura [...] É o pessimismo cerebral que a pintura transmuta em otimismo nervoso. A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque ela dá a ver a presença, diretamente. Pelas cores e pelas linhas, ela investe o olho. Mas o olho, ela não o trata como um órgão fixo. Liberando as linhas e as cores da representação, ela libera ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado [...] É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho, que cessa de ser orgânico para tornar-se órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela coloca diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível, ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença. (DELEUZE, 1984, p. 37).

É incidindo sob o “sistema nervoso” do observador, enquanto potência sensível que libera o olho de seu funcionalismo orgânico e transforma-o em órgão polivalente a

transitar sobre todo o corpo, que a virulência das formas plásticas de Varejão busca problematizar a tradição imagética oriunda do processo de colonização brasileiro, responsável por assentar formas de identificação e de reconhecimento na memória coletiva nacional que perduram na História. Nessa problematização, porém, Varejão lida simultaneamente com um conjunto de temas que circunscrevem a própria História da Arte, através de um diálogo contínuo com questões relativas à forma estética – o que acaba por assegurar, em última instância, a autonomia da própria forma artística em sua obra.

Como recurso inteiramente estratégico, que terá como finalidade sustentar a investigação aqui proposta, serão adotados três vetores principais de análise da produção artística de Varejão, a saber: a “azulejaria”, a “carne” e a “ruína”. Esses vetores de análise não visam esgotar a totalidade de caminhos pelos quais sua produção artística pode ser tomada, ao mesmo passo que permitirão percorrer um vasto conjunto de problemas que se faz presente durante toda a atividade de Varejão, nos autorizando pensar, simultaneamente, modalidades de crítica imanente e formas de superação da herança colonial que foram conservadas pelas estruturas de poder no curso do tempo.

## **AZULEJARIA**

A arte de Varejão tem como um de seus traços mais marcantes um forte ímpeto apropriacionista. Isto é, trata-se de uma produção artística que vaga pelos vestígios e motivos da História da Arte, seja na profusão de formas oriundas da arte barroca, seja em traços constitutivos de matrizes estéticas da pintura ocidental e também oriental, de modo a se apropriar ativamente desses elementos. Nesse sentido, pode-se apontar, num primeiro momento, uma notável inclinação à citação na produção artística de Varejão, que acaba por recorrer à História da Arte como uma espécie de “repertório mnemônico” ou “patrimônio histórico” acessível para a dinâmica de apropriações, postura essa que Varejão compartilha com outros artistas de sua geração.

Sabemos que um dos debates que caracterizou de forma mais contundente a grande discussão em torno da arte pós-moderna reside na tipificação do impulso de tal arte

para com a atividade de citações. Esse “citacionismo” pós-moderno se aliou a uma tendência de retorno aos suportes tradicionais da arte, passado o episódio de desmaterialização dos meios artísticos associado às últimas vanguardas do século XX, como o Pós-Minimalismo e a Arte Conceitual. Esse retorno se faria visível em algumas correntes artísticas que reataram com a pintura a partir de meados da década de 1970, como o chamado “Neoexpressionismo alemão”, com as obras de Anselm Kiefer e Georg Baselitz, a “Transvanguarda italiana”, com os trabalhos de Mimmo Paladino, Sandro Chia e Francesco Clemente, e o retorno à atividade pictórica na arte estadunidense, com as obras de David Salle, Julian Schnabel e outros.

Tal condição de liberdade para citação, na qual todos os dispositivos da História da Arte, sobretudo aqueles pré-modernos, teriam se convertido em significantes manipuláveis esvaziados de sua carga semântico-histórica, foi compreendida pelos críticos como uma espécie de “amálgama colorido de formas arquitetônicas tradicionais”, que terminaria por transformar “[...] os monumentos da memória numas tantas figuras de retórica esvaziadas e resfriadas” (ARANTES, 1995, p. 33). Contudo, é importante insistir que a atitude apropriacionista de Varejão não se confunde com uma postura meramente estilística, uma “figura de retórica esvaziada”, como se verifica em alguns setores da arte pós-modernista. Nas mãos de Varejão, o mecanismo de citações se converte em dispositivo combativo, em potência reflexiva, a permitir um inconformismo das imagens com relação ao quadro instituído pela história da disciplina.

Talvez não haja elemento mais sintomático de tal condição na atividade da artista que a azulejaria portuguesa. Sabe-se que a arte do azulejo tem longa data. Na Península Ibérica, os mouros teriam sido responsáveis por assimilar e introduzir tais técnicas decorativas advindas do Oriente. Transportados de Sevilha até o porto de Lisboa, via navio, os azulejos de tipo *mudéjar* passaram a se popularizar em terras lusitanas a partir do final do século XV. No período de aproximadamente um século, estes ladrilhos cerâmicos passaram a ser incorporados e produzidos pela própria indústria nacional de Portugal, que passou então a desenvolver formas decorativas próprias, tanto figurativas quanto abstratas. Conforme explica Bedolini, “no final do século XVII, substituindo a colorida tradição mourisca, começou a se afirmar a

tendência monocromática, de procedência holandesa, caracterizada pela prevalência das tonalidades branca e azul” (BEDOLINI, 2021, p. 70). Este azulejo de tipo azul e branco passou a se identificar de modo integral com o barroco português, constituindo-se como forma de afirmação do estilo e da identidade nacionais presente nas molduras e relevos produzidos a partir de 1680.

A imposição da azulejaria portuguesa em terras brasileiras se firma a partir do século XVII pelas mãos de jesuítas em missão de catequização e aculturação dos nativos indígenas, sendo uma constante no revestimento de edifícios religiosos, particularmente nas superfícies internas de capelas, claustros e naves. Em Salvador, no Convento de São Francisco, por exemplo, é possível identificar, na superfície de painéis, azulejos que abrem para vistas panorâmicas da capital portuguesa. O estilo barroco oriundo de Portugal se firmará como a principal forma artística do período colonial brasileiro, através de uma associação entre a corte portuguesa e a Igreja católica, com o intuito de produzir um esquema alegórico de doutrinação dos povos subjugados. Conforme observa Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, “a alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade de suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva” (BOSI, 1992, p. 81). Isso asseguraria, em última instância, uma forte ferramenta de aculturação de povos nativos e escravizados em solo brasileiro, particularmente em regiões que teriam vivido a efervescência do ciclo da extração de ouro, como Minas Gerais, Goiás, Bahia e Mato Grosso.

Nas mãos de Varejão, porém, este instrumento de aculturação e de doutrinação religiosa por parte do poder colonial é subvertido de diversas maneiras. A artista trabalha com um conjunto de reversões que desestabiliza traços pelos quais a azulejaria portuguesa exerceu sua dominação simbólica em solo brasileiro. Em obras como *Figura de convite* (1997), *Figura de convite II* (1998) e *Figura de convite III* (2005), Varejão desestabiliza a assepsia temática e o fechamento formal do azulejo português ao introduzir nele um princípio de erotismo e de volúpia, bem como de assimetria e de desordem, uma vez que as figuras representadas escapam do perímetro delimitado pelo espaço perspectivo da “cerâmica” e entram em contato diretamente com a superfície da tela.

Nessa série de obras, Varejão se apropria de uma figura pintada pelo ourives e gravador holandês Théodore de Bry no século XVI, que visava representar uma guerreira mitológica do povo celta que habitou a Bretanha e que tinha um corpo revestido por padrões florais, sem deixar antever suas partes íntimas. Bry se tornou famoso por fazer gravuras e pinturas que ilustravam o contato com povos nativos da América a partir de relatos de viajantes presentes em diários de viagens no período das expedições marítimas. Sem nunca ter tido contato com os povos originários, Bry foi responsável por criar as imagens que seriam posteriormente difundidas por toda a Europa pela imprensa nascente, imagens essas que ilustravam inclusive rituais de canibalismo por parte de índios Tupinambás.

Ao se apropriar da figura feminina de Bry, Varejão repete os padrões florais presentes no corpo da guerreira, mas deixa suas partes íntimas à mostra, introduzindo sensualidade e erotismo que eram impensáveis no interior da azulejaria das igrejas católicas portuguesas. Não obstante, a figura feminina pintada por Varejão tem uma gestualidade rítmica ao longo das telas que a aproxima das imagens de vênus pudicas e dançantes oriundas da iconografia pagã, forçando assim um sincretismo virtual ao unir uma figura com fortes traços de matriz greco-romana e um estilo à serviço da catequese cristã. Além disso, a partir da segunda pintura da série, a figura feminina pintada por Varejão passa a segurar uma cabeça decapitada, sendo içada pelos cabelos, nos direcionando à questão: de quem seria essa cabeça? Trata-se da cabeça da própria artista? Ou seria a expressão da revolta com relação à condição de subordinação que tanto as representações de Bry, quanto a azulejaria portuguesa, imputavam aos nativos e escravos no Brasil colonial? A dúvida produtiva – e de difícil resolução – não omite o fato da violência e crueldade ser igualmente incluída nesse expediente revisionista dos temas aceitos pela azulejaria de Varejão. Como dirá Lilia Schwarcz a esse respeito, tratam-se de obras nas quais “[...] azulejos com estamparias inocentes de flores convivem com cenas – pouco inocentes – de canibalismo, retiradas de De Bry: aí estão vísceras, partes de animais e ex-votos” (SCHWARCZ, 2014, p. 147).

Em uma obra como *Azulejão* (2016), temos contato com uma superfície de aspecto craquelado que intensifica a dinâmica de assimetria, irregularidade e não-

fechamento formal das obras anteriores que lidam com azulejos. Nessa obra, uma espessa camada de gesso viscoso foi aplicada sobre telas estendidas que, após secarem lentamente, formam rachaduras que propiciam uma lírica do relevo e uma cartografia composta de fissuras, como se estivesse a assinalar as próprias fissuras das narrativas não-contadas, deixadas em aberto, pelo processo colonial brasileiro. Varejão submete o esquematismo estilístico próprio aos azulejos portugueses, com sua sequência rítmica particular, ao turbilhão e à instabilidade das águas, formando um todo convulsivo composto de modulações cromáticas que não cessam de variar. O movimento é introduzido de modo expressivo, como se estivesse a nos lembrar das águas instáveis que serviram como condutoras das expedições marítimas entre Portugal e Brasil e que mudaram para sempre a História – traço que já havia sido explorado em uma sequência de painéis que faz parte de sua instalação permanente em Inhotim, chamada *Celacanto provoca maremoto* (2004 – 2008).

Por fim, em uma obra como *Língua com padrão sinuoso* (1998), o motivo dos azulejos retorna, dessa vez aderindo a uma “cerâmica” com variedade cromática. Porém, Varejão rasga e dilacera o revestimento dos azulejos, expondo-os à carne e ao informe, em detrimento da superfície decorativa que tinha como função adornar os ambientes. Falemos agora sobre este aspecto.

## CARNE

Os azulejos de Varejão sangram. As obras de Varejão sangram. Isto é, elas têm um interior de carne, dão a ver as vísceras que as constituem, formam coágulos sanguíneos, são informes, pulsáteis, rubras. Parafraseando Lacan, é como se Varejão possibilitasse, por meio de suas obras, uma “horrível descoberta”, a saber:

[...] aquela da carne que nunca vemos, o fundo das coisas, o inverso da face, do rosto, os segredos por excelência, a carne de onde tudo sai, ao mais profundo mesmo do mistério, a carne enquanto está sofrendo, enquanto é informe, enquanto sua forma por si mesma é alguma coisa que provoca a angústia. Visão da angústia, última revelação do *você é isto – Você é isto que está mais longe de ti, isto que é o mais informe* (LACAN, 1978, p. 186).

Ao se mostrar sensível à questão da carne, do *encarnado*, bem como do sangue, Varejão estabelece um diálogo com a própria história da pintura. De acordo com Georges Didi-Huberman: “É certo que um fantasma de sangue reticular percorre toda a história da pintura. Ele talvez não seja tão prenhe nas lendas, nas *mirabilia* relativas aos gestos milagrosos dos pintores, se não na medida do que ali indica, como fantasma mesmo: um limite” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22). Esse limite apontaria para uma espécie de “exigência ideal” – embora inalcançável – da parte dos pintores, que almejavam injetar seu próprio sangue na superfície bidimensional da tela, com o intuito de que, através de um emaranhado de linhas e cores imbuídas de si, pudessem transfigurar seu meio artístico e produzir a pura presença, identificável apenas no colorido da vida. É isto que informaria o limite, ou seja, “[...] algo que funciona a um tempo como verdade absoluta e como alteridade absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36).

Mas esse limite, Varejão o transgride. Aquilo que estava posto apenas como possibilidade “virtual” para a história da pintura clássica, uma vez que condicionada pelos jogos internos entre superfície e profundidade, entre aparecimento (*epiphasis*) e desaparecimento (*aphanisis*), entre o visível, o invisível e o diáfano, é convertido em possibilidade “real” pela atividade artística de Varejão. Nesse aspecto, sua atitude de transfiguração formal é legatária das vanguardas artísticas. Tal como Lúcio Fontana, Varejão perfura o quadro. Mas ao invés de topar com o fundo da tela, isto é, com a parede ou aquilo que dá sustentação ao quadro, Varejão topa com o informe da carne. Nas palavras de Schwarcz: “Afinal, se Fontana cortava suas telas para revelar e assim devolver a materialidade à própria tela, nossa artista rompe a obra para mostrar novas maneiras de parodiar o imaginário: dentro da tela há representação de sangue, mas que precisa e será suturada” (SCHWARCZ, 2014, p. 44).

Na tela *Língua com padrão sinuoso* (1998), já aludida acima, o padrão da azulejaria é interrompido por meio de uma incisão frontal desferida pela artista no revestimento “cerâmico” da obra. Nesse gesto, sobressai a ideia de que, tal como a pele é a superfície do corpo, a azulejaria seria a “pele” de um edifício, com a função de revestir, adornar, edulcorar ou amenizar as dobras da carne, que nos interpelam através de um processo contra-transferencial cuja função é revelar as próprias

feridas e traumas – que restam abertos – das histórias, narrativas e memórias que foram soterradas, silenciadas e violadas pela própria história social brasileira, da colonização à modernização. Ao esgarçar os padrões geométricos decorativos da azulejaria, Varejão está a nos sugerir que esta, “[...] por mais ‘venérea’ que seja, não passa de uma carga complexa, uma carga de órgãos lindamente enxertados uns nos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 87).

Essa carne não se contém, é pulsátil, almeja romper com a forma em direção ao informe. Por vezes, sua força interna não suporta ser pendurada na parede e é atirada no chão, tal como vemos na obra *Ruína de charque [Porto]* (2002). Nessa obra, assim como em outras da série, a azulejaria parece ser menos aquela do barroco português que aquela encontrada em espaços como saunas e banheiros públicos do mundo contemporâneo. Por esse aspecto, tal série assinala uma continuidade de problemas: os velhos padrões da azulejaria mudaram, mas as fendas e vísceras continuam abertas. Mais que um traço estilístico, seria o caso de dizer que “[...] as vísceras aparecem diante de nós como a consequência fatal e nauseante da agressão, da ferida e da *incisão* sofrida pela carne” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 63). Uma carne que, atirada no chão, visa abolir com o espaço imaginário da escultura clássica, propiciado pelo pedestal ou pelo suporte, e se dirigir diretamente ao espaço próprio ao mundo da vida, trazendo suas dobras sinuosas na mesma altura de nossos pés, no mesmo sítio em que pisamos. Essa capacidade de decomposição da ordem imaginária era referida pelo próprio Lacan (1978) a propósito da experiência de angústia propiciada pelo encontro com a carne. Além disso, seria o caso de destacar que, em todas as obras de Varejão que deixam entrever sua carne, suas vísceras, há a aparição de um sangue. Mas o sangue dessas obras forma coágulos, é grosseiro, tem fases. Ele atenta nosso olhar para uma mudança sibilina, sutil, mas portadora de uma terrível violência. Conforme assinala Didi-Huberman:

Exigir, da imagem, um sangue, define evidentemente alguma coisa como um fantasma de sua mais alta eficácia, seu “imperativo categórico” no imaginário: a exigência de um mistério, de uma conversão na matéria mesma da imagem. É a exigência de uma cor que não se contentaria em preencher apropriadamente seu ar representativo. Uma cor que – como o humor em um corpo – estará perpetuamente em secreção, em circulação, em trânsito, em conversão (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 187).

Desse modo, a carne presente nas obras de Varejão seria portadora de uma dupla ação. Enquanto víscera, isto é, enquanto carne informe a irromper do interior de uma dada ordem, seja ela pintura ou azulejo, estaria a atuar como elemento de decomposição do imaginário, de decomposição das imagens da colonização que se instalaram no imaginário. Enquanto sangue, isto é, enquanto substância condensada, rugosa, a indicar uma fatura, estaria a atuar como elemento alusivo, fantasmático, como um mistério para o imaginário, apontando para uma cor – para um *coloris* – que frustra a representação e sugere uma circulação dinâmica, metamórfica, a retornar do “fundo” das imagens.

Situada do ponto de vista dos suportes nos quais essa carne emerge, seria o caso de dizer que Varejão exerce uma tarefa de liberação das imagens do conformismo que a tradição impôs. A azulejaria barroca portuguesa, que veio a se instaurar como artifício simbólico do processo colonial brasileiro, não suporta a dinâmica pulsátil da carne, isto é, da não-identidade, da não-alegoria e da não-catequese. A carne resiste ao revestimento, indica um fundo que não foi narrado, uma identidade que não foi reconhecida, uma memória que não foi inscrita e que não cessa de não se inscrever. Ela aponta tanto para a violência do processo colonial, quanto para a resistência do corpo flagelado. Além disso, ao mudar o padrão decorativo da azulejaria para pensar a questão da carne, também estende sua dramatização para uma situação pós-colonial, contemporânea, de permanência das questões fundamentais. Quais identidades estariam sendo subjugadas, omitidas, forcluídas pelos dispositivos normativos de poder da cena brasileira contemporânea? Quais seriam as chagas abertas, as feridas circunscritas, no interior do que chamamos de “processo civilizatório” brasileiro? E o que se configuraria atualmente como força pulsátil, isto é, como mecanismo de resistência incendiária a tal processo?

É possível dizer que essas questões percorrem toda a série das *Ruínas de charque* de Varejão, com suas variações internas e modulações formais. Porém, a mesma série explora um aspecto que será retrabalhado anos mais tarde e de modo incisivo pela artista: trata-se da lírica das ruínas. Falemos, por fim, deste aspecto.

## RUÍNA

Assim que adentrávamos no primeiro andar do Edifício Pina Luz e nos dirigíamos em linha reta até o seu octógono, topávamos com um conjunto de esculturas de Varejão, sendo duas delas inéditas, concebidas especificamente para o espaço da exposição: *Moedor* (2021) e *Ruína 22* (2022). Essas esculturas – ou “pinturas tridimensionais”, como prefere a artista – entravam em diálogo com a própria estrutura do prédio, uma vez que este edifício eclético classicizante, que fora construído no final do século XIX com o intuito de abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, mas que nunca fora terminado, foi por diversas vezes abandonado e acabou por adquirir um aspecto de ruína no centro de São Paulo com o passar das décadas. Após a intervenção do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e sua equipe, que dinamizou o edifício ao rotacionar o eixo principal de visitação cruzando os espaços vazios dos pátios internos com pontes e preenchendo os vazios internos com claraboias planas, o projeto final do prédio adquiriu um aspecto de “inacabamento perpétuo”, a abrigar a antiga estrutura neoclássica de modo coexistente e não-conflituoso com as novas intervenções. Esse diálogo virtual entre as estruturas em ruínas de Varejão e a arquitetura da Pinacoteca reitera a dimensão autônoma da arte e de sua própria obra, assinalando uma atitude consciente por parte da artista e uma consonância de caminhos e linguagens.

As ruínas de Varejão, contudo, são mais sugestivas. Essas obras, que ocupavam de modo temporário o octógono da Pinacoteca, eram portadores de uma estranha presença. Ainda que não tenham sido pensadas conjuntamente, característica que acabava por assegurar sua autonomia individual, nota-se que o efeito obtido pela deambulação ao redor delas e entre elas perturbava o campo perceptivo. Nesse sentido, eram obras anti-minimalistas por excelência. Não apenas em virtude de sua evidente natureza expressionista, que voltava a articular a tensão entre componentes decorativos próprios à arte do azulejo, de um lado, e as fissuras da carne e das vísceras informes, do outro. Eram obras anti-minimalistas também devido seu modo de interpelação de nossa consciência espacial. O Minimalismo norte-americano almejava explorar o objeto escultórico (ou “objeto específico”, segundo os termos consagrados por Donald Judd) como um objeto gestáltico. Isto é,

sua estrutura simples e tautológica, cujo formato total podia ser apreendido ou intuído intelectualmente de modo imediato pelo observador, pretendia nos liberar para considerar outros aspectos que se encontravam em relação com essa estrutura fundamental, como o seu material, sua superfície, sua escala etc. Dado o caráter “contingente” e “indiferenciado” dessas estruturas, o observador passaria então a vivenciar o próprio espaço em que caminha, bem como o próprio corpo, tomando consciência de que o processo de observação possui ele próprio uma duração.

O mesmo não acontecia com a experiência propiciada pelo vagar entre as ruínas de Varejão. Suas dimensões assimétricas possibilitavam operações de montagem e desmontagem visual espontânea entre as obras. O observador era convidado a articular a forma quase totêmica de uma das ruínas com a forma acidentada e incompleta de outra. Ou então, podia simplesmente entrever aspectos da coloração de uma nas dobras e desdobras de outra, sem correr o risco de que essas combinações encerrem de modo simétrico a forma. Além disso, o observador também podia se deter nos aspectos específicos de uma dessas obras. No caso de *Talavera Meat Ruin I* (2021), por exemplo, a continuidade da coluna revestida com azulejos de padrões amarelos e azuis é interrompida pela insurgência de uma carne na altura do centro da coluna. Essa carne, por sua vez, não é um bloco matérico conciso: trata-se de um fino vértice que liga as duas extremidades, como se incorporasse o formato de uma ampulheta. Ao contrário do Minimalismo, portanto, pode-se dizer que o modo pelo qual essa fina camada parece dar sustentação à integralidade da coluna é contra intuitivo e acaba por arruinar o fechamento próprio à Gestalt psicológica, suscitando simultaneamente um incômodo visual e uma fascinação ativa. Essas obras, porém, também possuem uma propriedade expansiva, de insinuação, nos fazendo imaginar que as próprias ruínas da Pinacoteca (e de outros espaços) seriam compostas internamente por camadas disformes de carne, escondendo uma potência que não se encerra através de nenhum revestimento.

Desse modo, o que se pode apreender a partir das ruínas de Varejão? Como vimos, há um objeto de interesse que percorre toda sua produção artística: trata-se do barroco. Este é um tema central para Varejão desde o contato que fez com as igrejas barrocas de Minas Gerais no começo de sua atividade artística, que serviu de

inspiração direta para as suas telas pintadas com tinta óleo na década de 1980. E, de acordo com Walter Benjamin, a ruína é um tema barroco por excelência: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

No livro *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin analisa o modo pelo qual o barroco explora os fragmentos e ruínas como procedimento construtivo. Haveria no imaginário barroco a compreensão de que a ruína carrega consigo uma força para expandir o campo da História, rompendo com a linearidade e com o princípio de causalidade. A ruína comporta origens não-premeditadas na marcha do tempo, propicia revisões do tempo presente, insistindo na força de resistência daquilo que não aconteceu. Nesse sentido, a ruína não seria apenas o registro de algo que passou, uma espécie de “documento” que ajudaria a reiterar a narrativa linear da História, que teria sido conduzida até o tempo presente de modo inevitável. Antes, ela é o signo de uma latência, de uma pulsão que aponta para um emaranhado de histórias e futuros que não foram capazes de ser assimilados por esse gênero maior que é a História escrita pelos vencedores. Assim, ao tratar a ruína como o vestígio de concretizações em aberto, de narrativas suprimidas que carregam o poder de contradizer o curso da história atual, o barroco explicitaria sua inclinação pelo gênero da “*ars inveniendi*” (BENJAMIN, 1984).

Há igualmente uma latência nas ruínas de Varejão, que insiste para uma revisão contínua e para uma problematização consciente da História brasileira que fora escrita e codificada pelos vencedores desde a colonização. Ao serem compostas de carne e darem a ver suas entranhas, essas ruínas apontam simultaneamente para as incisões que sofreram durante o processo de sua constituição e para a virulência informe que não se conforma com as formas ditadas pela gramática vigente. Elas são fragmentos de um passado silenciado e apontam para o despertar de virtualidades abafadas que carregam a potência de liberar o futuro que o passado não teve, articulando uma trama temporal de tipo não-determinista. Afinal, como dirá Benjamin: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e o vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

## CONCLUSÃO

A arte de Adriana Varejão reverbera como caleidoscópio de imagens. Mas essas imagens nunca são engessadas, indiferentes, conformistas. São imagens combativas, dinâmicas e inconformistas. Por meio dos três vetores aqui analisados, fica evidente que sua arte parece ter compreendido a lição de que “a guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente” (MBEMBE, 2016, p. 134). Ao contrário, trata-se de uma guerra que se mostra propositora de códigos de conduta e de normatividade que asseguram seu direito à ilegalidade, demonstrando como “[...] o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real” (MBEMBE, 2016, p. 134).

Esse “efeito de real”, Varejão o confronta de modo ativo. Como máquina de guerra, sua arte instaura uma cisão na fantasia colonial responsável por codificar o real. Nesse sentido, trata-se de um processo de contra-violência conciso, de crítica imanente e direta, que traz à tona um efeito de estranhamento ao real codificado, de “desreconhecimento” aos sujeitos que o compõem, instituindo um princípio de negatividade corrosivo. Porém, sua arte não é apenas centrada em processos de negatividade estética. Ao induzir o estranhamento com as imagens herdadas do processo colonial, Varejão também presta contas com a diversidade do processo de miscigenação brasileiro, mostrando-se atenta a questões relativas ao sincretismo religioso, à pluralidade de culturas e etnias, ao fator de resistência e sobrevivência dessa carne, isto é, dessa *matéria* brasileira, aprisionada pelo caráter normativo da narrativa contada pelos vencedores. Através desse processo, Varejão aponta caminhos para se pensar uma superação das formas coletivas de identificação e de reconhecimento subordinadas aos dispositivos coloniais que até hoje perduram, mesmo que indique a prevalência de uma matéria informe e pulsátil de difícil caracterização. Pois talvez a atitude mais radical a ser tomada para que esses dispositivos sejam superados de modo efetivo passe pelo reconhecimento daquilo que ainda não tem um nome.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. “Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca luso-brasileira na obra de Adriana Varejão”. In: *Rocalha*. São José Del-Rei, MG. Ano II, vol. II, n. I, dez. 2021, pp. 68-86.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*. Trad. Stefano Chiodi. Turim: Einaudi, 2001.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire: Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. Paris: Seuil, 1978.
- MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. In: *Arte & Ensaios*. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro: Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *L’inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita. A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.





# **Temporalidades desatadas: o gesto poético no mito de Hélio Oiticica**

***Temporalidades desatadas:  
el gesto poético en el mito de Hélio Oiticica***

***Untied temporalities: the poetic gesture  
in the myth of Hélio Oiticica***

***Carolina Akemi M. Morita Nakahara***  
*Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo,  
São Carlos-SP, Brasil.  
cake.nakahara@usp.br*

## Resumo

A noção do mito, parte do programa ambiental do artista Hélio Oiticica, chamou a atenção por romper tanto com representações lineares e progressistas do tempo quanto com certa nostalgia reacionária típicas da década de 1960, tomando a utopia de futuro a contrapelo, ao resgatar o sentido dialético e poético de *obra*. Este artigo tenciona retomar e, assim, desatar novos sentidos dessa potência criativa em direção ao possível.

**Palavras-chave:** Hélio Oiticica. Mito. Obra. Poesia. 1960.

## Resumen

La noción de mito, parte del programa ambiental del artista Hélio Oiticica, llamó la atención por romper tanto con las representaciones lineales y progresivas del tiempo como con cierta nostalgia reaccionaria propias de la década de 1960, tomando a contrapelo la utopía del futuro, rescatando el sentido dialéctico y poético de *obra*. Este artículo pretende retomar y, así, desatar nuevos sentidos de esa potencia creadora hacia lo posible.

**Palabras-clave:** Hélio Oiticica. Mito. Obra. Poesía. 1960.

## Abstract

The notion of myth, part of the artist Hélio Oiticica's environmental program, drew attention for breaking both with linear and progressive representations of time and with a certain reactionary nostalgia typical of the 1960s, taking the utopia of the future against the grain, by rescuing the dialectical and poetic sense of *work*. This article proposes to resume and, thus, unleash new meanings of this creative power towards the possible.

**Keywords:** Hélio Oiticica. Myth. Work. Poetry. 1960.

## MITO: VIVER SEM TEMPO PELA IMAGINAÇÃO

*O sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”.*

(OITICICA, [1967] 2006, p. 160)

O início dos anos 1960 foi marcado por certa transição no panorama cultural e artístico nacional, que se configurou através de um deslocamento do enfoque desenvolvimentista patente nos anos 1950 para passar a privilegiar o retorno ao “povo”. De acordo com Marcelo Ridenti (2000), nesta época pré e pós-golpe de 1964, havia um romantismo que não consistia em uma simples retomada do passado, mas possuía algo de modernizador: tratava-se de um “romantismo revolucionário”, que partia de uma interpretação marxista, e buscava, no passado, elementos para a construção de uma utopia do futuro alternativo à modernidade capitalista.

Com efeito, tais perspectivas reverberavam a atmosfera revolucionária proveniente sobretudo do contexto francês da década de 1960 (LÖWY, 2018), em grande parte sintetizadas por Henri Lefebvre em “Romantisme Révolutionnaire” ([1957] 2000). Tal

texto-manifesto advogava a favor de uma estética anti-capitalista, de viés materialista – embora avessa ao marxismo ortodoxo stalinista –, que rompesse com a alienação subjetiva e os condicionamentos do cotidiano, ao mesmo tempo em que permitisse a abertura para o (futuro) possível, por meio do sonho, da imaginação, da festa – ideias que ressoariam nas propostas da Internacional Situacionista (LEFEBVRE & GRINDON, 2012). Não obstante, na visão lefebvriana, não se tratava de assumir um passado mitológico, no sentido vulgar da expressão, como uma idealização reacionária ou busca por uma regressão histórica. Isto é, por romantismo não se entendia como a busca por uma imagem ou representação, mas, sim, como a retomada do próprio ímpeto de movimento, do princípio motor da ação, por meio de uma desterritorialização:

Todo romanticismo se funda sobre el desacuerdo, sobre el desdoblamiento y el desgarramiento. En este sentido, el romanticismo revolucionario perpetúa y aun profundiza los desdoblamientos románticos antiguos. Pero esos desdoblamientos toman un sentido nuevo. La distancia (la puesta a buena distancia) en relación con lo actual, al presente, a lo real, a lo existente, se toma bajo el signo de lo posible. Y no a título del pasado, o de la evasión. (LEFEBVRE, [1957] 2000, p. 59)

Ora, esta noção de romantismo revolucionário como uma disposição para a desterritorialização criativa apresenta certas similaridades com a ideia de **mito** tal como vislumbrada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica. Isto é, não como o retorno a um passado a ser re-vivido, mas, sim, como a retomada do próprio impulso criativo do viver, visto que “o experimental pode retomar, nunca reviver” e “invenção não se coaduna com imitação” (OITICICA, [1972] 2009, p. 108). Nos termos de Guy Brett: o mito seria, nas propostas de Hélio, uma “consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação” (BRETT, [1969] 1986, p. 129), a saber, destacado das representações formais de espaço-tempo. Com efeito, com possíveis influências de Mircéa Eliade <sup>1</sup>, tratava-se do **mito** como afirmação da imanência, do **concreto** <sup>2</sup>, pois:

<sup>1</sup> Como identificado por Suzana Vaz (2008), a menção direta de Hélio Oiticica a Mircéa Eliade ocorre especificamente em seus escritos de 1973. Provavelmente, a leitura de Hélio sobre Eliade ocorreria sob intermédio de Guy Brett.

A ideia de um “retorno ao mito” deve ser aqui esclarecida não como um “retorno a algo conhecido”, mas como a necessidade da imanência como premissa para a germinação de uma “vida não repressiva”, onde as energias míticas emergem como experiências verdadeiras. (OITICICA, 1969, p. 3-4, tradução nossa)<sup>3</sup>

Sem embargo, no caso específico do Brasil, diversos movimentos emergentes neste momento – tais como a União Nacional dos Estudantes (UNE) em São Paulo, o Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, o Movimento de Cultura Popular (MPC) em Pernambuco – acabariam assumindo um papel um tanto ambíguo. Apesar das inegáveis tentativas de entender o povo e de expressar as peculiaridades culturais de uma sociedade de classes, em muitos casos tratava-se antes da construção da ideia do popular e do nacional, do que propriamente a representação de um povo real. Atuando por meio de ações didáticas e conscientizadoras junto às camadas populares, tais propostas, não raro, fundamentavam-se no par opositivo entre progresso – baseado na originalidade, na criação, no nacional – e atraso, na outra extremidade – provinciano e patriarcal, dependente da imitação ao estrangeiro (SCHWARZ, 1989). O romantismo aí presente perpetuava, mesmo que em outros termos, a visão etapista e dualista da história e pressupunha um objeto – povo essencial ou real – de maneira fechada sobre si mesma, como uma totalidade orgânica, em detrimento do povo empírico, fenomenológico (CHAUÍ, 1984).

Hélio Oiticica, apesar de atento ao nacional e ao popular, de sua preocupação com a criação de uma imagem brasileira e de uma cultura nacional, não se alinhava, entretanto, ao sentido nacional-popular então hegemônico no Brasil, já que não intentava ser “porta-voz do marxismo e da revolução” (RIDENTI, 2000, p. 273). Também empregava uma abordagem distinta em relação ao *popular*, que não se

---

<sup>2</sup> Para Suzana Vaz (2008), o aspecto mítico da obra de Hélio Oiticica já estaria anunciado em seus dizeres “ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO” ([1961] 1986, p. 26) e em obras como os penetráveis. Com efeito, ao explicar, em notas posteriores, seus próprios projetos de maquetes, Hélio afirmaria de modo bastante sugestivo: “quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recree e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que também é estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital” (OITICICA [1961a] 1986, p. 29).

<sup>3</sup> “The idea of a ‘return to myth’ should be cleared here as not a ‘return to something known’, but the necessity for the immanence as a premise for the germination of ‘unrepressive life’, where the mythical energies emerge as true experiences” (OITICICA, ,1969, p. 3-4).

pautava em uma didatização ou simplificação da arte para, assim, aproximar-se e comunicar-se com o *povo*. Ao invés disso, a relação entre a obra e o participante aparecia, em Hélio, através do sentido de “superioridade”, “totalidade” ou de “estar no mundo”<sup>4</sup> – tal como começa a se verificar com os *Bólides* e, especialmente, com os *Parangolés*. Tal como esclarece o próprio artista, em detrimento de uma nova estética ou nova moral, tratava-se da proposta de um “*modus vivendi*”, como uma “concepção de uma totalidade da vida e do mundo”, em que a arte não aparece como “objeto supremo”, mas, sim, como:

Uma criação para a vida que seria como que uma *volta ao mito*, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade. Esse mito seria regido por “estados criativos” em sucessão no indivíduo e na coletividade – não se quer o “objeto de arte” mas um “estado”, uma predisposição às vivências criativas; um incentivo à vida. (OITICICA, [1965a] 2009, p. 37, grifos nossos)

Acreditamos, assim, que essa sua interpretação do **mito**, como uma “tentativa de devolver as prioridades criativas para as ruas, para uma coletividade” (OITICICA, [1967b] 2009, p. 49), ao apresentar convergências com o genuíno espírito do romantismo revolucionário e os sentidos de utopia concreta – tal como vislumbrados por Henri Lefebvre – tenha sido capaz de liberar sentidos do desvio próprios de um fazer poético ou da obra<sup>5</sup>.

## IMANENTE, CONCRETO, REAL

Hélio escolheu a via de superação do etnocentrismo. O outro não é uma abstração descarnada com o qual é imperativa a união para construir uma futura sociedade utópica, como no redentorismo marxista. O outro é o corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível. Andando pelo mundo em uma peripatética

<sup>4</sup> Como sugerido pelo artista em “A dança na minha experiência” ([1965] 1986, p. 74), tais noções estão interligadas e implicam uma refutação das representações e categorias habituais, em prol de um mergulho num mundo da embriaguez dionisíaca nietzscheana. Essa abordagem relaciona-se ao sentido de marginalidade, mencionado neste mesmo texto e explorado pelo artista em suas propostas posteriores, tal como uma existência que “nunca está condicionada ao que já existe”, não é “nem sintoma nem reflexo” (OITICICA [1970] 2009, p. 69).

<sup>5</sup> Parte das reflexões expostas aqui são resultado tanto de nossa dissertação de mestrado “Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica” (MORITA, 2011) quanto da nossa tese “Do habitat ao habitar *poiético*: participação apropriação e utopia em Henri Lefebvre” (NAKAHARA, 2021).

pregnância que cumpria a formulação do devorado “Merleau-Ponty” de “apagar a linha divisória entre o corpo e o espírito”. (SALOMÃO, 2003, p. 36-37)

A experimentação de Hélio Oiticica, enlevada por uma busca incessante pela participação cada vez mais intensa por parte do espectador, já vinha caminhando por uma via essencialmente sensorial desde os *Bólides* (FAVARETTO, 2000). Porém, 1964 marcaria o momento de uma radicalização de suas propostas, um *turning point* (OITICICA, [1967] 2006), impulsionado sobretudo por seu contato com a dança e a descoberta da Mangueira, a “favela mítica do Rio”, onde se tornaria passista (JACQUES, 2003). A partir destas experiências significativas, Hélio passaria por uma mudança abrupta, que incluía seu próprio modo de ser: deixando de lado uma postura mais “apolínea”, organizada e rígida, o artista mergulharia numa atitude mais “dionisíaca”, livre, através da música e da dança. Como disse Mário Pedrosa (1986, p. 10), Hélio deixaria sua “torre de marfim”, que priorizava pela “pureza” e pelo “belo”, para passar por um processo de “iniciação popular dolorosa e grave”, deixando a cidade moderna, passando a praticamente habitar a favela e aproximando-se cada vez mais da marginalidade.

A ruptura com o registro artístico por meio da antiarte, da qual o *Parangolé* seria considerado uma das expressões máximas, teria sido “eminentemente política” e, em termos estéticos, “coletivizante e objetiva, épica e realista” (MARTINS, 2010, p. 202), uma vez que apontava para novos caminhos em termos de participação coletiva – a serem consolidados, posteriormente, com a Nova Objetividade. Isso porque, no caso do *Parangolé*, haveria um efetivo envolvimento com a chamada *marginalidade*, com o samba, com a arquitetura, com o ambiente, com a comunidade e a cultura da favela, o que significava “a descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre”, bem como de “outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros” (JACQUES, 2003, p. 28-29).

Com efeito, de maneira díspar aos passos neoconcretos assumidos previamente pelo próprio artista, os *Parangolés* inauguravam um caminho a ser consolidado com a

Nova Objetividade (1967), indicando um realismo – nos termos de Mário Schenberg –, uma concretude – para usar os termos de Henri Lefebvre. Abandonava-se, assim, certa transcendentalidade e, até mesmo, certo “misticismo” presente em suas propostas anteriores voltadas ao “domínio restrito da experiência estética” subjetiva (MARTINS, 2010, p. 202). “Imanência ao invés de transcendência” ou “dialética realista” (OITICICA, [1967] 2006, p. 156-160), de sorte que “a guinada multissensorial combinava-se, pois, a uma reflexão histórica, traduzida na consciência aguda do subdesenvolvimento” (MARTINS, 2010, p. 203-204).

Como se vê, o estatuto da interlocução se diferencia claramente nas estratégias do didatismo revolucionário, de orientação política e de intervenção na realidade, por um lado, e, por outro, na ingerência direta no sistema da consciência-percepção do mundo (do “estar no mundo”<sup>6</sup>), que busca captar uma instância mais profunda do real.

Surgindo como estandartes para serem carregados e, posteriormente, desenvolvendo-se nas capas, nas faixas, nas tendas e na “área aberta do mito”<sup>7</sup> (em *Éden*, 1969), os *Parangolés* colocavam-se como um convite à inspeção, à descoberta, ao movimento livre de condicionamentos. Três dimensões, entrelaçadas de maneira indelével, parecem fundamentais para a compreensão de sua expressão: a dimensão ambiental (antiarte), a mítica e a ética. O “sentido ambiental” implicava uma experiência fundamentalmente coletiva, de sorte que as estruturas criadas pelo artista aos poucos explicitariam a necessidade de espaços amplos para participação,

<sup>6</sup> “Estar no mundo, que é ser, viver”, como uma articulação entre “vida-mundo-criação” ou “gente + tempo + a possibilidade de expansão” citado por Hélio, por exemplo, em “Crelazer” ([1966a] 1986, p. 117) ou “volta ao mundo”, citado em “Esquema geral da Nova Objetividade” ([1967] 2006, p. 165), como veremos adiante.

<sup>7</sup> Cercado circular, com espaço interior vazio e intimista, a “área aberta ao mito” assemelhava-se a uma espécie de núcleo de lazer ou penetrável. Porém, em “Captions and small texts” (1969b), Hélio classifica este ambiente como um tipo de Parangolé: “I classified the ‘Myth opened area’ as a Parangolé (...) where the idea of ‘participation’ was already small for the real sense of it – ‘proposition’ also wouldn’t be enough: only a more complex idea such as the creleisure, and in fact this opened area, and enclosed with round mesh walls, would be like the ‘founded space’, where people would ‘construct’ their significations: a free area that would be the perpetual ‘free space’ of myth, as the ‘free water’, etc. The encircling of it accentuates that sense” (OITICICA, 1969b, p. 3-4). Novamente, o mito aparece, aqui, como uma imanência ao mundo, livre de condicionamentos, e não como um retorno.

em detrimento das tradicionais mostras e museus para a elite. Com efeito, ninguém se constrangeria diante da *antiarte*; seria algo profundamente mundano: a real conexão entre a manifestação criativa e a coletividade, como esclarece em “Posição e Programa”:

É a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição ‘social-ambiental’ é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. (OITICICA, [1966] 1986, p. 78-79)

No programa ambiental também se expressava outra ordem de manifestação, denominada “social”, que adquiria ainda maior significância ao tomarmos o contexto histórico da ditadura militar vigente a partir de 1964, de profundo controle e castração à expressão individual e coletiva. Pois a antiarte colocava a **criação** como uma necessidade humana primordial e vital, anterior a quaisquer premências sociais, éticas, individuais. Tratava-se de “uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida” (ibid., p. 83). Porém, isto não se daria por “e elevar o espectador a um nível de criação’, a uma ‘metarrealidade’, ou impor-lhe uma ‘ideia’ ou um ‘padrão estético’ (...) mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que ele queira realizar” (ibid., p. 77). A participação do indivíduo seria, antes de tudo, *uma participação na realidade vigente*.

O posicionamento de Hélio era anárquico e não pregava um posicionamento definido na luta de classes – visto que estas refletiam representações e, inevitavelmente, condicionamentos. Entretanto, o caráter poético de suas obras ao mesmo tempo buscava uma coletividade que transcendia as categorias de classe, por meio do profundo sentido de imanência: “uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento

de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (OITICICA, [1967] 2006, p. 165). A dança seria a confluência entre a experiência individual e coletiva, no sentido dionisíaco nietzscheano. Nesse sentido, o *ambiental* aspirado por Hélio dissolveria quaisquer dicotomias entre espaço-tempo e sujeito-objeto, ou entre o intelectual e o mítico: “a dança é o ato em si, pura imanência, mas capaz de invocar o ‘dionisíaco’, o coletivo, um estar no mundo que é ao mesmo tempo imanente e mágico. O transcendente é aqui substituído pelo ambiental, espaço de vivências mágicas proporcionadas por estruturas terrenas” (BRAGA, 2007, p. 99).

Por meio da experiência vital da dança, engendrava-se a substancial diluição das barreiras de classes e dos preconceitos sociais, já que a compreensão de uma totalidade – a re-conexão com o mundo, com o cósmico – desconhece a diferenciação em camadas e estruturas abstratas, e aparece essencialmente calcada numa articulação entre expressão individual e coletiva. A natureza espontânea dos blocos de carnaval ao mesmo tempo representava uma expressão coletiva, de um grupo, e ainda permitiam espaço para a individualidade, rompendo também com formas de hierarquia. Neles todos participam, sabendo ou não dançar: “não é uma coisa que se aprende. Dança é a dança que se dança” (OITICICA, [1979] 2009, p. 240). Tal seria sua *démarche* revolucionária, fundada numa postura eminentemente marginal:

Seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite” (...) seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser. (OITICICA, [1965] 1986, p. 74)

A dança envolvia, assim, um mito ético, qual seja, o do ritmo como realização interior, como comunhão social e coletiva, como realização individual num grupo. **Mito**, por implicar um estado criativo puro apartado do tempo linear; **ético**, por este trabalho criador efetivamente “propor uma nova sociedade” (OITICICA, [1970] 2009, p. 69), porém, sem buscar estabelecer uma nova moral, mas, sim, ao derrubar todas

as morais, condicionamentos e conformismos (OITICICA, [1966] 1986). Seu aspecto ético provém, antes, da própria retomada da “vitalidade na experiência humana criativa”, a saber, de “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora”, para tornar-se “participante na atividade criadora” (ibid., p. 82). Ora, nesta abordagem, individual e coletivo imiscuem-se nessa imersão no ritmo, numa “fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação” (OITICICA, [1965] 1986, p. 73). Para Hélio, seria como uma comunhão original, um religamento do indivíduo às origens míticas, em detrimento de classes dominantes, estereótipos, ou de uma inteligência dominante. Porém, esta volta às origens não seria um retrocesso, um regresso, mas, sim, “a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele” (ibid., p. 72), expressando a “vontade de um novo mito” (OITICICA, [1964] 1986, p. 69). Sobretudo, significava a descoberta de algo essencial:

Não sou *mais* do que meu semelhante, por questões sociais, intelectuais, etc.; sou *igual* porque tenho em mim, a descoberto, potencialidades que a cada um são dadas de modo diverso segundo sua estrutura individual – e todas são válidas porque são manifestações do eu individual e por isso devem ser requisitadas como tal. Se todo indivíduo pudesse, ou tivesse suficiente liberdade, para por a nu, diante de si mesmo, seu dom inato, sua chama criativa original, seriam todos criadores (...) toda tentativa individual de expressão deve ser respeitada como uma “arte”. (OITICICA, 1967a, p. 10-11, grifos do autor)

A partir de suas experiências na favela, Hélio buscava compreender a “primitividade construtiva popular” (OITICICA, [1964] 1986), p. 66), que articulava o imprevisto a certa organicidade e flexibilidade espacial. Mas não se buscava representar esta favela <sup>8</sup>: antes, buscava-se a própria *estrutura do objeto*, seus princípios constitutivos, a saber, sua fundação objetiva, inseparável do sujeito; o espaço em sua “plasmação” (OITICICA [1964] 1986, p. 66). As capas aludiam a uma espécie de abrigo mínimo ou primordial, em profunda conexão com o indivíduo (JACQUES, 2003). O

---

<sup>8</sup> Como o artista esclarece em “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”, ao invés de uma motivação folclórica, baseada nas aparências, buscava-se uma “posição experimental específica” por meio da “procura da gênese objetiva da obra” e da “fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental” (OITICICA, [1964] 1986, p. 65-67).

objeto transfigura-se em participador-obra (sujeito-objeto), a movimentar-se e desdobrar-se no espaço-tempo, a fim de conformar uma totalidade obra-ambiente – ou uma estrutura ambiental – na qual há a vivência de uma participação coletiva ou um sistema ambiental *Parangolé* – a ativar tanto quem o veste quanto quem assiste. Aspirava-se a um novo espaço e por um novo tempo da obra no espaço ambiental; porém, mais do que a criação ou instauração de outra ordem ambiental, o *Parangolé* seria o próprio ato de recolocar a expressão, como “uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero” (FAVARETTO, 2000, p. 104-105). O que se criava através do desdobramento do conjunto obra-espectador não era um objeto, mas um “evento”<sup>9</sup>, ou acontecimento: o gesto corporal significativo.

Nos “recantos e construções populares” improvisados vemos estabelecidas relações “‘imaginativo-estruturais’, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre ‘percepção’ e ‘imaginação’ produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente” (OITICICA [1964] 1986, p. 68). Novamente, é por esta via que o *Parangolé* (re) institui o sentido “mítico primordial da arte” (idem), ao instaurar, por meio da conexão entre percepção e imaginação, uma espécie de verticalidade que cinde com a linearidade-continuidade do tempo cotidiano e cria uma brecha, uma experiência de não-tempo da pura experimentação e exploração imaginativa. Com efeito, é daí que emerge a própria noção de **produção** almejada pelo artista, que reverbera o sentido dialético lefebvriano: “quando eu digo PRODUZIR eu o digo como o reverso do que seja considerado PRODUÇÃO, isto é, como não-realização de objeto consumitivo – como realização de um estado negativo onde negar o que é contínuo significa descobrir. Ponto” (OITICICA, 1973, grifos do autor).

Nesses termos, o futuro não se delinearía, portanto, tal como um horizonte utópico abstrato e fugidio, pautado numa visão etapista de progresso, nem tampouco como resultado de uma síntese dialética vulgarmente assumida pela esquerda ortodoxa. Pelo contrário, a dialética realista de Hélio almejava alçar o Outro a partir de uma

<sup>9</sup> A noção de evento está sendo empregada, neste texto, com o sentido atribuído por Milton Santos (2008), ou seja, como uma relação imprescindível entre sujeito-objeto e espaço-tempo – também chamada de “acontecimento” – a qual se difere da utilização corriqueira enquanto “evento cultural”.

verticalidade negativa em relação à realidade concreta: “desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro”, pois “só derrubando furiosamente poderemos construir algo válido e palpável: a nossa realidade” (OITICICA [1966] 1986, p. 83).

## EMBRIAGUEZ DESTRUTIVA: O MITO DA INVENÇÃO

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. (OITICICA, [1960] 1986, p. 24)

O caráter do evento relaciona-se ao aspecto mítico aspirado pelo *Parangolé*, num momento em que a dança assume um papel fundamental. Ao proporcionar a liberdade de movimento, o ato expressivo direto e o espontâneo, a dança remete a uma expressão primordial na arte, ou melhor, ao momento de gênese e de invenção de um novo mito. O interesse do artista pelo ritmo e pela dança decorria de uma ânsia por desintelectualização, desinibição, libertação expressiva, a fim de mudar de situação, de eximir-se de condutas e de abolir um sistema condicionante, como revelado em “A dança na minha experiência” (OITICICA, [1965] 1986). O improviso sobrepuja aí o ato organizado, projetado e intelectual: o gesto identifica-se com o ritmo em sua essência, que flui no espaço e no tempo, segundo a expressão de uma força mítica individual-coletiva, encarada como uma totalidade social. A dança envolve a destruição de preconceitos e de estereotípias, já que envolve o puro ato criador, plástico em sua essência, no despertar do próprio ato:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. (OITICICA, [1965] 1986, p.73)

Enquanto vivência mítica de um ser original e de uma expressão primordial e espontânea, como um momento de redescoberta de si mesmo, a experiência da dança e do ritmo no *Parangolé* traz à baila a compreensão sobre espírito e matéria presente no filósofo Merleau-Ponty<sup>10</sup>, que se enraíza sobre dois conceitos

---

<sup>10</sup> Vale destacar que Merleau-Ponty – tanto pela fenomenologia quanto por seu teor existencialista – seria um dos principais teóricos a embasar não apenas as reflexões de Hélio Oiticica, mas de outros pensadores e artistas da época, tais como Ferreira Gullar e sua teoria do não-objeto.

fundamentais: o Espírito Selvagem e o Ser Bruto, cujo entrelaçamento define a amarra entre experiência, criação, origem e ser. O Espírito Selvagem poderia ser definido como o espírito da práxis, que *quer e pode* algo, e, por isso mesmo, *age* de acordo para concretizá-lo, “realizando uma experiência e sendo essa experiência” (CHAUÍ, 2002, p. 152). Trata-se do ser *espontâneo*, na origem mesma deste termo, que exerce sua livre vontade, sem condicionamentos, no instante, cuja ação significadora age em resposta à realidade lacunar como conseqüência de sentimento de “querer-poder”, uma ânsia por determinar o indeterminado. Nos termos do filósofo:

Os fantasmas do sonho, os do mito (...), a imagem poética não estão ligados ao seu sentido por uma relação de signo a significação, como a que existe entre um número de telefone e o nome do assinante; eles verdadeiramente encerram seu sentido, que não é um sentido nocional mas uma direção de nossa existência. (...) Os primitivos, na medida em que vivem no mito, não ultrapassam esse espaço existencial, e é por isso que para eles os sonhos contam tanto quanto as percepções. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 382-383)

Já a ideia do Ser Bruto, singular ao plano mítico, implica um estado de indivisão entre individual e coletivo, sujeito e objeto – destarte, de plasmação espacial – em uma condição em que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. O Ser Bruto consiste, portanto, numa existência originária, o que não significa algo passado ou uma ânsia por regresso a uma situação anterior, mas, sim, como a origem em termos do “aqui e o agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão” (CHAUÍ, 2002, p. 155). Estado originário, totalidade da experiência, que consiste num aqui e agora, no qual convivem o passado e o porvir, o dentro e o fora, o antes e o depois: “proliferação e irradiação de um fundo imemorial que só existe proliferando-se e irradiando-se” (CHAUÍ, 2002, p. 164).

Com efeito, Mircéa Eliade, em seus estudos acerca do mito, conceitua-o não apenas como um significado paralelo e independente da realidade, uma ilusão que não tem existência real, mas, sim, como algo: “‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. (ELIADE, 1972, p. 6). Isso significa atribuir uma concretude ao mito, a despeito de sua presumível intangibilidade ou caráter etéreo, e que vai muito além

de crenças e rituais considerados primitivos, mas que, talvez pudéssemos dizer, efetivamente faz parte de certo mecanismo de funcionamento do pensamento humano. Portanto, parece ser irrefutável assumir que o mito envolve projeções – geralmente articulando passado e futuro – que estabelecem vínculos e direcionam os atos presentes. Como complementa Henri Lefebvre ([1970] 2008), o mito implica uma reflexão sobre a natureza de algo: indica um nascimento, explica o presente e evoca um futuro.

O *Parangolé* aparece como um verdadeiro retorno à consciência pré-linguística, e como um resgate de uma situação instintiva humana, como um momento de libertação e redescoberta de si mesmo, como sinaliza Suzana Vaz (2008). Por meio da vivência e da repetição de atos e gestos elementares e originários, acreditava-se que o homem compartilhasse, por um instante, do tempo dos deuses, de modo a unificar-se com a realidade (VAZ, 2008). A própria designação *parangolé* sugere a adoção simbólica de uma cultura não reconhecida e marginal<sup>11</sup> e carrega o fator mítico de retorno à liberdade, ao imprevisto e ao incondicionado.

Sujeito e objeto consubstanciam-se como no Ser Bruto pressuposto por Merleau-Ponty, uma vez que o corpo não se apresenta somente como suporte da obra, mas estabelece-se uma verdadeira incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, que dança livremente, inventa-se e inventa o mundo no espaço-tempo. No mito, explica-nos Merleau-Ponty (1994), pressupõe-se um espaço antropológico, em que as coisas não existem de maneira objetiva e geométrica, mas “em relação” a alguma percepção subjetiva: “o fenômeno mítico não é uma representação mas uma verdadeira presença” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 389). O sujeito é temporalidade e exprime a essência do tempo vivo, de maneira que “só me conheço na minha inerência ao tempo e ao mundo, quer dizer, na ambiguidade” (MERLEAU-PONTY, 1994:461). Tal é o sentido do mito.

---

<sup>11</sup> O nome *parangolé* era proveniente de uma construção efêmera nas ruas, mas o termo remetia a uma gíria do morro, uma palavra flexível, que podia assumir uma ampla gama de significados (SALOMÃO, 2003).

Viver o mito institui o **gesto poético** por excelência: rompe com representações e instaura o ato, o cambiante, o motor da ação. Com efeito, Hélio propõe que a obra revele um ímpeto de revogar o sentido do mundo, de fazê-lo cair num vazio – desterritorializar, desarraigar – e a partir daí criar um novo sentido. Nos termos da filósofa Marilena Chauí (2002, p. 155): “Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que impregnam o instituído – a cultura – para fazer surgir o jamais visto, o jamais dito, jamais pensado – a obra”. Entretanto, o ato criativo, a experiência, não encerra uma finalização, nem do mundo nem de si mesma, uma vez que cada obra aparece profundamente enlaçada com atos passados, com o presente e com manifestações futuras. Cada obra, cada criação altera de algum modo as condições para a emergência de outras criações; não surgem como fatos consumidores ou consumados, mas permitem *brotamentos*. No sentido lefebvriano, trata-se da obra enquanto verbo, ato criativo e instituinte, movimento dialético, isto é, apropriação por excelência – em contraposição ao conceito usual de obra de arte como instituição, estancada enquanto representação, objeto fechado e finalizado, bem como ao conceito de produto, mercadoria, objeto útil (LEFEBVRE, 1972).

Ora, o aspecto mítico vivenciado no *Parangolé* consiste em um permanente *estado de invenção*, em que uma invenção nunca cessa e atinge seu objetivo último, não estanca, pois cada desfecho logo deságua novamente em movimento, desmanche e reconstrução de uma nova invenção. Capas, tendas, estandartes nada instituem em sua objetividade: tal como os abrigos das favelas, são incompletos, temporários, fragmentários, eventuais, imperfeitos, inconclusos (JACQUES, 2003). O espectador, por sua vez, é impelido ou mobilizado a agir na obra: precisa tornar-se participante, mergulhar nesse estado de invenção (OITICICA [1979] 2009). Tal evento, como uma tentativa de consumação de uma latência, é vivido tal qual uma totalidade. Sem embargo, ao contrário do que se tende a pensar, a totalidade<sup>12</sup> pressupõe um processo contínuo e interminável, sempre inconcluso, incompleto, a realizar-se. Por isso, através do evento, efetiva-se o desmanche de coisas, valores, significados,

---

<sup>12</sup> Aqui, colocamos em diálogo o que sugere o próprio Hélio ao falar sobre totalidade, por exemplo, em “A dança na minha experiência” ([1965] 1986) e as definições de “evento” e “totalidade” realizadas pelo geógrafo Milton Santos em “A natureza do espaço” (2008).

identidades e saberes; desestruturação, dissolução e reestruturação vêm a revelar a instabilidade do mundo, seu aspecto transformável, fluido, não fixo e rígido. Alternam-se totalidade e desmanche, unidade e fragmentação, o único e o múltiplo. Uma vez que o ato inaugural deste instante é capaz de criar e liberar um sentido, pois é um processo significador, a solidez e a consistência aparentes do cotidiano dissolvem-se e desvendam sua incerteza e transitoriedade.

O *Parangolé* articulava transformações tanto pelo movimento dançante de quem o vestia, quanto em suas propagações espaço-temporais, pois estremecem o mundo estático, conformado e aparentemente imutável, e desnaturalizam suas relações. A *estrutura-Parangolé* modificava, portanto, nosso modo de ver e de nos relacionar com as coisas do mundo. Este verdadeiro *estar no mundo* almejado por Hélio expressava-se como uma “embriaguez dionisíaca” no sentido nietzscheano, ou como uma “lucidez expressiva da imanência do ato” (OITICICA, [1965] 1986, p. 74), pois “há como que uma violação do seu estar como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra” (ibid., p. 71).

## RETORNO A SI: A SÍNTESE ESDRÚXULA DE UM BRASIL

Hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra as coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos (...). No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social (...)  
DA ADVERSIDADE VIVEMOS! (OITICICA, [1967] 2006, p. 167-168)

A *démarche* proporcionada pelos Parangolés desaguaria nas propostas supra-sensoriais e na nova objetividade de Hélio Oiticica, tais como a *Tropicália* e o *Éden*. Aos poucos, o sentido do *ambiental* adquiria novas dimensões, ao dessacralizar a obra e estendê-la para o mundo, a fim de imprimir novos significados a ele – algo que já aparecia anunciado em “Posição e Programa” ([1966] 1986), texto em que Hélio amplia o sentido de *apropriação* para as coisas do mundo, das ruas, da cidade,

convidando o público a participar deste processo, a vivenciar esta experiência cotidiana, o que será desenvolvido em suas obras subseqüentes<sup>13</sup>.

Em 1967, no lançamento da “Nova Objetividade Brasileira” (MAM - Rio de Janeiro), Hélio apresenta duas propostas essenciais para a compreensão de seu pensamento de então: a arte ambiental *Tropicália*, e a publicação do artigo “Esquema Geral da Nova Objetividade”, ([1967] 2006), no catálogo da mostra. Para o artista, *Tropicália* manifestava a vontade de expressar uma “imagem” ou um “estado” brasileiro seguindo os passos iniciados pelo mito do *Parangolé*, de modo a efetivar a “completa objetivação da ideia” (OITICICA, [1968] 1986, p. 107). Partindo de outro tipo de representação nacional-popular, *Tropicália* rompia com a dicotomia entre país real e país formal, em favor da noção de país absurdo, de geleia geral, sem purismos (RIDENTI, 2000). Nestes termos, como entrevistado por Otília Arantes (1983), aos poucos, a noção de vanguarda nacional adquiriria, em Hélio, um novo sentido: deixando de lado as apostas idealistas no nacional e no popular, o artista partiria, paulatinamente, para a criação de uma nova linguagem, que não pretendia simplesmente “integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas – desintegradora/construtora da vida e de si mesma –, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis” (ARANTES, 1983, p. 6).

*Tropicália* expressava dois intentos iniciais: o de expor, quase ironicamente, um verdadeiro clichê daquilo que seria comumente considerado como uma imagem nacional. Envolveria a possibilidade insólita de “caminhar pela favela”, dobrar pelas “quebradas do moro”, e ao mesmo tempo de “pisar novamente a terra” (OITICICA, [1967b] 2009, p. 50); levava a realidade marginal, o próprio ambiente das favelas cariocas, para dentro do ambiente privilegiado do museu (BASUALDO, 2007). Composta por penetráveis dispostos num ambiente labiríntico, imagético, associando

<sup>13</sup> “Na minha experiência tenho um programa e já iniciei o que chamo de ‘apropriações’: acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer (...) esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral – essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc.” (OITICICA, [1966] 1986, p. 77-78). Vale notar que abordagem semelhante volta a aparecer em “Experimentar o experimental” ([1972] 2009, p. 108), ao afirmar, a partir de referências diversas, que a tarefa do artista não é criar, mas, sim, “mudar o valor das coisas” por meio do experimental.

plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de parangolé e um aparelho de televisão, *Tropicália* instaurava uma verdadeira cabine iniciática, tal como nos povos arcaicos, dentro da qual a morte iniciática do indivíduo (deglutição antropofágica) seria seguida por um renascimento quase uterino, num processo de criação do mundo (VAZ, 2008).

Obra antropofágica e sintética, em que a imagem colocava-se de maneira *objetiva*, mas profundamente calcada no contexto tipicamente nacional. Externava a urgência de uma desmistificação: contra o arianismo e o purismo, Hélio criava o “mito da miscigenação”, pois acreditava que a emergência de uma verdadeira cultura brasileira deveria ser fundada na cultura dos índios e negros – ainda não rendidos à força intelectualizante – a qual deglutiria e absorveria antropofagicamente as heranças “malditas” europeias e americanas (OITICICA, [1968] 1986, p. 108). Pois Hélio não via apenas na ditadura, mas também na denominada *intelligentsia* brasileira (incluindo aí a esquerda e a direita reacionárias), o fator repressivo de posturas universalistas (OITICICA, 1968a). Nas palavras de Carlos Basualdo (2007, p. 18), tratava-se de “um mito estrategicamente concebido como contraparte da mitificação fetichista do objeto de arte realizada por uma elite cultural dependente, uma experiência estética que buscava fundar a identidade nacional a partir da superação das barreiras de classe”.

Questionava a elegância e o bom-gosto burguês, ao reutilizar elementos que poderiam ser considerados cafonas e estapafúrdios. À semelhança da recém-construída capital brasileira, a *Tropicália* anunciava-se como centro de um projeto de vanguarda nacional – extravasando aí os limites da obra propriamente dita – mostrava-se quase como uma colagem anacrônica de forças e de sentimentos diversos, uma justaposição insólita do arcaico e do moderno<sup>14</sup>, que construíam a representação ambígua do Brasil naquele momento. Lembrando que Brasília, de cidade-modelo, concebida dentro dos parâmetros modernos e de um sonho nacional

---

<sup>14</sup> Dada pelo confronto entre elementos comumente e facilmente associados a uma imagem folclórica do Brasil – “imagens tropicais” – e o “global aparelho de tv ligado”, que absorve o caminhante numa “completa escuridão”, num “beco-sem-saída”; “o “típico vira verdadeiro nesse espaço mítico” (BRETT, [1969] 1986, p. 128).

progressista, revelava-se aporética por excelência desde sua concepção e, sobretudo, por sua construção desmascarar o caráter altamente controverso do projeto desenvolvimentista nacional. O corolário viria com a instalação da ditadura, ao se transformar no próprio centro do comando e repressão militar. Por isso, “poderia-se afirmar que Brasília é o dado real, efetivo, ao qual se contrapõe seu duplo mítico, Tropicália” (BASUALDO, 2007, p. 18). Analogia que já havia sido sugerida por Caetano Veloso, em “Verdade Tropical” (1997), ao dizer que sua canção “Tropicália” realizava alusões claras à obra de Hélio, bem como à nova capital brasileira:

A ideia de Brasília fez meu coração disparar... Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares (...) Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (VELOSO, 1997, p. 185)

Talvez por esse motivo Roberto Schwarz (1978) teria considerado a *Tropicália*, bem como o tropicalismo, como uma alegoria, ou seja, como uma convenção de que aquilo que se apresentava era a imagem do Brasil: “para obter o seu aspecto artístico e crítico, o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno”, de modo que “os ready-mades do mundo patriarcal e do consumo imbecil põe-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo indefinidamente suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer” (SCHWARZ, 1978, p. 76-78). Decerto ambígua, por não se poder distinguir entre sensibilidade e oportunismo, crítica e integração; aporética em seu cerne. Entretanto, esta seria apenas a casca da *Tropicália*: uma imagem curiosa do Brasil, de resto estéril se não consideradas suas verdadeiras implicações, como sugere Hélio Oiticica ([1968] 1986, p. 109): “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”. Pois “uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências (...): assumir ambivalências não significa aceitar

conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então colocá-lo em questão. Eis a questão” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 115).

Verdadeira “síntese”<sup>15</sup> de um estado cultural, *Tropicália* consistiria em um primeiro estágio a abrir caminhos para outros diversos: novamente, uma proposição aberta, de onde transbordariam novas proposições, e de onde brotaria o imponderável. Por isso, o recurso à cultura popular não teria um intuito folclórico<sup>16</sup> conformista e reacionário: tratava-se de um modo de “informar” – ou formular – uma ideia criativa que pudesse “reinformar” – ou desencadear reformulações – o cenário geral<sup>17</sup>. Tratava-se igualmente de uma maneira de mostrar que o mundo dado é algo construído, fruto de uma interpretação, de uma representação e de um agenciamento de imagens, e, portanto, passível de ser repensado e reconstruído. Com efeito, “tudo o que é traço cultural é ressignificado. A ação ambiental é dessacralizadora; monta uma situação em que as significações apropriadas são continuamente desapropriadas” (FAVARETTO, 2000, p. 139-140). Por isso, Celso Favaretto entrevia em *Tropicália* uma articulação entre experimentação e crítica – constituindo o *construtivo* – numa postura essencialmente inconformista perante a realidade brasileira, e que seria posteriormente explicitada no texto “Brasil Diarreia”, escrito por Hélio em 1970. Nesta oportunidade, o artista anunciaria a premência de uma nova linguagem brasileira por meio da crítica às instituições, do desbunde, do deboche ao sério, em favor de um processo global, não linear, que refletisse um posicionamento radical: não se tratava de uma posição estética, mas sim “posições

---

<sup>15</sup> Conforme as palavras de Hélio, em “Tropicalia: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of Synthesis”: “The Tropicalia is not an artistic movement but the constatation of a synthesis were (sic) general aims meet: cinema, theater, plastic arts, pop-music, because the boundaries between these formal divisions tend to melt into something greater” (OITICICA, 1969a, p. 1, grifos do autor).

<sup>16</sup> Vide nota 8.

<sup>17</sup> Aqui, novamente, a ideia do mito como uma retomada que não se constitui como um retorno ao passado: “The elements I put on in the Parangolé ideas (...) that can relate to Brazilian popular roots, they relate in a reinforming way, because it is the way of informing a creative idea that reinform the general scene” (OITICICA, 1969a, p. 2, grifos do autor). Compreendemos que o verbo no inglês “inform”, assim como seu par “reinform” tenham sido utilizados não somente com o sentido literal de “informar”, mas sim carregado de um sentido construtivo, de formar, formular e apresentar algo. Do mesmo modo, no mesmo texto Hélio emprega “desinformatory”, ao referir-se a qualquer interpretação restritiva, preconceituosa e reacionária perante este movimento.

globais vida-mundo-linguagem-comportamento” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 113).

Em suas palavras contundentes:

Por acaso fugir do consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. Derrubar as defesas que nos impedem de ver “como é o Brasil” no mundo, ou como ele “é realmente” – dizem: “estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ (cultura, ou por ‘hábitos estranhos, música estranha, etc.’)” como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais prá trás – tem-se “saudosismos” às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo. CHEGA DE LUTO NO BRASIL! (OITICICA, [1970a] 2009, p. 114, grifos do autor)

Este texto-manifesto partiria para uma radicalização do sentido de *estar no mundo* por meio de uma postura que o artista definiria como *subterrânea*, ao advogar que a cultura brasileira revolucionária deveria emergir de maneira oculta, clandestina, subterrânea, marginal, assumindo toda a condição do subdesenvolvimento, não para conservá-la, mas, sim, a fim de superá-la. Isto demandava que se encarasse nossa condição de frente: ao invés de fugir dos reais processos e problemas por que o Brasil passava, por meio de purismos, moralismos e abstrações absolutas – posição esta que o artista denominava *convi-conivência* –, tratava-se de degluti-los: tal seria a posição “construtiva”, a partir de uma ambivalência crítica. Tratava-se, portanto, de “mergulhar na merda” (ibid., p. 117).

## O MESMO NO OUTRO: POR UMA RELAÇÃO AFETIVA COM O MUNDO

O processo de paulatina radicalização da marginalidade<sup>18</sup> desaguaria em propostas como *Éden* e *Crelazer*, em que o lazer se tornaria cada vez mais central na

<sup>18</sup> Nos termos de Hélio: “o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo ‘posição à margem’ quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não somente denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por um posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão, que além da repressão natural,

contraposição à alienação do mundo opressivo. Com efeito, retomando as palavras de Guy Brett, “todos os trabalhos em *Éden* são realmente ‘lugares’ tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação” (BRETT, [1969] 1986, p. 129). Neste aspecto, espaço vivencial do *Éden* poderia ser comparado à *Taba* ou o *Dreamtime* aborígene, conforme sugerido pelo próprio Hélio:

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e a construção do cosmos interior de cada um. (OITICICA, [1969] 1986, p. 116)

Experiência que seria retomada, em escala urbana, em “*Delirium Ambulatorium*” (1978-80), o *Dreamtime* implicava períodos intermitentes de dispensa das tarefas sociais e obrigações comunitárias, permitindo ao indivíduo deambular, vaguear a esmo, tal como uma errância delirante, descondicionada de rituais fixos, a fim de possibilitar a liberação de seu pensamento, e acarretar uma transformação dentro do próprio comportamento social. Pois “atribuindo-lhes significado, o homem liberta-se de ações meramente automáticas, protegendo-se assim da insignificância e do nada: escapa à esfera do profano e unifica-se à realidade” (VAZ, 2008, p. 70). Apropria-se do mundo, enfim.

Nestas experiências na cidade, o “mito-abrigo” cedia lugar ao “mundo-abrigo”, ou ao “mito de viver”, em que “nenhuma transcendência é necessária pois o campo que abriga a malha de estados de invenção é o ‘corpo-ambiente: o dia-a-dia como campo experimental aberto’” (BRAGA, 2007, p. 197). Segundo Celso Favaretto, Hélio não estaria propondo uma redescoberta das ruas, do morro, ou uma restauração das relações, mas sim estaria afirmando a sua “experiência inicial, isento do mito e da utopia” (FAVARETTO, 2000, p. 221).

Ora, em “*Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva*” ([1970b] 2009), Hélio esclarece que sua intenção era a de fazer uma arte que levasse as

---

individual, inerente à psique de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão” (CLARK, OITICICA, [1968] 1998, p. 74-75).

peças a uma relação *afetiva* com o mundo, o que, em Merleau-Ponty (1994), seria como a instauração de um *espaço antropológico*, de profunda inerência entre sujeito e espaço<sup>19</sup>. O processo de desmitificação seria acompanhado pelo de “mistificação” (OITICICA, [1979] 2009, p. 230), como uma significação de coisas que antes seriam abstratas: “uma coisa que era virtual (...) de repente se transformou num delírio concreto” (OITICICA, [1979] 2009, p. 231), disse Hélio, referindo-se de certa ocasião que, ao apanhar fragmentos de asfalto da Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, lembraria de uma música de Caetano (“Enquanto seu lobo não vem”). Naquele momento, tanto a rua quanto a música ganhavam novos sentidos. Tratava-se, segundo Hélio, da experiência de um “mito-desmitificado”<sup>20</sup>. Através destas propostas, transformava-se a percepção do espaço da cidade. As próprias relações e práticas do cotidiano possibilitam a criação do contingente, a despeito dos espaços de ordem instituídos e das categorias fixas.

\*

Como se pretendeu expor, as transformações propostas por Hélio prescindiam de qualquer linearidade do tempo e do espaço, bem como qualquer noção evolucionista: tratava-se de um ato, no espaço e no tempo (aqui e agora), capaz de engendrar consequências e mudanças – “propor uma mudança é mudar mesmo” (OITICICA, [1970a] 2009, p. 113). Como percebido por Paula Braga (2007), tal como na visão nietzscheana, Hélio parecia perceber que a única maneira de se superar o eterno retorno seria através da arte, ou seja, da criação contínua, capaz de gerar

<sup>19</sup> É interessante perceber que, para Merleau-Ponty (1994), o espaço antropológico está presente justamente no mito, no sonho, na loucura esquizofrênica.

<sup>20</sup> Nos termos do artista, em “HO: Entrevista a Ivan Cardoso” (OITICICA [1979] 2009): “na realidade, a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já desmitificado. Antes, nos anos 60, foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da Mangueira. Agora é um processo de desmitificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra. (...) Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mistificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos todos fora para descobrir que depois do processo de mistificação vem o de desmitificação... (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro.) Aí eu descobri que o processo de mistificação é muito importante, mas que ele tem de vir acompanhado do de desmitificação (p. 230-232). Embora, aqui, o par apareça como “mistificar-desmitificar”, em outras ocasiões, como em “Delirium Ambulatorium/ EU em MITOS VADIOS de IVALD GRANATO” (OITICICA, 1978) Hélio utilizaria “mitificar-desmitificar”.

conseqüências imprevisíveis. Pois “Oiticica conhecia o SIM dionisíaco transvalorador e antídoto para a sensação de aniquilamento” (BRAGA, 2007, p. 35). Mas o eterno retorno não pressupõe um tempo cronológico, mas, sim, um tempo em que o passado é uma fonte de um vir-a-ser. Assim, muito embora Hélio sempre se refira a uma evolução do Brasil – “o Brasil está condenado ao moderno”, com influências de Mário Pedrosa –, esta evolução não deveria ser vista de maneira linear: antes de sequência trata-se de consequência. É esta condição de impermanência que inspira o *estado de invenção* de Hélio: “invenção é invenção (...) é o que não pode ser diluído e não o que será fatalmente diluído (...) é aquilo que está imune à diluição (...). A invenção ela gera invenção” (OITICICA, [1979] 2009, p. 233-234). Para Hélio, esta condição seria a mesma do Artista Trágico de Nietzsche, o qual, ao chegar a uma consequência, logo engendra outras, em níveis distintos, mas nunca retorna para repensar qualquer uma delas. Não há evolução no sentido de se almejar um estado superior, mas no sentido de uma trama, tal como numa música.

Tempo diferido, desvio que entrelaça passado, presente e futuro à margem das representações. Pois o tempo só é mensurável quando constituído como algo homogêneo; em contrapartida, o tempo diferido nos alude a um tempo cíclico que muda continuamente, que se repete e não retorna ao mesmo, mas se constrói em movimentos espiralados. “É o tempo da repetição sem volta ao mesmo, e sim volta ao outro” (JACQUES, 2003, p. 50). Isto significa dizer que esta noção de diferença não se baseia em variações sob uma mesma categoria conceitual: a diferença que envolve a temporalidade engendra um desvio; é uma diferenciação no interior da ideia. Por isso, mais uma vez, relaciona-se com a ideia de retomar o mito, experiência poética por excelência, ou obra, nos termos da utopia concreta lefebvriana.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, O.B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, ano 5, nº. 7. CEAC- Centro de Estudos em Arte Contemporânea: São Paulo, 1983.

BASUALDO, C. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

- BRAGA, P. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado, 2007.
- BRETT, G. Sem título (1969). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CHAUÍ, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- JACQUES, P. B. *Estética da ginga. A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- LEFEBVRE, H. *El Romanticismo Revolucionario (1957)*. In: *Más allá del estructuralismo*. Ediciones elaleph, 2000.
- LEFEBVRE, H. *Contra los tecnócratas*. (1967). Buenos Aires, Granica editor, 1972.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. (1970). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEFEBVRE, H.; GRINDON, G. Revolutionary Romanticism. *Art in Translation*, 4:3, pp. 287-299, 2012.
- LÖWY, M. O romantismo revolucionário de Maio de 1968. *Boitempo*, São Paulo, 25/05/2018. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/05/25/michael-lowy-o-romantismo-revolucionario-de-maio-de-1968/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- MARTINS, L. R. (2010). O esquema genealógico e o mal-estar na história. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 186-211. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p186-211>
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MORITA, C. A. M. *Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011. doi:10.11606/D.18.2011.tde-12042013-135953. Acesso em: 2023-04-27.
- NAKAHARA, C. A. M. M. *Do habitat ao habitar poético: participação, apropriação e utopia em Henri Lefebvre*. 2021. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.16.2021.tde-10012022-130103. Acesso em: 2023-05-02.

- OITICICA, H. Anotações – 9 de dezembro de 1960 (1960). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” – novembro de 1964 (1964). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. A dança na minha experiência (1965). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Sobre os Bólides (1965a). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Posição e Programa (1966). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Crelazer (1966a). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Esquema geral da nova objetividade (1967). In: *Escritos de Artistas: anos 60/ 70*, Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- OITICICA, H. A busca da Suprasensorial (1967a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br>.
- OITICICA, H. Tropicália e Parangolés (1967b). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Tropicália / 4 de março de 1968 (1968). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Trama da terra que treme (1968a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=549&tipo=2](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=549&tipo=2). Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Carta para Lygia Clark, de 8 nov. 1968 (1968b). In: CLARK, L.; OITICICA, H. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- OITICICA, H. Hélio Oiticica: Londres, 1969 (1969). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Tropicalia: the IMAGE PROBLEM surpassed by that of Synthesis (1969a). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=330&tipo=2>. Acesso em: 2023-05-12.
- OITICICA, H. Captions and small texts (1969b). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em:

- <[http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=343&tipo=2](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=343&tipo=2)>. Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Entrevista para o Pasquim (com Capinam) (1970). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Brasil diarreira (1970a). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva (1970b). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Experimentar o experimental (1972). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, H. Notas (1973). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=387&tipo=2>>. Acesso em: 2023-05-16.
- OITICICA, H. Delirium Ambulatorium/ EU em MITOS VADIOS de IVALD GRANATO (1978). Acervo HO. Site do Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=462&tipo=2>>. Acesso em: 2023-05-12.
- OITICICA, H. HO: por Ivan Cardoso (1979). In: OITICICA, C., VIEIRA, I. (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- PEDROSA, M. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record:2000.
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHWARZ, R. O progresso antigamente. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VAZ, S. HO|ME: Hélio oiticica e Mircéa Eliade, In: Braga, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REVISTA ARA Nº14. VOLUME 14. OUTONO+INVERNO 2023  
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



**Lumiares**

**Brillares**

**Lumiares**

***Aline Alves Nakamura***

*Escola de Comunicações e Artes - USP, São Paulo, Brasil. naka@usp.br*

## Resumo

O presente ensaio é composto por fotografias atentas às fugazes aparições luminosas que passariam despercebidas por um caminhar automático, desatento e desvinculado com o agora. Em atitude oposta, aberta e vulnerável às surpresas que uma vista cotidiana e repetitiva pode revelar, essas imagens inspiram a um sentimento de esperança aflorado por luminâncias, em um dos momentos mais sombrios do país. Lumiars apresenta oito imagens selecionadas da revisita ao arquivo de uma pesquisa visual em andamento, de natureza prático-teórica que tem foco o cotidiano e a fotografia da paisagem urbana.

**Palavras-Chave:** ensaio, paisagem, fotografia, deslocamento, cotidiano.

## Resumen

El presente ensayo está compuesto por fotografías que colocan el foco en fugaces apariciones luminosas que pasarían desapercibidas por un andar automático, desatento y desvinculado del ahora. En una actitud opuesta, abierta y vulnerable a las sorpresas que una mirada cotidiana y repetitiva puede revelar, esas imágenes inspiran un sentimiento de esperanza, aflorado por luminancias, en uno de los momentos más sombríos del país. Brillares presenta ocho imágenes seleccionadas de la revisita al archivo de una investigación visual en proceso, de naturaleza práctico-teórica, que tiene su foco en la cotidianidad y la fotografía del paisaje urbano.

**Palavras-Clave:** ensayo, paisaje, fotografía, desplazamiento, vida cotidiana.

## Abstract

The present essay is composed of photographs attentive to the fleeting luminous apparitions that would go unnoticed by an automatic, inattentive walk and disconnected from the now. In the opposite attitude, open and vulnerable to the surprises that a daily and repetitive view can reveal, these images inspire a feeling of hope touched by luminances, in one of the darkest moments in the country. Lumiars presents eight images selected from the revisit to the archive of an ongoing visual research, of a practical-theoretical nature that focuses on everyday life and photography of the urban landscape.

**Keywords:** essay, landscape, photography, displacement, everyday life.

## INTRODUÇÃO

*Pequenos nada, ou quase-nada simbolizam e orientam os passos.*  
(CERTEAU, 2008, p. 185)

**A** transitoriedade dos fluxos – luminosos, dos seres e do tempo – em territórios e estruturas do dia a dia, sobretudo os urbanos, entrelaçada ao meu deslocar em lugares públicos, é o que me move a fotografar.

Porque para mim: “As coisas que não levam a nada / têm grande importância / Cada coisa ordinária é um elemento de estima” (BARROS, 2019, p. 17). Trago esse pequeno trecho da parte 1 de “Matéria de Poesia”, livro de poesias de Manoel de Barros, que traduz o sentimento construído na observação diária do meu entorno. Uma atenção à percepção do cotidiano que se tornou meu tema de pesquisa, tem como foco o deslocar por lugares familiares e íntimos, como um processo de redescoberta e de resignificação do cotidiano através da fotografia. É uma investigação de natureza artística, poética, prática e teórica, desenvolvida por meio

da experimentação da linguagem fotográfica e do exercício da escrita poética, criativa e subjetiva, tendo como referências trabalhos de outros artistas, obras literárias e teóricas relacionados a este deslocar constante no espaço.

Nesse contexto, a estima que tenho pela vista da paisagem urbana é expandida para o corpo em movimento no espaço público, seja por meio de caminhadas e/ou dentro de veículos. Assim, fortaleço o meu elo afetivo com o lugar ao qual pertenço. Pouco a pouco, dia após dia, foto por foto. De repente, um pequenino lampejo aparece, vibra e desaparece. Desacelera a angústia. Acalenta o desejo de profundas mudanças, com ações do campo individual que se desdobram para o campo coletivo. “Creio que a revolução começa justamente na revolução da vida cotidiana” (FAUNDEZ apud HOOKS, 2017, p. 69).

Esses instantes visuais<sup>1</sup> são registros de locais cotidianos, tomados entre 2019 e 2023, sobretudo em Atibaia/SP<sup>2</sup>, cidade onde vivo. A vulnerabilidade de vínculos – afetivos, sociais, ambientais e políticos – foi mais sentido com a pandemia e com governo do Brasil, entre 2019 e 2022. O clima de instabilidade, incertezas, intolerâncias de diversas ordens, falecimentos de pessoas que conviviam nos espaços diários e na comunidade, de parentes e de amigos, seja pela COVID-19 ou outra circunstância, diminuíram a esperança.

Porém, ela não se apaga.

\* \* \* \* \*

---

<sup>1</sup> A maioria das fotos foi disponibilizada nas redes sociais da autora (Instagram e Facebook), sem estarem na forma de ensaio e com diferentes nuances nos tratamentos de luz, contraste, proporção, cortes e cor. A sexta imagem fez parte do ensaio visual Anteparos, publicado na Revista ARS, v. 18, n. 38, no ano de 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/11481>. Acesso em 10 mar. 2023.

<sup>2</sup> A maioria das imagens foi feita em Atibaia/SP. A última foto foi registrada na Rodovia Fernão Dias, na zona rural de Bragança Paulista, cidade vizinha.

Em meio às sombras, ao longo das caminhadas feitas na minha cidade, vejo a luz do sol refletida em anteparos ao longe. Nas saídas de carro<sup>3</sup>, a luz atravessa o vidro da janela.

Essas áreas iluminadas norteiam o meu trajeto.

Do nada surgem e desaparecem, em uma dança entre meu deslocar e do sol se pondo.

Às vezes, é necessário dar alguns passos para trás para poder guardar aquilo que fora visto num relance.

Ou deslocar a câmera da linha do horizonte para ver além.

A quietude das penumbras, do concreto ou dos fios, que acalmam e desenham a paisagem, realça as luzes distantes.

Estas, atravessam as camadas de desalento e tristeza dos últimos tempos.

As fagulhas de esperança e calor lembram-me de que o brilho é mágico, qualquer que seja seu tamanho. Vem de um lugar gigante.

A mágica acontece quando menos esperamos. Ver o que não é para ser visto, ver o que é impensável ou não previsto. E é quando tudo se transforma... pode ser por alguns segundos, ou nem isso.

Sentir a vida. Por um dia. Ou mais.

E dentro da gente, quem sabe mais?

A revolução acontece.

---

<sup>3</sup> Francesco Careri, em seu livro *Caminhar e parar*, fala do ônibus como “um espaço público em trânsito” (p. 69). O carro, quando utilizado em sua lotação permitida, pode ser visto como um pequenino espaço público.

ESTACIONAMENTO  
ROTATIVO



MÁXIMO 2 HORAS

USO EXCLUSIVO DO CARTÃO  
ROTACIONAL

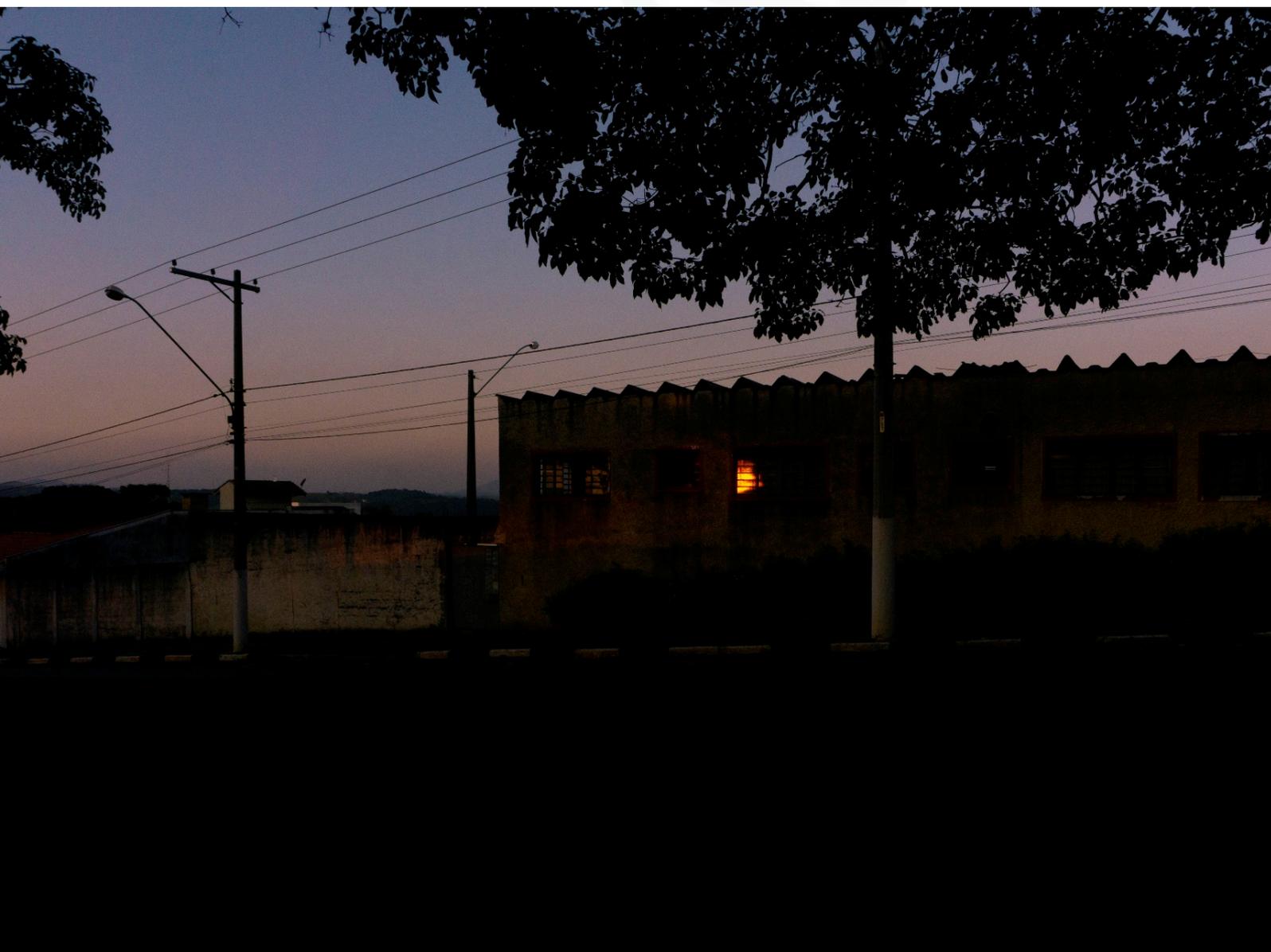
Dias Úteis: 8:00 às 18:00

Sábados: 8:00 às 13:00

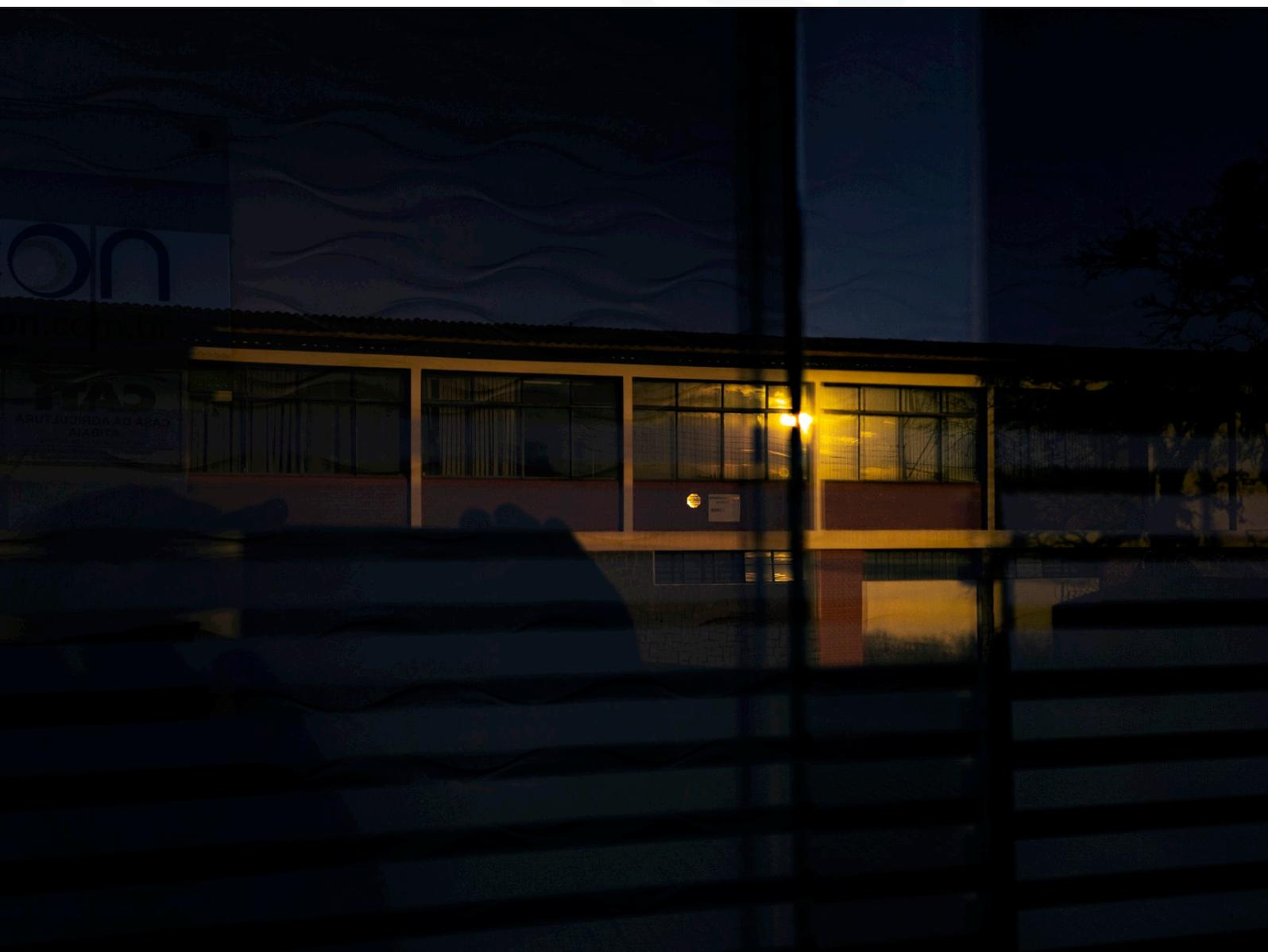
PROIBIDO MOTOCICLETA

















## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, 15. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, Editora Vozes, 2008.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. 2 ed. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2017.

### Fonte eletrônica e site

- NAKAMURA, Aline. Anteparos. *ARS*. São Paulo: Editora, vol. 18, n.38, p. 11-41, abril, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/11481>. Acesso em: 10 mar. 2023.

### Lista de figuras

(Pela ordem de aparição)

Figura 1: foto da autora, Atibaia, 2021.

Figura 2: foto da autora, Atibaia, 2022.

Figura 3: foto da autora, Atibaia, 2022.

Figura 4: foto da autora, Atibaia, 2021.

Figura 5: foto da autora, Atibaia, 2022.

Figura 6: foto da autora, Atibaia, 2023.

Figura 7: foto da autora, Atibaia, 2019.

Figura 8: foto da autora, Rodovia Fernão Dias, Bragança Paulista, 2019.



**Ser professor em  
tempo de reconstrução:  
manter o foco e reluzir o brilho  
da alegria motivadora**

***Ser maestro en tiempos de reconstrucción:  
mantenerse enfocado y brillar el brillo  
de la alegría motivadora***

***Being a teacher in times  
of reconstruction: staying focused and  
shining the glow of motivating joy***

***MSc. Alexander Pereira,  
Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Professor de música na educação infantil e no ensino fundamental I do  
Colégio São Francisco Xavier, alexander\_malu@yahoo.com.br***

## Resumo

O artigo reflete a percepção de um professor que acredita que estamos vivendo um momento nebuloso no Brasil. O autor encontra ressonância em Ressa quando afirma que as *fake news* e as plataformas digitais alimentadas por mentiras causam grande destruição. Ele acredita que o brilho do conhecimento oferecido pela escola é parte importante do antídoto que pode erradicar esse mal. E encontra respaldo em Csikzentmihalyi, Gardner, Freire e Gainza.

**Palavras-chave:** Professor. Reconstruir. Memória. Alegria. Brilho

## Abstract

The article reflects the perception of a teacher who believes we live in a cloudy moment in Brazil. The author thinks like Ressa when he says that fake news and digital platforms are filled with lies that cause big destruction. He believes the shine from the knowledge offered by the academy is an important part of the antidote that can eradicate this problem. He is backed by Csikzentmihalyi, Gardner, Freire and Gainza.

**Keywords:** Teacher. Reconstruct. Memory. Joy. Shine.

## Resumen

El artículo refleja la percepción de un profesor que cree que estamos viviendo un momento brumoso en Brasil. El autor encuentra resonancia en Ressa cuando afirma que las *fake news* y las plataformas digitales alimentadas por mentiras causan grande destrucción. Él cree que el brillo del conocimiento ofrecido por la escuela es parte importante del antídoto que puede erradicar ese mal. Y encuentra respaldo en Csikzentmihalyi, Gardner, Freire y Gainza.

**Palabras-Clave:** Profesor. Reconstruir. Memoria. Alegría. Brillo.

**M**aria Ressa<sup>1</sup> (2022, p. 60) entende que “eu poderia contribuir mais para a evolução e a saúde do meu país no jornalismo que em qualquer outra atividade”. É com essa mesma confiança que compreendo o importante papel que o professor exerce na sociedade. Parafraseando Ressa, escrevo: eu poderia contribuir mais para a evolução e a saúde do meu país como *professor* que em qualquer outra atividade.

## UM (IM)POSSÍVEL RETRATO DO PAÍS

Ressa escreveu um livro muito importante que mostra como as *fake news* são utilizadas como armas de destruição, para ela o verdadeiro inimigo é a desinformação. Em seu livro, ela mostra que as notícias falsas, *bots no Twitter* e no *Facebook* e manipulação de dados, são sintoma de uma doença que tem acometido as democracias.

---

<sup>1</sup> Maria Ressa nasceu nas Filipinas em 1963, estudou em Princeton, é jornalista e em 2021 ganhou o Prêmio Mundial de Liberdade de Imprensa da Unesco e o prêmio Nobel da Paz.

O nosso país passa por um momento obscuro, no qual a ciência é desacreditada e a democracia é posta em xeque. Eis que um espectro ronda o Brasil, é o espectro da ditadura. E com ele, tudo de pior que o cidadão pode enfrentar.

Atualmente, nos encontramos em meio aos escombros de um mundo que se foi, e precisamos de uma visão que antecipe o futuro e de coragem para imaginar e recriar o mundo como ele deveria ser: mais compassivo, mais igualitário, mais sustentável. Um mundo livre de fascistas e tiranos. (RESSA, 2022, p. 22).

As *fake news* chegam na escola pelos celulares dos estudantes, vivemos em um momento em que as informações chegam por novas fontes e essas fontes nem sempre têm um compromisso com a verdade. Ressa (2022, p. 20) nos mostra que a manipulação se deu através do seguinte mecanismo: “suprimir a informação e substituí-las por mentiras, por meio de implacáveis ataques aos fatos, desferidos por seu infame exército digital”. A escola é lugar de aquisição de conhecimento que é mediado pelo professor.

Ainda assim, quando acordo e olho pela janela, me sinto revigorada. Tenho esperança. Vejo as possibilidades – apesar das trevas, este é também um momento oportuno para reconstruir as nossas sociedades, a começar justamente pelo que está diante de nós: nossa área de influência. O mundo que conhecíamos foi dizimado. Agora, cabe a nós decidir o que queremos criar. (RESSA, 2022, p. 16).

Eu, como cidadão e professor de música, acredito na arte, no brilho sugerido por Maiakovski no poema *A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakovski no verão na datcha*: “gente é pra brilhar”. O professor é aquele que faz com que o outro brilhe, ele é um farol que lança luz para que o rumo seja mantido ou encontrado. Também é possível brilhar pela alegria motivadora do conhecimento. Procuro transmitir esse brilho em minhas aulas. O brilho da alegria motivadora que surge através do bom resultado obtido por um único estudante, mediado por mim, pode contagiar toda a sala. Convida aquele estudante que ainda não tem um resultado sonoro a buscar, a praticar mais e obtê-lo. É parte do meu trabalho perceber, colher os resultados e mostrar para toda sala, estabelecendo um padrão de qualidade musical tentado, sempre que possível, subi-lo. É importante que a referência seja um

estudante pois pode servir como estímulo aos outros, na medida em que percebem que o resultado foi obtido por um igual.

“Educar-se na música é crescer plenamente e com alegria. Desenvolver sem dar alegria não é suficiente. Dar alegria sem desenvolver tampouco é educar”. (GAINZA, 1988, p. 95). Encontrar a boa medida entre “crescer” e ser “alegre” é uma preocupação em meus planejamentos para as aulas. Em minhas aulas, a alegria é mola propulsora ao crescimento artístico, a motivação intrínseca (conceito desenvolvido pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (1934 – 2021)), que se constitui como resultado dos pequenos sucessos obtidos ao longo do processo.

“O espírito pedagógico é *entusiasta* e *progressista*; não é apenas um sinal de “mais”, mas um sinal de mais com a flecha dirigida para frente, porque é capaz de projetar-se e avançar” (GAINZA, 1988, p. 96).

Mesmo com a possibilidade de pesquisas na internet, certos assuntos não fazem parte do repertório do estudante; aquilo não existe para ele, não é pesquisado, a não ser, quando apontado pelo professor. Passa sempre pela minha mente, na elaboração dos planos de aula, ter um momento para o “novo” (desconhecido), ampliando o repertório. Tenho um projeto dentro do ensino fundamental I (crianças de 06 a 10 anos de idade) chamado: Nos Apropriando de Nossos Compositores. Nele, compositores e intérpretes “desconhecidíssimos” como Jackson do Pandeiro, Tom Jobim, Beatles e Bach, podem ser descobertos pelos estudantes.

A minha prática em sala de aula mostra que os estudantes gostam de desafios e o professor pode criar meios para o que antes era desconhecido, se torne parte do cotidiano dele. Um exemplo claro disso ocorre durante a aula, quando vamos fazer percussão corporal: o ritmo é construído por sons obtidos pela percussão em partes diferentes de nosso corpo. Variando as velocidades, a intensidade e os lugares a serem percutidos, é possível conseguir uma grande variação de alturas e ganho rítmico. Tudo pronto! A seção rítmica da orquestra está montada! A bateria já chegou e está a serviço do canto e da dança. Os estudantes, naquele momento, sentiam-se como artistas! Nós professores, somos persistentes, procuramos sempre

que necessário, um novo caminho: - Vamos fazer uma vez mais, agora só as meninas, ou agora só os meninos, e depois todos.

Quantos não teriam chegado lá, não fosse nossa insistência como professores, muitas vezes contra a vontade deles? A escola deve ser um lugar de vários caminhos e de várias tentativas. “Se a luta fosse facultativa, não teria ido até esse ponto”. (SNYDERS, 1993, p. 106).

O esporte nos ensina que aquilo que ontem era impossível, hoje é realidade, pois com treinamento é possível chegar a tempos melhores e quebra de recordes. O estudo da música também nos ensina que atingir uma determinada velocidade é uma questão de estudo. O palco é a parte menor, embora imprescindível, do fazer musical; quanto se estuda antes de subir ao palco, quanto de ensaio é necessário para fazer uma apresentação em qualquer área...! Por isso é tão necessário um professor motivador, para criar hábitos, melhorar a escuta, mostrar as melhores maneiras de fazer um trabalho para obter bons resultados. Isso faz parte da motivação e do incentivo. Essa forma de pensar e agir me acompanha durante todo processo pedagógico.

Esse arco pedagógico começa, em minha prática, na educação infantil (crianças de três a cinco anos de idade) com o exercício A Roda do Ônibus Roda (as crianças girando os braços com as mãos fechadas, imitando o girar da roda do ônibus), indo até as grandes construções sonoras do Barbatuques<sup>2</sup>, nos anos finais do ensino fundamental I. O espírito pedagógico é brilhante como o sol no poema. “O espírito pedagógico é *curioso, criativo*, inquieto. É uma linha que avança vibrante, mas que se move e ondula porque aspira a explorar até o último resquício do homem e da música”. (GAINZA, 1988, p. 96).

---

<sup>2</sup> Grupo musical paulistano, formado em 1995, desenvolve uma abordagem da música corporal através de suas composições. A partir de pesquisas e criações de Fernando Barba e de seu contato com o músico Stênio Mendes, o Barbatuques deu origem a diferentes técnicas de percussão corporal, percussão vocal, sapateado e improvisação musical.

A curiosidade e a criatividade dos estudantes devem ser levadas em consideração, do planejamento ao término da aula, pois pode ser o motivador primeiro para construção ou aquisição de um novo repertório com características diferentes daquelas comuns aos estudantes. É necessário coragem para enfrentar um novo desafio musical. Em minhas aulas procuro encorajá-los.

Uma vez alguém disse que as duas coisas mais importantes para desenvolver o gosto são: sensibilidade e inteligência. Eu não concordo; diria que são curiosidade e coragem. Curiosidade para procurar o novo e o escondido, coragem para desenvolver seus próprios gostos sem considerar o que os outros podem pensar ou dizer. (SCHAEFER, 1991, p. 24).

No processo ensino/aprendizagem, em qualquer conteúdo existem momentos mais fáceis e momentos muito duros, momentos de repetição, momentos de total atenção ao professor, momento de discussão com outro aluno, enfim, é esperado que cada um cumpra o seu papel.

Procuro encorajar os estudantes de modo afetuoso e honesto. Criando um ambiente propício para que eles se apresentem, que a timidez seja vencida, que a coragem de criar se apresente e seja maior que os obstáculos encontrados. O professor precisa ter em mente que o vínculo estabelecido entre ele e seus alunos os encoraja.

A palavra coragem tem a mesma raiz que a palavra francesa *coeur*, que significa "coração". Assim como o coração irriga braços, pernas e cérebro fazendo funcionar todos os outros órgãos, a coragem torna possíveis todas as virtudes psicológicas. (MAY, 1982, p.9).

É consenso ser muito difícil ao aluno renunciar à conversa, principalmente no início de um novo projeto quando nem tudo está claro. A alegria pode ser uma solução para tais problemas. SPINOZA (apud SNYDERS, 1993, p. 27) “[...] e não sentirmos alegria porque reprimimos nossas inclinações; ao contrário, é porque sentimos alegria que podemos reprimir nossas inclinações”. As pequenas alegrias que surgem ao longo do processo motivam sua continuidade, mesmo nos momentos mais difíceis, as alegrias não são o ponto de chegada, um fim em si; elas são sempre o meio utilizado para irmos mais longe.

As pessoas compromissadas com os fatos e com a transmissão deles, precisam saber quais as armas de engano estão sendo utilizadas por aqueles que querem enganar e mentir para manter a sociedade em suas mãos. No Brasil, assim como no restante do mundo, somos monitorados pela internet, quando fazemos uma compra online ou quando preenchemos um cadastro, tais informações retornam para nós em forma de sugestão para compras e até mesmo na forma de percebermos o mundo e, portanto, em nossas opiniões. Cabe a nós, professores, contribuir com a escolhas dos alunos, a seleção de fatos relevantes, auxiliar na busca pelo que realmente importa, que neste caso é conhecer o repertório, personagens e fatos da rica cultura musical brasileira.

*“Somos responsáveis não só por nós mesmos, mas também pelo mundo à nossa volta, em nossa esfera de influência”. (RESSA, 2022, p. 47).*

## AJUDAR NA RECONSTRUÇÃO

A reconstrução da nossa sociedade passa, necessariamente pela ciência, pela escola, portanto, pelo professor, de acordo com a área de influência de cada um de nós. Durante as aulas, exercendo o papel de *gatekeeper*, conceito elaborado por Csikszentmihalyi (1998), que pensou o modelo sistêmico da criatividade. Segundo este pesquisador, a criatividade resulta da interação de um sistema composto por três elementos: uma cultura que combina regras simbólicas, uma pessoa que traz a novidade para o domínio simbólico e um campo de especialistas que reconhecem e validam a inovação (os *gatekeepers*). Apresento na sala de aula uma pequena, porém importante parte do repertório ocidental, os compositores e as amostras sonoras que constituem as matrizes de parte dessa música, trazendo luz e a alegria brilhante e motivadora, através dos pequenos sucessos na aquisição do conhecimento. O educador e filósofo Paulo Freire, um dos pensadores mais importantes da pedagogia mundial (1921-1997), nos mostra:

É falso também tomar como inconciliáveis seriedade docente e alegria, como se a alegria fosse inimiga da rigorosidade. Pelo contrário, quanto mais metodicamente rigoroso me torno na minha busca e na minha docência, tanto mais alegre me sinto e esperançoso também. A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender

não podem dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria (FREIRE, 2004, p. 142).

Somos professores, temos um propósito, um compromisso com a informação que pode ser transformada em conhecimento, quando mediada por nós. Mihaly Csikszentmihalyi nos mostra que o professor é o *gatekeeper* (KUO, 2011, p.70), aquele que vai conduzir o estudante e sugerir os caminhos. O mestre motivado e sensível, que vai contribuir no desenvolvimento da criatividade da criança. Visão compartilhada por Howard Gardner, psicólogo estadunidense, professor e pesquisador em Harvard nas áreas de cognição, educação e criatividade.

Esse é o momento em que as crianças anseiam o conhecimento de como fazer as coisas: elas querem saber tocar um arpejo, como fazer o desenho de um edifício em perspectiva ou como escrever um mistério (ou até mesmo uma paródia de Sherlock Holmes). Consequentemente, professores desejando instruir e exemplos de como fazer as coisas tornam-se cruciais. (GARDNER, 1999, p. 85).

É nessa hora que o professor agindo como *gatekeeper* estará lá para mediar conhecimento, instruindo-as. Ele é um dos guardiões da fronteira do conhecimento, que validam o domínio simbólico daquela cultura.

Não sabemos quem somos até o momento em que temos que lutar por quem somos. Então, como decidir por que lutar? Às vezes, a escolha não é nossa. Encontramos a razão de nossa luta em decorrência de todas as escolhas que fizemos até aquele ponto. [...] Um propósito não é algo que se encontra a cada esquina ou que se peça de presente. Nós o construímos por meio das escolhas que fazemos, dos compromissos que assumimos, das pessoas que amamos, dos valores que prezamos. (RESSA, 2022, p. 27).

O compromisso assumido por mim, como professor, é buscar o ideal artístico, tendo em mente que arte e sociedade não se dissociam, são espelhos uma da outra. A produção criativa só faz sentido quando exposta à sociedade, como parte deste modelo sistêmico no qual o professor atua como *gatekeeper*, que insere a criação no campo específico da cultura, no domínio da música. Contribuir na formação dos estudantes, mostrando a eles várias possibilidades sonoras, possíveis caminhos à construção e reprodução de tais possibilidades.

## A CONTRIBUIÇÃO DO PROFESSOR NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA AFETIVA QUE CONSTITUI O GUIA INTERIOR

Ressa, em alguns momentos de seu livro, nos alerta que um dos danos causados pelas *fake news* é fazer com que criemos um falso passado, formado pelo bombardeio de informações falsas no presente.

[...] afirmei que uma bomba atômica havia explodido no meio do nosso ecossistema internacional, com as plataformas de tecnologias oferecendo aos poderes geopolíticos um instrumento para manipularem cada um de nós individualmente. (RESSA, 2022, p. 19).

Acredito que nós professores, podemos contribuir para a construção de um passado verdadeiro no presente, promovendo dentro da sala de aula um encontro com a verdade. O professor contribui na formação do *Guia Interior* do estudante, as experiências saem da sala de aula e entram em nossa memória afetiva se sedimentando e fazendo parte da constituição do guia interior do aluno (MELLO, 2008), será o que vai nortear suas escolhas estéticas e as não estéticas ao longo de sua vida. Esse conceito pode ser entendido como um olhar para dentro de nós mesmos, consultando-nos, buscando dentro de nossas experiências anteriores uma régua, um aferidor, aquilo que usamos para comparar e buscar significado, estabelecendo um valor para aquilo que está sendo observado.

Nas artes, promovendo experiências significativas, buscando a medida certa do grau de dificuldade adequado ao aluno para que ele não se sinta desestimulado, quer seja por ser fácil demais ou impossível para ele naquele momento. Nós professores de música, somos persistentes, procuramos, sempre que necessário, um novo caminho: - vamos fazer uma vez mais, agora só as meninas, agora só os meninos, todos. Isso é comum nas aulas. Quantos não teriam chegado lá, não fosse nossa insistência, muitas vezes, a despeito da vontade deles? A escola deve ser um lugar de vários caminhos e de várias tentativas. “Se a luta fosse facultativa, não teria ido até esse ponto”. (SNYDERS, 1993 p. 106).

Acredito que o professor deva se preocupar com o que vai ficar com o aluno depois que o sino bater. “A aprendizagem é o resíduo da experiência”, como nos lembra Keith Swanwick (2003, p. 94). A experiência de fazer música inserida no currículo escolar contribui no desenvolvimento do estudante, pois proporciona uma reflexão assistida. Enquanto o estudante vive a experiência, o professor faz a mediação, dando o retorno, auxiliando o aluno no garimpo residual da experiência vivida em sala de aula. Tal fato só acontece numa situação de aprendizado.

Hoje entendo meus professores que pediam sempre um pouco mais: “É possível que fique ainda melhor, mais limpo, mais rápido e com um fraseado melhor.” Sempre fui motivado por desafios, eles sempre me levavam adiante, mas eu só aceitava desafios de professores que eu admirava, seja pelo conhecimento, seja pelo bom relacionamento com os estudantes.

Receber um elogio de um professor duro sempre foi muito significativo para mim. Talvez o mais motivador para mim, era perceber o comprometimento do professor com o conteúdo e com sua transmissão.

O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de 'prioridades' interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que 'queremos' criar. (OSTROWER, 2001, p. 20).

Csikszentmihalyi nos lembra de que “a Memória (Mnemósine) é a mãe da cultura” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 182), é aquilo que liga o ontem ao amanhã, o que faz com que tenhamos escolhas.

“Observar, registrar e conservar a memória dos grandes e pequenos sucessos da vida é uma das maneiras mais antigas e gratificantes de trazer ordem à consciência”. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 182). A formação do repertório certamente está relacionada à emoção do estudante.

## BRILHO ESTIMULADO PELA ALEGRIA MOTIVADORA

Em outro momento do poema, Maiakovski nos mostra que brilhar implica trabalho e que deve ser um movimento contínuo, como deve acontecer na busca do conhecimento; “mas quando se começa é preciso prosseguir e a gente vai e brilha pra valer”. Esse brilho pode ser tão importante que poderá ser escolhido por nossa memória afetiva para ficar e brilhar. A artista e pesquisadora Fayga Ostrower (2001) nos mostra que os conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo como alegria, tristeza, medo, ativam nossa memória para contextos anteriores, podendo ser eles bons ou não. A afetividade desempenha um papel fundamental nos processos de aprendizagem.

Quais são as lembranças, esse passado escolhido para nos levar para o futuro e influenciar nossas escolhas, como nós professores estamos cuidando desse importante assunto, como nossos alunos estão nos percebendo e o que fica dessa percepção para o futuro? A alegria é motivadora e deve ser buscada pelo professor durante todo o processo de ensino/aprendizagem.

Sâmara (2018, p. 24) escreve: “Observa-se, então, tanto o prazer dos alunos frente a um trabalho realizado, as inclinações naturais de cada um no encontro com alguns materiais e a dificuldade em lidar com certos desafios”.

A alegria decorrente do resultado do trabalho do estudante o levaria a dar o próximo passo.

“Somente se o aluno sentir a alegria presente na escola é que ele reprimirá sua inclinação à distração, à preguiça, à facilidade”. (SNYDERS, 1993, p. 27).

Csikszentmihalyi nos mostra que: “As atividades de fluxo têm como função principal proporcionar experiências agradáveis. O jogo, a arte, a representação, os rituais e os desportos constituem alguns exemplos” (2002, pág. 108). Experiência Ótima - fluxo ou *flow*: é um estado psicológico estudado por Mihaly. Ele defende que quando o estado de fluxo acontece, o foco na atividade que está sendo desenvolvida aumenta consideravelmente, gerando inclusive a perda da percepção da passagem do tempo. Para que o *flow* aconteça, é necessário que algumas condições sejam atendidas,

dentre elas: clareza de objetivos (regras), que a atividade tenha um fim em si (autotélica) e que haja equilíbrio entre o nível das atividades propostas e nível das habilidades do executante.

Relato aqui um momento de estado de fluxo que percebo em minhas aulas, na educação infantil: as crianças acreditam que estão apenas brincando quando atendem ao meu pedido e escolhem uma das cinco linhas desenhadas no chão. Peço que as meninas fiquem em pé nas linhas dois e três e que os meninos fiquem em pé nas linhas um e quatro; também posso pedir que eles se posicionem entre as linhas, é uma espécie de “fazer tudo o que o seu mestre mandar”, pura diversão, estado de fluxo garantido, perda da noção do tempo, entusiasmo e rapidez para atender meus pedidos. O desfecho dessa brincadeira se dá a partir do 3º ano do ensino fundamental I, quando começamos a posicionar as notas nas linhas e espaços da pauta. Eles não sabem, mas durante a brincadeira eles são as notas que se movem nas linhas do jogo. O ápice de tudo isso acontece quando um estudante que agora está no fundamental I se lembra que participou da brincadeira das linhas, lá na educação infantil e estabelece uma relação com o que ele está fazendo agora.

Essa conexão entre o passado e o presente, aquilo que foi escolhido pela memória para ficar guardado também acontece em outro exercício realizado em sala de aula, quando eu conto aos estudantes da educação infantil a história da “Antonieta, a menina que jogava discos”: uma menina morava em uma fazenda, a tal fazenda tinha uma cerca, e a cerca era construída basicamente por cinco fios. A menina passa parte de suas manhãs jogando seus discos, tentando fazer com que eles atravessem a cerca, mas alguns discos passam por entre os fios e outros batem nos fios. Depois de contar essa história a eles, peço que eles desenhem a Antonieta jogando os discos e o exato momento em que os discos estão entre os fios ou batendo neles. As crianças gostam da história e atendem meu pedido, sem saber que a história é o ponto de partida das notas musicais na pauta, que será desenvolvida no ensino fundamental I.

Através destas experiências que fazem parte das aulas de música, quando estamos tocando, cantando ou desenhando, somos alimentados por pequenas satisfações e nos sentimos motivados a continuar, entrando no estado de *flow*.

O professor, em todos os níveis, tem a função, principalmente nesses momentos de incerteza, de lançar luz sobre aquilo que está encoberto para que o estudante perceba e entenda o mundo e faça suas escolhas. Benjamin (1987, p. 169) nos mostra que: “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ele se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.

Na medida que nossa percepção não se dá exclusivamente de modo natural, é importante que as histórias aprendidas sejam verdadeiras.

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114).

O professor, é aquele que, em função de sua formação sabe quais histórias devem ser contadas e qual o melhor momento de contá-las. Acredito que uma das funções do professor seja a de mediar, organizar, sugerir, mostrar, reorganizar, acompanhar e insistir: “A arte mais importante do mestre é provocar a alegria da ação criadora e do conhecimento” (EINSTEIN apud SNYDERS, 1993, p.21). Nas aulas de música, apontar um repertório, motivá-los para que aprendam, dar o apoio técnico necessário e construir um repertório artístico, tendo a alegria e o fluxo como meio. Segundo Gardner:

O membro da audiência é alguém cuja vida de sentimento é afetada quando ele encontra um trabalho de arte. Para se qualificar como membro da audiência, ele precisa passar por mudanças afetivas, mas, diferentemente do artista, ele não precisa compartilhar seu afeto experienciado com os outros. Seu principal tipo de emoção, experienciar sentimentos de prazer, abertura, equilíbrio, renovação, penetração ou *pathos*. (1997, p. 50).

Destaco algumas palavras: sentimento, afetada, mudanças afetivas, experienciado, emoção e *pathos*. A *experiência* da audiência *afeta* nossa relação com a arte através das diferentes *emoções*, podendo criar em nós novas relações *afetivas* em função dos diferentes *ethos* de uma obra, com a qual nos relacionamos por diferentes *pathos*.

Em muitos momentos, o professor quer que o aluno passe para o lado de cá do balcão e faça arte, que seja um aluno – artista, que tenha produção, que seja motivado a produzir uma obra artística e que dentro desse processo, encontre as pequenas alegrias que sejam, talvez, bastante motivadoras, para levá-lo a um produto. Em sala de aula, isso acontece com frequência: tenho um objetivo ao passar uma célula rítmica, cobrir uma canção, por exemplo. Os alunos se apropriam da célula e transformam-na em mais trinta possibilidades, realmente distintas entre si. CSIKSZENTMIHALYI nos lembra que os desafios da atividade são o que nos obriga à concentração (2002, p. 139) e isso acontece quando fazemos música.

Facilitam a concentração e o envolvimento tornando a actividade tão diferente quanto possível da realidade suprema [...] Tais *actividades de fluxo* têm como função principal proporcionar experiências agradáveis. O jogo, a arte, a representação, os rituais e os desportos constituem alguns exemplos. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 108).

E essas experiências agradáveis serão motivadoras para o maior aprendizado na escola. Durante as aulas o fluir acontece, ele está presente ou não, em função da atividade que estamos desenvolvendo. Quando estamos percutindo com copos, por exemplo, é um momento no qual o fluxo acontece, os elementos para que o fluxo aconteça, estão presentes. O aumento da perícia, em função da quantidade das repetições e o aumento dos desafios (aumento da quantidade de gestos e aumento da velocidade) garantem fluxo, fluxo motivador.

A alegria motivadora oriunda dos resultados parciais pode alimentar os projetos vindouros. É compromisso meu, durante as aulas buscar caminhos que levem o estudante a gostar do fazer musical, é importante contagiá-los com nossa alegria, conhecimento e interesse pela matéria.

[...] há muito maiores compensações para quem aprende a fazer música. O poder de Apolo dependia de sua habilidade de tocar lira, Pan fazia delirar as audiências com as suas flautas, e a música de Orfeu até a morte sustinha. Estas lendas evidenciam a relação entre a habilidade para criar harmonia sonora e a harmonia mais geral e abstração subjacente ao tipo de ordem social que chamamos civilização. Ciente dessa relação, Platão acreditava que a música devia ser a primeira coisa a ensinar às crianças; aprendendo a prestar atenção a ritmos e harmonias melódicas

toda a sua consciência ficaria ordenada. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 157).

Na sala de aula, acredito que buscamos ações que estejam direcionadas a estimular o fluxo. Acredito que, nas várias etapas do processo de aprendizagem, nem sempre fica claro para o aluno onde tudo aquilo vai dar. Sempre mostro ao aluno qual a finalidade do que estamos fazendo, gerando direcionalidade para todo fazer em sala de aula.

“Para experimentar o fluxo, temos de definir objetivos para as nossas ações: ganhar um jogo, fazer amizade com alguém, realizar algo de uma determinada maneira”. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 289). Tocar, tirar uma música, passar uma voz, é experimentar a experiência ótima, o *flow*, passar mais uma vez uma canção é a possibilidade de que ela fique ainda melhor.

A alegria obtida pelo bom resultado nos motiva a dar mais um passo e, de passo em passo, concluímos mais um projeto sonoro que se retroalimenta dos pequenos resultados obtidos ao longo do processo.

“Para nos aproximarmos da experiência ótima tanto quanto é humanamente possível, é necessário dar um último passo no controle da consciência”. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 286). Em minhas aulas, aprender a desenhar uma clave de sol, leitura de notas, audição de uma nova canção, percussão corporal, estudo de dedilhado e afinação, para citar poucos exemplos, são os possíveis caminhos para o fluxo.

O professor precisa saber onde está e qual é o melhor caminho para chegar ao que se propõe, mesmo que não diga a seus alunos por onde passariam, e nem por quê.

Nas séries mais avançadas do fundamental II (crianças com 13 e 14 anos de idade), o aluno está consciente do processo em que está e para onde vai, de quais são os propósitos, os meios e os ganhos. Quando isso acontece, ele pode aferir por conta própria os resultados obtidos e entender, por si mesmo, quais serão os próximos passos.

Durante as aulas observo o desenvolvimento e o envolvimento que os alunos demonstram ao longo da construção de um novo repertório, seja ele tocado ou cantado. Por vezes, no início do processo, a maior parte dos estudantes parece não se interessar pela canção proposta; por outro lado, sempre existem alunos

que se interessam pelo que é apresentado pelo professor, pelo simples fato de ter sido mostrado; nesses casos, eles acreditam que aquilo deva ser absorvido, sem fazer questionamentos.

Ao entenderem qual é o objeto de estudo, outros alunos passam a se interessar pelo repertório; e, na semana seguinte, aqueles indiferentes percebem que alguns “fizeram a lição de casa”, mostraram aos pais a canção, ouviram outras versões e treinaram o dedilhado. Agora o processo passa a ser pessoal e o aluno pode pensar: “se ele fez, eu também posso fazer”. A fase de estranhamento, então, deixa de existir e no final da segunda aula, quase a totalidade da sala “compra” a ideia e aprende a canção. Muitas vezes, no final da primeira aula os resultados já aparecem.

Nem sempre o interesse pelo repertório é imediato. Relato outra experiência realizada num colégio, junto com a professora de sala no desenvolvimento de um projeto de leitura de um livro, “Samba e Bossa-Nova” (GULLO, VANNUCHI, 2014). Ao tomar contato com o propósito do projeto, muitos alunos disseram que não gostavam de samba e que, nem por isso, eram ruins da cabeça e, muito menos, doentes dos pés, como afirma Dorival Caymmi nos versos da música “O samba da minha terra”. Tonalidade confortável, compreensão do texto, dedilhado esclarecido, notas digitadas na flauta, resultado do fim da primeira aula: “Até que essa música é boa, mas eu continuo não gostando de samba; mas esse é bom”.

O cantor que mistura a sua voz com a harmonia de um coro fica arrepiado ao sentir-se em união com o som perfeito que ajudou a criar. [...] Nos nossos estudos verificamos que todas as atividades de fluxo, independente de envolverem competição, acaso ou qualquer outra dimensão da experiência, tinham em comum o fato de proporcionarem uma sensação de descoberta, um sentimento criativo de transporte para uma nova realidade. Impeliam a pessoa para níveis mais altos de desempenho e levavam a estados de consciência nunca antes sonhados. Em suma, transformavam o eu tornando-o mais complexo. Neste crescimento do eu está a chave das atividades de fluxo. (CSIKSZENTMIHALYI, 2002, p. 110).

É comum, durante um ensaio de um grupo coral que o fluxo aconteça e Csikszentmihalyi nos mostra o fluxo como motivador da criatividade; a pequena alegria obtida quando deixamos em pé uma página de música, nos motiva a

continuar a cantar e entender o que acontecerá nas páginas seguintes. Ostrower (2001) nos lembra de que “A criatividade como entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza”. (2001, p.27). É a força da alegria motivadora que nos leva a criar mais.

Raymond Murray Schafer, compositor, ambientalista e professor canadense (1933 - 2021) nos ensina que “pode ser que a educação seja simplesmente a história de todos os acontecimentos mais marcantes de nossas vidas”. (SCHAFER, 1991, p. 283). É obrigação da escola mostrar várias possibilidades ao estudante nas diversas matérias que oferece.

Fazendo a fusão daquilo que nos foi mostrado por Csikszentmihalyi, busco preparar aulas que despertem a curiosidade do estudante, levando-o ao contato com a verdade artística, mostrando a ele muitas vezes o desconhecido, através de exemplos sonoros que, tendo o nível ideal de dificuldade para cada sala, façam com que o estudante não seja levado nem ao tédio e nem a ansiedade, em função da facilidade ou dificuldade excessiva.

É nesse momento que o professor deve contribuir com a verdade em qualquer que seja o seu campo. “Um exame de valor e de princípios não só do jornalismo ou da tecnologia, mas também da ação coletiva de que precisamos vencer essa batalha pelos fatos”. (RESSA, p. 19, 2022).

Desde meu discurso de aceitação do Prêmio Nobel da Paz, no final de 2021, eu vinha afirmando reiteradamente que quem quer que vencesse as eleições seria responsável por determinar não apenas nosso futuro, mas também nosso passado. Não se pode ter integridade eleitoral sem integridade factual. (RESSA, 2022, p. 21).

Todos os assuntos dentro da escola, em todas as áreas, são importantes e devem ser verdadeiros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É tempo de reconstruir, portanto, é tempo de trabalho, mas como nos lembra Taiguara “há um sol nascente avermelhando o céu escuro chamando os homens pro

seu tempo de viver”. (Taiguara, “Que as crianças cantem livres”, álbum Fotografias, 1973). Vivamos o nosso tempo e a despeito das dificuldades encontradas, lembrando de que “é preciso estar atento e forte”. (Gilberto Gil e Caetano Veloso, “Divino maravilhoso”, álbum Gal Costa, 1969). Atentos para entender as necessidades de nossa época, para discernir o que é ou não verdade e fortes para mostrar outras direções possíveis, dentro e fora de sala. O professor, aquele que busca novas estratégias para fazer com que a luz do conhecimento seja alcançada por todos aqueles que buscarem, é aquele que através do conhecimento e do trabalho, procura manter os estudantes focados, motivados pela alegria obtida pelos pequenos sucessos decorrentes do desenvolvimento dos estudantes.

Também é tempo de brilhar através da arte, ela torna possível o que ainda não era: “El arte no reproduce lo visible; hace visible” (KLEE, 1976, p. 55).

É tempo de contribuir, sempre que possível, na promoção e valorização da Experiência Ótima nas aulas, trabalhando para que os estudantes adentrem ao *flow*, se alegrando ao longo do processo sendo motivados a continuar. Deste modo, encontraremos professor e estudantes contagiados pela alegria do fazer musical, construindo boas lembranças que serão guardadas na memória afetiva de cada um, contribuindo na formação do guia interior do estudante, que será consultado nas tomadas de decisão, quer sejam estéticas ou não. As experiências precisam ser significativas para os estudantes e serão positivamente significativas quando percorrerem seus trajetos, conduzidas pelas boas emoções. O cansaço, assim como outras dificuldades externas também aparecem durante o processo, mas a busca pelo bom resultado artístico deve ser o norte motivador. Outro fator importante é a forma como o professor mostra aos estudantes aquilo que ainda não está bom e precisa ser refeito: é importante que o aluno constitua uma boa relação com o professor e acredite nos caminhos apontados por ele. Tendo sempre em mente: “brilhar para sempre, brilhar como um farol, brilhar com brilho eterno, gente é pra brilhar, que tudo mais vá pro inferno, este é o meu slogan e o do sol”, conforme declamado por Maiakovski.

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1987.
- KLEE, Paul. *Teoria del moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A Descoberta do Fluxo: a Psicologia do Envolvimento com a Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir - A Psicologia da Experiência Ótima: Medidas para Melhorar a Qualidade de Vida*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow, the secret to happiness*. FLOW, THE SECRET TO HAPPINESS. TED Ideas worth spreading. On line. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXleFJCqSPs>>. Acesso em 13 abr. 2018.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 30 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de pedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988.
- GARDNER, Howard. *As Artes e o Desenvolvimento Humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- MELLO, Regina Lara Silveira. *O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais*. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia) – PUC Campinas – Campinas, 2008.
- O'NEIL, Cathy. *Algoritmos de destruição em massa: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia*. 1. ed. Santo André: Editora Rua do Sabão, 2020.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- PEREIRA, Alexander. *A alegria motivadora na escola e a contribuição da música*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie - São Paulo, 2021.
- PITHON, Mariana; CAMPOS, Nathalia. *Poemas russos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 2011.
- RESSA, Maria. *Como enfrentar um ditador: a luta pelo nosso futuro*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- ROXO, o mundo segundo Ana Roxo. POESIA F\* DA SEMANA: *A Extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakovski no Verão na Datcha*. 02 de outubro de

2017. Disponível em  
<https://www.youtube.com/watch?v=uLCfdC1RBn0&t=144s>. Acesso em 20 dez.  
2021.

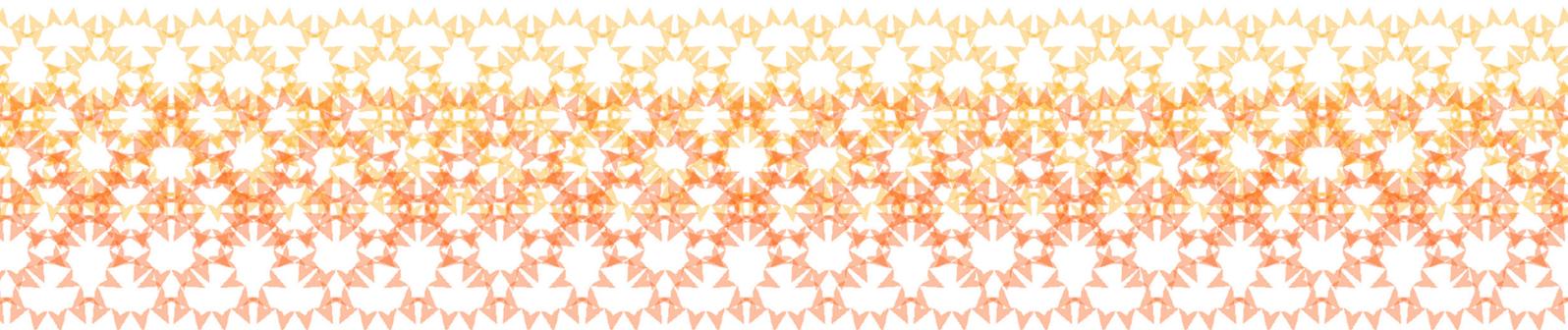
SÂMARA, Maria do Carmo Lizarzaburu Abi. *O processo de criação do artista-artesão no encontro com a matéria*. Dissertação Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018.

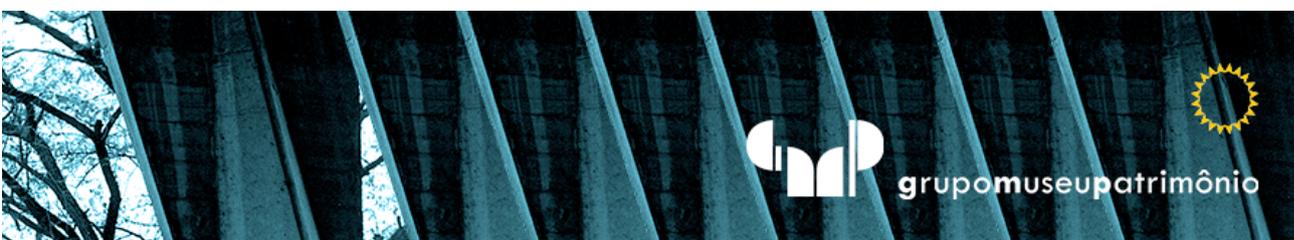
SCHAFER, Raymond Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SNYDERS, Georges. *Alunos Felizes: reflexão sobre a alegria na escola a partir de textos literários*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

# ENTREVISTA





# Um levante é como uma tempestade: conversa com Georges Didi- Huberman<sup>1</sup>

*An uprising is like a storm: a conversation  
with Georges Didi-Huberman*

*Una sublevación es como una tormenta:  
entrevista con Georges Didi-Huberman*

*Grupo de Pesquisadores da Universidade de São Paulo composto por:  
**Breno Benedykt**<sup>2</sup> [breno.benedykt@usp.br](mailto:breno.benedykt@usp.br); **Fabiana Jardim**  
[fajardim@usp.br](mailto:fajardim@usp.br)<sup>3</sup>; **José Bento Ferreira**<sup>4</sup> [jbmferreira@alumni.usp.br](mailto:jbmferreira@alumni.usp.br) e  
**Lahayda Dreger** [lahayda@gmail.com](mailto:lahayda@gmail.com)<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada no SESC – Pinheiros / Exposição: Levantes / 18 de outubro de 2017. O conteúdo desta entrevista não foi revisado posteriormente por Georges Didi-Huberman que nos autorizou, mesmo assim, a publicá-la. Tradução de Breno Benedykt.

<sup>2</sup> Breno I. Benedykt é mestre em educação e doutorando em filosofia (USP), bolsista FAPESP (número do processo 2018/03080-9).

<sup>3</sup> Fabiana A. A. Jardim é cientista social, professora da Faculdade de Educação (USP) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-FEUSP).

<sup>4</sup> José Bento Machado Ferreira é doutor em Artes (USP).

<sup>5</sup> Lahayda Lohara Mamani Poma Dreger é arquiteta (FAU USP).

## Resumo

No dia 11 de novembro de 2017, Georges Didi-Huberman inaugurou a exposição *Levantes* e lançou o livro *Cascas* no Sesc Pinheiros, em São Paulo. Os autores agendaram uma entrevista e foram atendidos pelo filósofo durante a montagem, junto aos trabalhadores do setor educativo. Caminhando por seções da exposição, Didi-Huberman dialoga com os autores sobre temas dos seus livros, explora a noção de “levante” e tece considerações acerca de obras específicas.

**Palavras-chave:** Didi-Huberman. Levante. Luto. Gestos. Desejos.

## Abstract

On November 11, 2017, Georges Didi-Huberman opened the exhibition *Uprisings* and launched the book *Bark* at Sesc Pinheiros, in São Paulo. The authors scheduled an interview and were assisted by the philosopher during the mounting, together with workers in the education sector. Walking through sections of the exhibition, Didi-Huberman dialogues with the authors about themes from their books, explores the notion of “uprising” and makes considerations about specific works.

**Keywords:** Didi-Huberman. Uprising. Grief. Gestures. Wishes.

## Resumen

El 11 de noviembre de 2017, Georges Didi-Huberman inauguró la exposición *SUBLEVACIONES* y lanzó el libro *Cortezas* en Sesc Pinheiros, en São Paulo. Los autores programaron una entrevista y fueron asistidos por el filósofo durante el montaje, junto a trabajadores del sector educativo. Recorriendo secciones de la exposición, Didi-Huberman dialoga con los autores sobre temas de sus libros, explora la noción de “sublevación” y hace consideraciones sobre obras específicas.

**Palabras-clave:** Didi-Huberman. Sublevación. Luto. Gestos. Deseos.

## NOTA INTRODUTÓRIA

**A** entrevista com o filósofo e historiador de arte George Didi-Huberman que ora apresentamos se deu em condições atípicas e, sendo assim, alguns breves esclarecimentos são necessários. Aproveitando sua vinda ao Brasil, em novembro de 2017, para a abertura da exposição *Levantes*, da qual foi curador, na unidade Pinheiros do Serviço Social do Comércio (Sesc) – São Paulo/SP, parte do grupo – estudantes de pós-graduação em filosofia e estética – entrou em contato com Didi-Huberman, solicitando agenda para a realização de uma entrevista, a ser publicada em periódico nacional. Muito gentilmente, o filósofo aceitou, indicando um horário no dia 11 de novembro, entre a sequência de outras atividades e compromissos assumidos que teriam lugar no próprio Sesc. Devido a diversos atrasos, ao perceber que não haveria tempo para a conversa, Didi-Huberman convidou o grupo para participar da exposição guiada que faria com os educadores e as educadoras do Sesc, parte de sua formação para a realização dos atendimentos ao público, sugerindo ainda que as perguntas fossem feitas no contexto de explicações e comentários sobre as cinco seções que compunham a exposição e as obras a elas vinculadas. Ainda que distante do modelo da entrevista em situação mais controlada, a possibilidade de visitar a exposição antes mesmo de sua inauguração e de ouvi-lo dizer de suas intenções na escolha de determinadas obras ou montagens representou certamente um imenso privilégio – e registramos aqui nossos

agradecimentos à equipe do Sesc Pinheiros por ter acolhido a sugestão do filósofo e, por conseguinte, a nossa presença em um momento tão importante.

As questões foram feitas nas brechas de sua apresentação, quando ele nos dirigia a palavra, solicitando que apresentássemos alguma pergunta. Em outras situações, elas foram feitas como reação a seus comentários, em momentos que entendíamos como oportunos, com potencial de aprofundar o alcance de suas reflexões e da exposição em si.

Como é possível notar desde o início, é todo este contexto de realização da conversa que explica que as perguntas e as respostas aparecem às vezes como passagens abruptas e/ou fragmentadas, entrecortadas por diferentes assuntos, de aparentemente frágil coesão; é o que também se nota nas referências materiais e espaciais que Didi-Huberman mobiliza a todo o tempo – *aqui nós vemos, nesta seção, vocês percebem...* Porém, nada disso, esperamos, retira dela sua consistência, como cacos de ideias e palavras que se tecem com as imagens dialéticas da exposição.

Fabiana Jardim não pôde estar conosco no momento do encontro com Georges Didi-Huberman, ainda que tenha participado da composição das perguntas. As fotos foram feitas, majoritariamente, por Lahayda Dreger e as perguntas foram apresentadas a Didi-Huberman, na maior parte das vezes, por Breno Benedykt e por José Bento Ferreira.

Finalmente, vale destacar que, vista a partir dos rumos assumidos pelo trabalho de Didi-Huberman nos anos seguintes, a entrevista opera como importante registro de certo momento da trajetória de pensamento do filósofo. Como aparece mais ao final, justamente em conexão com a seção “Desejos”, desde a análise das quatro fotografias feitas por membros do *Sonderkommando* em aliança com a Resistência polonesa – esses “quatro pedaços de película arrancados ao inferno”<sup>6</sup> de Auschwitz – Didi-Huberman passa a se interessar cada vez mais pela articulação, nos gestos de levante, entre desejo e sobrevivência, algo que se traduzira em três livros publicados recentemente, dois deles parte da série intitulada, justamente, “O que nos subleva”

---

<sup>6</sup> Ver Didi-Huberman (2020).

– *Desejar, desobedecer* (I), de 2019, e *Imaginar recomeçar* (II), de 2021, e *Esparsas*, de 2020. Percebemos, assim, a importância das experimentações mencionadas por ele, na resposta à primeira questão, nas diferentes encarnações da exposição que começou em Paris, passou por Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Montreal.

**Grupo de pesquisadores:** Para o senhor, é possível fazer uma relação entre esta exposição e a análise das formas pelas quais os povos tornam-se visíveis em imagens? Em outras palavras, há alguma conexão entre a exposição dos corpos, por meio da qual os povos aparecem publicamente, e os gestos daqueles que se inflamam, se arriscam, e cujas energias políticas, por vezes, chegam a ser vistas como a manifestação da soberania popular?

**Georges Didi-Huberman:** Bom, o que lhe respondo rapidamente, é que essa exposição é de um momento no processo de minha vida... a gente faz a todo momento experimentos, a gente avança, não se trata aqui de um resultado definitivo. Essa exposição é resultado de livros que escrevi antes e de exposições que fiz ... É o espírito de estar em constante experimentação. Ademais, eu acho que no livro ao qual você se refere<sup>7</sup>, se eu bem me lembro, falei bastante de Glauber Rocha porque me interessei a princípio pelo que está em torno à lamentação e ao luto. A gente percebe, notadamente em *Terra em Transe*, que o luto pode se transformar, em um breve instante, em levante. Portanto, eu diria que, em relação a mim mesmo, tudo o que faço está interligado e nada do que faço está terminado.

---

<sup>7</sup> A questão se articula a temas explorados por Didi-Huberman em *Peuples exposés, peuples figurantes. L'oeil de Histoire 4* (Povos expostos, povos figurantes. O olho da História 4, sem tradução), publicado em 2012. Excertos do livro apareceram em Didi-Huberman (2017).



**Figuras 1, 2, 3 e 4.** Imagens de Georges Didi-Huberman, de costas, no início da conversa no SESC Pinheiros – SP.

Vou falar um pouco sobre este início, estão de acordo? Essa exposição começou há um ano ou mais, em Paris, e ela viajou através de diferentes países, que, por razões materiais, não puderam comportar a totalidade das obras – seria impossível. Isso não me entristece, mesmo se há coisas magníficas que não serão vistas, porque em cada cidade para onde vou coletei coisas novas. Na verdade, graças a vocês, ao Sesc, eu descobri coisas aqui, coisas novas, o que faz com que a exposição se transforme. Por exemplo, quando a exposição foi a Barcelona, estudei bastante os arquivos dos anarquistas, da Guerra Civil Espanhola, tudo isto. Lá, era uma exposição muito politizada, dura. Se existe algo de mais evidente – é banal isso que vou dizer sobre o Brasil – é que aqui é muito mais musical, muito mais coreográfico, como o *Parangolé* de Hélio Oiticica, fotografado por Eduardo Viveiros de Castro... Portanto, a gente sente menos a ideia de posicionamento político e a gente sente mais a ideia do levante dos corpos.



*Figura 5. Parangolé de Hélio Oiticica - foto: Eduardo Viveiros de Castro*

Além disso, a exposição é como uma história, como uma narração: inicia-se, parte-se a outros lugares e então ela chega ao Sesc; chega, parte novamente. Então eu preciso inventar um percurso, mesmo sabendo que terei que mudar muitas coisas a cada vez. Mas o percurso que não muda, é: elementos, gestos, palavras, conflitos, desejos<sup>8</sup>. No plural. Não há jamais algo singular. Eu não digo, “o povo”; digo “os

---

<sup>8</sup> Didi-Huberman se refere aqui às cinco seções em que a exposição se divide. Ver, a este respeito, Didi-Huberman (2017b).

povos”. Mesmo em uma tribo indígena existem muitos povos: existem os animais e os homens, os homens e as mulheres, as mulheres e os deuses etc. Não há jamais “um povo”. Como filósofo, eu detesto o singular, detesto a generalização, por isso, nunca digo “a imagem”. Então, aqui, nesta primeira seção, trata-se de “Elementos” porque meu ponto de partida é lírico e poético, especialmente Victor Hugo.

Isto que nós vemos, por exemplo, é um texto político de Victor Hugo e aqui, um desenho de Victor Hugo. Ele escrevia com uma pena de pássaro, com o tinteiro e é um dos maiores desenhistas do século XIX. Isto é genial. E ele é um grande poeta, como vocês sabem, e um grande romancista. Eu fiquei tocado pelo fato de que, em seus romances, quando ele descreve uma revolta política, um levante político, ela o descreve como uma tempestade pois, para ele, aquilo que acontecia na rua era como um fenômeno meteorológico. Vocês conhecem Jacques Rancière? Ele considera isso muito lírico. Eu acho que isso é lírico, mas que também é preciso e muito inteligente, porque os corpos na rua *são* como os elementos meteorológicos; as pessoas correndo na rua são como elementos físicos. Então, esta parte, bem pequena, é sobre a ideia que nós podemos resumir dizendo: “*O levantar de uma tempestade*”. É sobre vento, é sobre água... vocês veem? Tudo é fluido.

Sobre o vídeo *Remontagens* de Maria Kourkouta, eu já havia visto um filme dela antes, com uma excelente montagem como esta, que fazia um tipo de retomada rápida de grandes filmes. Aqui, há Jean Vigo, é um levante das crianças. E aqui são documentos, depois isto se mistura com Eisenstein, Rossellini... Tudo isto é uma questão de atmosfera; é essa a ideia central. É a consequência de um abatimento: você está abatido e você se levanta<sup>9</sup>. Em um filme de Glauber Rocha que vocês conhecem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de 1964), há a morte de um garoto e a mulher está abatida. Do nada, ela se levanta, pois está em cólera, é uma cólera política. É um movimento dialético: abatimento, levante. Na política, é parecido. A esquerda às vezes está abatida, e às vezes ... [faz um gesto de sublevação].

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman também está se referindo aqui à Ninfa Dolorosa, discutida em seu livro homônimo (2019b).

**G.P.:** A Organização Mundial de Saúde (OMS) destacou que, em 2020, nós teremos uma grande epidemia de depressão e que daqui a 20 anos isto resultará em uma enorme epidemia de doenças cognitivas. O senhor vê alguma associação entre isto e o momento político – um aumento do conservadorismo político –, e essa ideia a respeito da relação entre levante e a energia de se reposicionar?

**G.D.H.:** Certamente, e as coisas são mais complicadas do que isso. Por exemplo, “depressão” é um antigo conceito psicopatológico, mas ele foi redefinido pelo Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM). O DSM é a categorização norte-americana da psicopatologia. Trata-se de uma negação da psicanálise e é um utensílio que serve aos laboratórios farmacêuticos. Por exemplo, se você sofre uma injustiça, você fica triste. Um psiquiatra pode dizer “você é depressivo”: pegue, tome esta pílula. E isto será um gesto de “achatamento”, de “acalmar”.

**G.P.:** A última prancha de Aby Warburg mostra movimentos de massa. Não são levantes, são movimentos que apoiam o fascismo. Como distinguir entre um levante e um movimento de apoio ao fascismo?

**G.D.H.:** Esta é uma questão muito importante. No que concerne a Aby Warburg, para dizê-lo de modo rápido é preciso lembrar que ele era o filho de uma família de banqueiros. Seu irmão, que também era banqueiro, sofreu uma tentativa de assassinato por parte dos fascistas. E eles eram judeus. Portanto, Warburg estava entre essas duas posições. Ele tinha medo das revoluções. Ele nunca falou da Revolução Russa e ele nunca falou de Espártaco, ele realmente tinha medo. Mas ele havia compreendido o perigo do fascismo. Agora, isso introduz a pergunta: um levante, é sempre de esquerda? E a resposta é: “não”. É muito difícil aceitar que Mussolini tenha produzido um verdadeiro levante popular, porém fascista. É preciso aceitar isto. Nesta parte da exposição você tem, por exemplo, os Panteras Negras que estão ali ao fundo. Eles fizeram “esse” gesto de levante, o punho cerrado. Mas alguém de extrema direita, pode olhar e dizer eu vou fazer “este” outro gesto aqui, a mão direita em riste. Você entende? Eu sou como vocês, não quero que haja “estes” gestos. E é por isto também que não devemos jamais dar às palavras um valor definitivo.

E, então, *levante*, ela é uma palavra e isto não quer dizer que ela é boa. Eu jamais disse isso. Ela é antropológicamente necessária. *Sublevar-se*, isto é uma necessidade antropológica. Mas há canalhas que se sublevam.

Passemos agora à seção “Gestos”. Quando fazemos uma exposição, reunimos muitas coisas. Acredito que tenha em meu computador algo próximo a dez mil imagens de sublevações. E, de início, aparecem coisas que não foram previstas. Por exemplo, um tema que eu não havia imaginado é aquele das pessoas saudando uma obra de arte. Mas, veja, aqui, nesta fotografia de uma estátua também há os braços que se levantam; trata-se de uma estátua de profeta que vocês conhecem muito bem, feita por Aleijadinho, em Minas Gerais. E aqui, nesta outra fotografia, há uma procissão ou, na realidade, pessoas que imitam o gesto do profeta, que seguem o profeta. E ali, na Espanha, temos *Guernica*, e as pessoas que saúdam uma reprodução deste quadro de Picasso.

Uma coisa muito importante é que, para mim, um levante não tem escala própria ou um formato definido. Ele pode ser bem pequeno e isso pode ser algo gigantesco. Quando era mais jovem, escrevi uma tese de doutorado sobre as fotografias das mulheres históricas no Hospital de Salpêtrière, em Paris (Didi-Huberman, 2015). Eu estava evidentemente influenciado por Michel Foucault, pelo seu livro *História da Loucura*, por suas análises dos hospitais psiquiátricos. Então, para essa exposição, eu criei uma montagem como esta, onde você tem quatro fotografias de uma “histórica” de Salpêtrière que tenta dar chutes no fotógrafo. Ou seja, ela recusa. Nós sentimos (pelas fotos) que ela recusa o médico, que ela recusa que cuidem dela.



**Figura 6.** Imagem de Georges Didi-Huberman enquanto fala das quatro fotografias da "histórica" de Salpêtrière

**G.P.:** Ela recusa a imagem?

**G.D.H.:** Ela recusa tudo. Ela recusa o tratamento, ela recusa a tomada de sua imagem, ela recusa aquilo que a medicina exige dela.

**G.P.:** Ela seria como um Bartleby que também recusa tudo?

**G.D.H.:** Não, não se trata do mesmo tipo de recusa. Bartleby não faz nada, ela dá pontapés. Bartleby é muito meigo, ele é doce, amável; ela é bem agressiva.

Aqui fiz uma relação entre essas quatro fotos e esta carta de Michel Foucault, sobre a situação dos prisioneiros na França e sobre o levante que ocorreu nas prisões francesas. E, ao lado da carta de Foucault, coloquei, pois não há muito espaço aqui, o livro de Nietzsche sobre filosofar com um martelo: bum! (risos). E, bem, Nietzsche influenciou muito Foucault.

Há também a ideia da narrativa, nesta terceira seção intitulada "Palavras". Quando os corpos se sublevam, eles o fazem abrindo, ao mesmo tempo, a boca. Existe um

texto muito belo de Georges Bataille que diz que a boca é a proa dos animais e do homem. É a fonte do grito, é o órgão do canto e a origem da palavra.

Ali, naquela parte, retomo o raciocínio inicial: o de que tudo isso que temos aqui também é graças aos poetas: é como se os poetas estivessem na vanguarda das palavras de ordem políticas. É exatamente isto o que dizia Arthur Rimbaud. Por exemplo, um poeta bem individualista como Baudelaire: em 1848, ele descia a rua, via todo aquele levante, a revolução e ficava totalmente aturdido, estupefato. Ele então encontra o grande pintor Gustave Courbet e eles fazem um jornal, que é um pouco como um sítio eletrônico hoje em dia, que se chamava *A saúde pública*. Vocês têm ali o desenho de Courbet, e você tem ali, ao lado, o texto de Baudelaire. E nesse texto, em outra página, Baudelaire diz uma frase que eu adoro: “um homem livre, seja quem for, é mais belo que o mármore”. Isto quer dizer que a arte é menos importante do que a liberdade. Ela é, eventualmente, um meio para a/de liberdade, mas ela é menos importante do que a liberdade. E é um poeta individualista quem diz isso. Ademais, existe uma espécie de pequena história das vanguardas: “DADA soulève TOUT” (DADA subleva TUDO).



**Figura 7 e 8.** *Imagens de Georges Didi-Huberman enquanto lê o título e nos mostra o manifesto Dadaísta.*

O que temos aqui é realmente raro, praticamente ninguém conhece isto. Esta é uma revista anarquista feminista dirigida por uma mulher judia russa que se chamava Emma Goldman, em 1914. Quem fez o desenho da revista foi Man Ray, e ali, uma obra coletiva de Jean-Luc Godard, Chris Marker e Alain Resnais que se chama *Cinétracts*, de 1968.

Portanto, a narrativa continua. Inventam-se as palavras, inventam-se os panfletos; você faz os panfletos e por fim os lança na rua. Aqui vocês têm a obra de um pintor francês chamado Raymond Hains, que pegava os cartazes colados no muro das ruas e

os arrancava. E ali, naquele pequeno ângulo, nós vemos o poster do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha<sup>10</sup>.

Agora começa a quarta parte, que se chama “Conflitos”. Normalmente, quando chegamos a uma exposição que se chama *Levantes*, tem-se a expectativa de ver as manifestações públicas, revoltas, sublevações, tumultos... Porém aqui nós temos que esperar um pouco, pois o conflito só aparece nesta parte. Esse é o grande problema dessa exposição: se eu mostro a “manifestação de Paris”, a “manifestação de Istambul”, a “manifestação de Atenas”, a “manifestação de São Paulo”, ao fim o espectador estará enfadado. Porém o conflito não é a totalidade de um levante. A primeira maneira, mais simples, de entrar em conflito, voltamos a Bartleby, é fazer nada; ou seja, é a greve. Por exemplo, toda essa série de imagens que estão aqui se ligam a greves que ocorreram na França e na Alemanha. Por isso essas obras se chamam “objetos da greve”.

Já desse outro lado, há uma obra que trata do racismo e o que eu gostaria de explicar é que temos aqui diferentes olhares: aquele ali do México e este aqui do Brasil. Vemos aqui algo que para mim é extremamente importante, que é o papel desempenhado pelas mulheres nos levantes. Para mim, essa foto da Revolução Mexicana é sublime, ela é tão marcante quanto uma estátua da antiguidade grega, ela expressa uma graça extraordinária e uma força enorme. Trata-se de uma fotografia de Tina Modotti, feita no México, que espero que vocês conheçam. Nas exposições que organizo se nota o lugar importante ocupado pelas mulheres. Por exemplo, não cheguei a falar disso no início, mas há aqui na exposição de fotografias da peça *Antígona*, de Bertolt Brecht. *Antígona*, para mim, é a base do *levante*, pois ela é uma mulher que não tem poder algum e que decide contradizer o poder.

Em seguida, podemos dizer que qualquer um que se interesse pelas imagens e pela antropologia verá que uma sublevação produz certas formas corporais e, também, certas formas de objetos. Nessas fotografias de barricadas na Grécia, no México, na

---

<sup>10</sup> Dadas as várias menções a Glauber Rocha ao longo da visita, vale referir ao excerto de seu livro *Aperçues*, “Radical, radicular”, traduzido por Vera Ribeiro e publicado na coleção Pandemia Crítica da Editora N-1, #136. Disponível em <https://www.n-1edicoes.org/textos/131>

França, na Alemanha, na Catalunha, os espartaquistas em Berlim, em 1918... Isso é perturbador para mim, pois, como vocês veem, trata-se de barricadas de papel: é uma barricada feita em frente à sede de um jornal de esquerda, e eles tiraram os papéis do jornal para utilizar como barricada. Isso está presente nas numerosas fotos que o catalão Agustí Centelles fez de toda a Guerra Civil Espanhola. Nós podemos ver inclusive mulheres que já são velhas e que ajudam a fabricar a barricada; nós vemos, ao mesmo tempo, as crianças brincando de encenar a guerra. Trata-se de um fotógrafo que, após a vitória de Franco, teve que fugir da Espanha com apenas uma mala onde estavam todos os negativos das suas fotos e seu aparelho fotográfico. Ele foi para um campo na França e, por sorte, conseguiu salvar sua mala, de modo que hoje temos todas essas fotografias.

Como seria impossível ser exaustivo, registro que temos aqui exemplos da China, e, por ali, vocês têm imagens da Faixa de Gaza, da Palestina, e um pouco mais distante, do Vietnã. E, mesmo assim, é claro, tudo isto é muito incompleto.

Agora, vamos para a última parte da exposição, “Desejos”. A ideia que ampara esta última parte é que, muito frequentemente, quase sempre, os levantes são derrotados. E, quando há o fim de um levante, há muitas vezes massacres, como na Comuna de Paris, mas haveria incontáveis outros exemplos.

A seção é sobre uma hipótese, a saber, *que o desejo é mais forte que a morte*. O exemplo do qual eu parti, pessoalmente, liga-se ao fato de que há quinze anos escrevi um livro sobre essas fotos<sup>11</sup>. E é a primeira vez que elas são apresentadas em uma exposição em suas dimensões reais, 6x9 cm. Essas fotos foram feitas pelos prisioneiros de Auschwitz que eram mantidos vivos pela SS porque eram membros da equipe especial, chamada de *Sonderkommando*. Eram esses jovens homens que eram obrigados, na realidade, a colocar as pessoas nas câmaras de gás, a retirar seus cadáveres e depois queimar esses cadáveres. Era o horror. Eles deviam fazer isto com as pessoas das suas próprias famílias. E, depois, eles eram executados, todos os meses ou todas as semanas, isso dependia de outros fatores.... E esses homens

---

<sup>11</sup> Didi-Huberman (2020).

decidiram fazer fotos, fotos clandestinas, algo totalmente impossível de se fazer. Porém, eles conseguiram organizar essa captura de um olhar. Nas imagens, vemos os cadáveres que queimam; certamente, isto que vemos não é um levante. As vítimas que queimam, assim como o fotógrafo dessas fotos, não tinham nenhuma chance.



**Figuras 9 e 10.** *Imagens de Georges Didi-Huberman diante das quatro fotos de Auschwitz, feitas possivelmente por Alberto Errera*

O que eu quero dizer é que a imagem, ela mesma, é um levante, muito simplesmente porque ela está aqui agora. Havia membros da SS por toda a parte e todos que estavam ali foram mortos – o grupo retratado e o fotógrafo. Mas as quatro imagens são sobreviventes. Eles quiseram fazer uma imagem sabendo que esta, ao contrário deles, tinha uma chance de sobreviver. É assim que eu mostro que o tema do desejo é mais forte do que a morte.

Muito frequentemente, são as mulheres que carregam esse desejo. As mulheres argentinas da Plaza de Mayo, por exemplo: seus filhos foram mortos. Elas só querem saber onde eles estão. E essa energia, que é desesperada, é uma energia de levante.

**G.P.:** O senhor poderia comentar como pensa a relação entre a repetição desse desejo e a eclosão dessa diferença como sublevação? E se o senhor pensou em tal questão quando organizou a exposição?

**G.D.H.:** A cada momento em que há uma repetição, surge uma diferença. E a cada vez que você cria uma diferença, existe um retorno, a memória, o eterno retorno, a repetição de qualquer coisa; diferença e repetição são inseparáveis. Eu não sei em relação à exposição, mas acredito que a cada vez que vemos uma obra em uma parede, ela é singular. Ela é, portanto, diferente, mas faz referência a qualquer coisa que havia antes dela. Quando mostrei a foto da menina mexicana: ela é uma ninfa, ela é realmente uma ninfa do Renascimento que, de repente, surge ali em uma foto feita no México. Portanto, há uma repetição e há uma diferença. Diante de cada obra, estamos diante de uma diferença.

Dou outro exemplo: é possível que você diga a si mesmo, “sou diferente de meu pai”. Mas, em determinado momento – que pode ou não já ter acontecido – você pode dizer a si mesmo: “sim, sou muito diferente do meu pai, mas me pareço com meu avô, ou então, com minha avó”. Portanto, você está na diferença e ao mesmo tempo na repetição.

**G.P.:** Isto é uma sobrevivência?

**G.D.H.:** É preciso primeiro diferenciar sobreviver (*survie*) e *sobrevivência* (*survance*). Sobreviver (*survie*), é o mesmo que em inglês *survival*, ou, em alemão,

*überleben*. Ou seja: houve um acidente de carro, todo mundo morreu, mas você sobreviveu. Isto é sobreviver. Você escapou à morte. A *sobrevivência* é uma outra coisa; a *sobrevivência* de Warburg é outra coisa. Ele não pensava em uma pessoa, ele pensava em uma imagem, em um símbolo, em um *fato* cultural, em um gesto..., enfim, em todas as coisas pertencentes a uma cultura. É por isso que eu dizia que a imagem de Auschwitz é a *sobrevivência*. Mas ninguém sobreviveu, no sentido de sobreviver. O socorrista lida com os sobreviventes. E nós, que nos interessamos pelas obras de arte etc., estamos próximos ao terreno da *sobrevivência*.

**G.P.:** Em seu livro sobre as imagens de Auschwitz, o senhor comenta que essas imagens foram alteradas pelo trabalho de documentação ou mesmo esteticamente, para sua exposição. E sua leitura é que as imagens originais conservam, por outro lado, o gesto de um levante. Esse poder de alterar uma imagem para fins pedagógicos ou históricos elimina a *sobrevivência*?<sup>12</sup>

**G.D.H.:** Não, de modo algum. A *sobrevivência* é dinâmica, é algo energético.

**G.P.:** Mas, se nós tivéssemos perdido as imagens originais, com toda a complexidade do gesto, se tivéssemos apenas as imagens, digamos, produzidas para a documentação do julgamento, a documentação histórica ou mesmo para transformá-las em imagens mais nítidas e mais belas, então não haveria mais a *sobrevivência* do gesto?

**G.D.H.:** Você me pergunta se a estetização mata a *sobrevivência*? O que posso te dizer, pois se trata de uma questão que não tenho como responder com precisão aqui, é que a disciplina estética está frequentemente obcecada pela tradição das obras, enquanto a *sobrevivência* é algo que diz respeito à sintomatologia.

---

<sup>12</sup> Em relação às tensões entre uma pedagogia e uma pedagogização da memória, ver Didi-Huberman (2017c) e Didi-Huberman; Feldman (2017).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurantes. L'oeil de Histoire 4*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto. Trad.: Vera Ribeiro.
- Didi-Huberman, G. (2017a) Povos expostos, povos figurantes. *Vista*, (1), pp.16–31. Trad. Maria da Luz Correia. <https://doi.org/10.21814/vista.2963>
- Didi-Huberman, G. (2017b) *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc.
- Didi-Huberman, G. (2017c) *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2019a) *Désirer, Désobeir. Ce qui nous soulève: Tome 1*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2019b) *Ninfa Dolorosa: essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2020) *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2021) *Imaginer, recommencer. Ce qui nous soulève: Tome 2*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2023) *Esparsas: Viagem aos papeis do Gueto de Varsóvia*. São Paulo: Edições n-1.
- Didi-Huberman, G.; Feldman, I. (2017) “Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos. Entrevista de Georges Didi-Huberman a Ilana Feldman”. Em G. Didi-Huberman. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, pp.87-109.



