

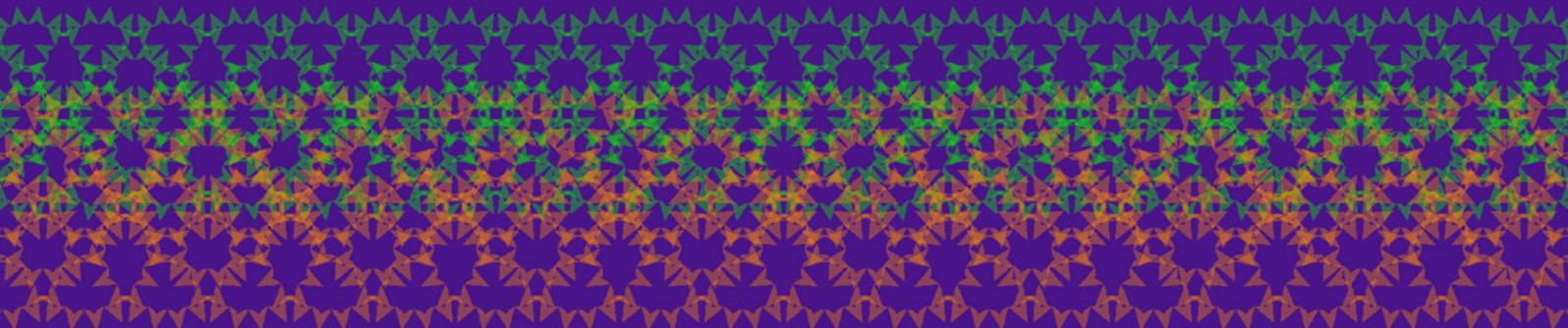
PRIMAVERA + VERÃO // 2023

ARA

PYAU

15

MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DO PASSADO RECENTE



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.

Editoras-AssociadasMARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

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

ANA PAULA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU PAULISTA, BRASIL.

Conselho Editorial

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

ANA PAULA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU PAULISTA. 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, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL. MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

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

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL. NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL. 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. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL. ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

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

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO

ADRIANO TOMITÃO CANAS

ANA CAROLINA FRÓES RIBEIRO

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

BIANCA KNAAK

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

HELIO HERBST

HELOISA ESPADA

INÊS PEREIRA COELHO BONDUKI

JOÃO MUSA

JOSÉ SPANIOL

LUCIANO BERNARDINO DA COSTA

MAÍSA FONSECA DE ALMEIDA

MANOEL NASCIMENTO

MARCOS RIZOLLI

MARCELO MARI

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

PAULA ANDRÉ

PAULA RIBEIRO LOBO

PAULO CÉSAR CASTRAL

PAULO SIMÕES RODRIGUES

RUI MOREIRA LEITE

SYLVIA FUREGATTI

TERESA ALMEIDA

VANESSA ROSA

Revisão de textos

AMANDA SABA RUGGIERO

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO

ANA PAULA NASCIMENTO

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

Projeto Gráfico, Diagramação e Editoração eletrônica

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

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

MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DO PASSADO RECENTE

EDITORIAL

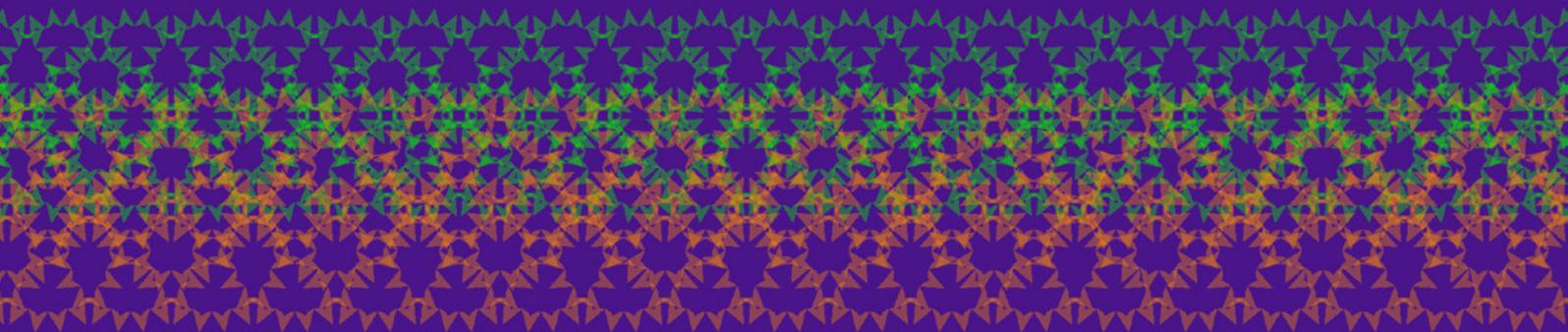
- 5** EDITORIAL
AMANDA SABA RUGGIERO

DOSSIÊ GMP

- 11** PASSADO NO PRESENTE: MEMÓRIA E IDENTIDADE
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

ARTIGO/ENSAIO

- 45** MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DO PASSADO RECENTE: O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL PORTUGUÊS RECONVERTIDO EM ÉVORA E GUIMARÃES
EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA, ISABEL BEZELGA E CAROLINA LYRA
- 73** O PRESENTE E O PASSADO DAS CASAS DO POVO EM PORTUGAL: ARQUITETURA, COMUNIDADE E MEMÓRIA
DIEGO BEJA INGLEZ DE SOUZA, RICARDO COSTA AGAREZ, ANA MEHNERT PASCOAL E JOÃO CARDIM RIBEIRO
- 109** A VOO DE PÁSSARO: IMAGENS FOTOGRÁFICAS, DRONES E O SUBLIME CONTEMPORÂNEO NAS REPRESENTAÇÕES RECENTES DA PAISAGEM E DO TERRITÓRIO
DOUGLAS CANJANI
- 129** AS PAREDES DA MEMÓRIA: RELEITURAS DE ESPAÇO/TEMPO PELA MONTAGEM
GABRIEL GIRNOS ELIAS DE SOUZA, ANA LUIZA RODRIGUES GAMBARDELLA E MICHEL SANT'ANA MASSOLAR DA SILVA
- 153** ESTAMOS AQUI EM CONJUNTO AGORA - ATIVAÇÃO DE LIGAÇÕES ATRAVÉS DA PARTILHA DE MEMÓRIAS
MARTA GUTIERRES NOBRE RAMOS SETÚBAL
- 177** MOTIVOS E PERSPETIVAS INSULARES NA PINTURA DE ANTÓNIO DACOSTA
MARIA BEATRIZ ROCHA
- 207** EXPOGRAFIA PARA NOVOS MUSEUS
CARMELA MEDERO ROCHA
- 239** LE CORBUSIER E O NOVO MUNDO DO ESPAÇO: UMA EXPOSIÇÃO EM CONTEXTO
FERNANDO STANKUNS DE PAULA FIGUEIREDO
- 267** POR QUEM FALAM OS MONUMENTOS: POLÍCIA ESTÉTICA NA CONSTRUÇÃO DO LEMBRAR
ARTHUR GOMES BARBOSA
- 287** NECROPOLÍTICA E MEMÓRIA NA PANDEMIA DE COVID-19: ANÁLISE DAS INICIATIVAS DE JUSTIÇA E REPARAÇÃO NO BRASIL
PEDRO FIORI ARANTES, VANESSA MOREIRA SÍGOLO E PÂMELA COPETTI GHISLENI





Editorial

O ato de representar tem origem no termo apresentar (em inglês *present*), sendo compreendido como “tornar presente na mente”. A palavra passou por diferentes empregos e interpretações ao longo do tempo quando, no século V, estendeu seu uso, segundo o escritor e crítico literário Raymond Williams (2014, p. 353), passando a ser empregado no sentido de simbolizar e significar. Contudo, no século XVII, novas direções são dadas, a de atuar em nome de outro e de caracterizar politicamente os que não estão presentes, representantes ou representativos, de um grupo ou interesses coletivos. De fato, pode-se pensar atualmente que a palavra *representação* tem significados acumulados e simultâneos, oscilando entre os sentidos de tornar presente na mente, simbolizar e significar alguma coisa, e a corporificação visual de algo ou alguém. Além disso, como fato no presente, a representação é constantemente construída e erodida, lembrada e apagada, estabelecendo disputa, um significativo instrumento de poder político.

A décima quinta edição da Revista ARA, por meio do convite elaborado para a Professora Paula André, do Instituto Universitário de Lisboa, e para o Professor Paulo Simões Rodrigues, da Universidade de Évora, Portugal, instigou seus colaboradores a refletir sobre a “Memória e Representação do Passado Recente”. Sendo a memória resultado de uma complexa convergência daquilo que aconteceu com os interesses do presente, o intuito desta temática foi também enveredar sobre os diferentes meios e modos de compreensão crítica a respeito das representações do passado, quer ele distante ou recente, ou seja, de que modo as representações, em seus amplos formatos e suportes, “são instrumentos de construção de memória, e assim, por esse motivo, de significação e valorização desse passado no presente” (André; Rodrigues, 2023).

Perante valiosas trocas e intercâmbios além-mar, a Revista ARA preservou a linguagem e versões do português do Brasil e de Portugal nos artigos publicados. Esta edição reúne valioso panorama sobre diferentes formatos e suportes da representação e da memória, desde o patrimônio edificado entre ruínas arqueológicas e arquiteturas obsoletas, aos sítios arqueológicos de povos originários a matéria do passado recente industrial, preservados e redesenhados, passando por comunidades em seus espaços e formas de sociabilidade e identidade. Igualmente, abre versada reflexão para imagens, desde capturas por lentes aéreas e abrangentes, ao foco nas dimensões da morada doméstica até chegar ao âmbito mais íntimo e pessoal. Muitas vezes, o percurso expressa-se por incontáveis meios de manifestações artísticas, da pintura como suporte, aos modos de representar por meio de desenhos, projetos, fotografias, imagens, testemunhos, monumentos; em suma, todos selecionados a ver em um determinado espaço-tempo. Por fim, reitera-se a emergência das memórias apagadas e a necessidade da memória agonística, do sofrimento atual e recente vivenciado em pandemia, a ser constantemente lembrado, instrumento crucial de amparo à democracia presente.

O cuidado com a memória, suas mudanças e ações abrem a ARA 15 com expressiva contribuição do artigo *Passado no presente: memória e identidade*, em que a visita a dois sítios arqueológicos da América Latina localizados no Peru e na Bolívia, eleitos por sua preservação, diversidade étnica e cultural. Sublinha o trabalho investigativo e

preservacionista do material arqueológico, afastado dos espetáculos, empenhando-se em informar o público e as comunidades locais, de modo sistemático e contínuo, acentuando valores, hábitos e ancestralidade dos povos.

No enfrentamento da memória tangível, as edificações faceiam dilema entre a sobrevivência por demandas do presente e a preservação do passado. A transformação de antigos espaços fabris e curtumes é analisada no artigo *Memória e representação do passado recente: o patrimônio industrial português reconvertido em Évora e Guimarães*. Atualmente, as fábricas foram convertidas em espaços de ensino e em centro de ciências, formando exemplares exitosos, tanto para documentar a memória dos trabalhadores como para preservar a cultura de comunidades e cotidianos recentes que os abrigam.

Outro modo de investigação seleciona tipologia de edificação e a analisa em um amplo arco temporal. A existência ao longo de 90 anos das Casas do Povo em Portugal, são objeto de reflexão do artigo *O Presente e o Passado das Casas do Povo em Portugal: arquitetura, comunidade e memória*, sendo tais edificações consideradas testemunhos arquitetônicos e urbanos significativos para compreender o passado e a memória das comunidades, assim como, “também relevantes para o entendimento do país, da sua história e do seu presente”.

A partir da construção das imagens do trabalho de três fotógrafos paisagistas que se valem das representações a voo de pássaro, o artigo *A voo de pássaro: imagens fotográficas, drones e o sublime contemporâneo nas representações recentes da paisagem e do território*, analisa as relações de uso do território e da paisagem, a ressaltar ruptura com a escala humana, ausência de ponto focal e de hierarquias, elementos estruturais da composição clássica. Enquanto o artigo *As paredes da memória: releituras de espaço/tempo pela montagem* vale-se da noção de “montagem cronotópica de imagens” para examiná-las como produtoras de sínteses e relatos, considerando relações entre memória, espaço e fotografias familiares. Neste processo de montagem, o ensaio visual *Estamos aqui em conjunto agora: ativação de ligações através da partilha de memórias* estrutura uma colagem

narrativa para tornar visível uma série de ligações afetivas entre cinco participantes de um arquivo comunitário.

O pintor açoriano António Dacosta (1914-1990) tem sua vivência analisada no artigo *Motivos e perspectivas insulares na pintura de António Dacosta*. Em ordem cronológica identificam-se os impactos da ditadura em Portugal, da emigração e dos eventos de seu tempo em obra influenciada pela memória e seu lugar.

As instituições culturais agenciam expressivo vetor para elaboração, apagamentos e reconciliação de variadas representações em suas escolhas, recortes e promoções. De um lado, as mudanças no *status* institucional, em que pese a massificação de público e popularização de temas e formatos expositivos, demandando análises pontuais e comparativas, como proposto no artigo *Expografia para novos museus*, em que seleciona para estudo duas exposições: *Tercer Ojo*, no Museu de Arte Latinoamericano (Malba), e *Terra Incógnita*, no Centro Cultural Recoleta, ambas ocorridas em Buenos Aires durante 2022. No artigo denominado *Le Corbusier e o Novo Mundo do Espaço: uma exposição em contexto*, questionam-se a neutralidade da fotografia, e o valor que ela assume nas exposições de arquitetura, além do importante papel da expografia e da organização no espaço, comparando duas montagens da exposição *Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço*, inicialmente apresentada no *The Institute of Contemporary Art* (ICA) de Boston, em 1948, e dois anos depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

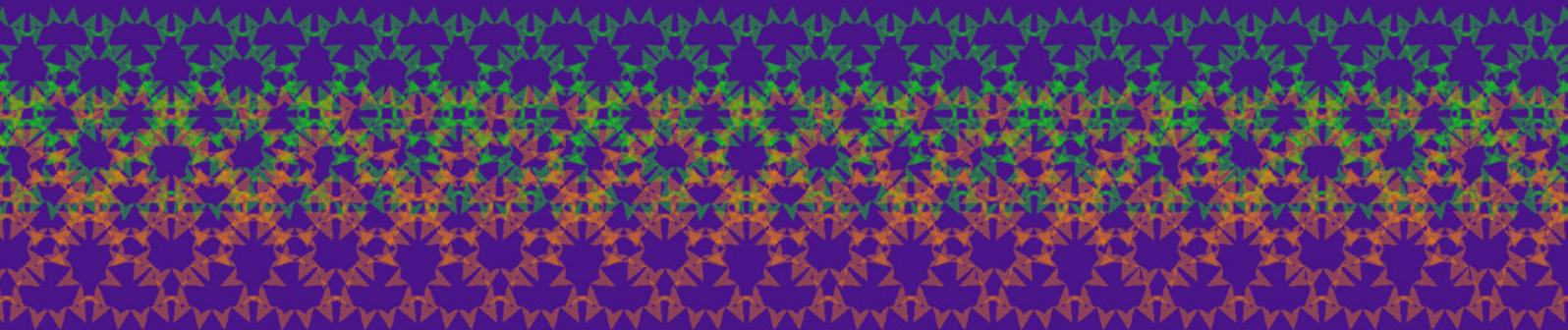
E, mais ainda, nesta 15ª edição da Revista ARA apresentam-se reflexões em que o poder, a memória, as escolhas e os excluídos estão presentes. O texto *Por quem falam os monumentos: polícia estética na construção do lembrar* discorre sobre o papel dos monumentos como agentes da “polícia estética”, responsáveis igualmente por organizar e perpetuar regimes de memória, delegando quem pode lembrar e o quê. Ao abordar diferentes possibilidades de memória, reparação e representação da recente tragédia da Covid-19, o artigo *Necropolítica e memória na pandemia de Covid-19: análise das iniciativas de justiça e reparação no Brasil*, debate alguns segmentos que retratam um mosaico de iniciativas de justiça para os crimes da pandemia no Brasil.

No final de *Espaços da recordação formas e transformações da memória cultural*, Aleida Assmann retoma o vínculo entre o recordar e esquecer – tese que perpassa o livro, em sua forma paradoxal não se pode desvincular a recordação do esquecimento; ela participa dele e nele se dilui. Ao refletir sobre a escrita digital e se este é um meio para a memória ou o esquecimento, a autora se refere ao tempo presente como o *continuum* de imagens, cascata de impulsos e informações das mídias que já nada fixam, as imagens em sua serialidade como política de uma comunicação comercial, na qual a ruptura é justamente a recordação. Desse modo, a edição da Revista ARA 15 almeja “tornar presente na mente” a *Memória e Representação do Passado Recente*, como o esforço de uma dobra, uma cavidade, uma pausa frente ao ininterrupto fluxo do presente, pois segundo Assmann, “recordar possivelmente tem algo a ver com a interrupção de fluxos” (2018, p. 442). Desejamos, assim, uma boa leitura.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDRÉ, Paula; RODRIGUES, Paulo Simões. *Memória e Representação do Passado Recente*. Chamada aberta Revista ARA 15. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2023/06/Chamada-REVISTA-ARA-15-FAUUSP.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

DOSSIÊ GMP





Passado no presente: memória e identidade

Pasado en el presente: memoria y identidad

The past in the present: memory and identity

Maria Cecília França Lourenço

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

Resumo

O desafio proposto para a edição número 15 da *Revista ARA USP* volta-se ao tema: "Memória e representação do passado recente". Neste século, há pouco, o cuidado com a memória sofreu inúmeras mudanças, cujas razões e ações se deseja debater. Remanescentes locais, regionais, nacionais, entre outros, foram valorizados, por órgãos preservacionistas no próprio território e no âmbito mundial. Uma série de Sítios Arqueológicos em dois países da América Latina foram selecionados para se visitar: Peru e Bolívia, ante o tratamento singular dado à diversidade étnica e cultural, que apresentam. O Brasil contrasta com tal postura, na busca de se reconciliar criticamente com o passado, porém, ainda assim a memória age, como se constata nas convulsões de segmentos postos à margem.

Palavras-Chaves: Passado. Memória. Identidade. Preservação. Ruínas.

Resumen

El desafío propuesto para el número 15 de la Revista ARA USP se centra en el tema: "Memoria y representación del pasado reciente". En este siglo, justo ahora, el cuidado de la memoria ha sufrido numerosos cambios, cuyas razones y acciones queremos discutir. Los remanentes locales, regionales y nacionales, entre otros, fueron valorados por los organismos conservacionistas en su propio territorio y en todo el mundo. Varios sitios arqueológicos en dos países latinoamericanos han sido seleccionados para visitar: Perú y Bolivia, debido al tratamiento único que se le da a la diversidad étnica y cultural que presentan. Brasil contrasta con esa postura, en la búsqueda de reconciliarse críticamente con el pasado, pero aun así la memoria actúa, como se puede ver en las convulsiones de segmentos colocados en los márgenes.

Palabras-Clave: Pasado. Memoria. Identidad. Preservación. Escombros.

Abstract

The challenge proposed for issue number 15 of the ARA USP Journal focuses on the theme: "Memory and representation of the recent past". In this century, just now, the care of memory has undergone numerous changes whose reasons and actions we wish to debate. Local, regional, and national remnants, among others, were valued by preservationist bodies in their territory and worldwide. A number of Archaeological Sites in two Latin American countries where selecting to visit: Peru and Bolivia, due to the unique treatment given to the ethnic and cultural diversity they present. Brazil contrasts with such a posture, in the search to reconcile itself critically with the past, but still memory acts, as can be seen in the convulsions of segments placed on the margins.

Keywords: Past. Memory. Identity. Preservation. Debris.

INTRODUÇÃO

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. E porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 16)

O empenho de equipes e o apoio estatal junto ao patrimônio cultural anterior à chegada de Cristóvão Colombo (1492) fundam algo recente e diverso na América Latina. Alguns legados alçaram-se ao status de bem nacional, como a Huaca Pucllana, no Peru, em 2017. Outro, “Tiwanaku: centro espiritual e político” boliviano, tornou-se Patrimônio Cultural da Humanidade, segundo a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 2000, após outros¹. Como se documentará, este desde 2006, serviu para atos políticos distintos e, assim, reavivaram-se símbolos e identidades de povos originários da nação. As mutações são lentas, mas deixam traços de variadas

¹ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) listou entre 1987 a 2014 os bens bolivianos: Cidade de Potosi (1987); Missões Jesuíticas dos Chiquitos (1990); Cidade histórica de Sucre (1991); Forte de Samaipata (1998); Parque Nacional Noel Kempff Mercado e, na mesma data, Tiwanaku: centro espiritual e político (2000); Qhapaq Ñan – Sistema viário andino (2014).

questões, algumas das quais serão aqui interpretadas, com foco em certas razões quanto ao apreço ou ao desprezo ao passado.

Constituem esforço internacional para incentivar países a valorizar bens e adotar postura mais inclusiva de suas etnias. Deseja-se inquirir: por que decorridos mais de 500 anos, apenas recentemente certas ruínas latino-americanas foram alçadas a bem comum e em frações do território ibérico²? De início reitera-se a hipótese acima, formulada por Maurice Halbwachs (1877-1945), de que as lembranças permanecem coletivas, ainda que desprezadas por alguns. Mesmo assim, elas seguem sendo ativadas por outros e, acrescento: apesar de encobertas, ruínas, continuam a ser investigadas e localizadas em distintos países, até a atualidade³.

Ademais, ficam dúvidas: por que métodos e práticas patrimoniais diferem tanto, em territórios contíguos, como os latino-americanos? O empenho na valorização indicaria oposição, por ter ocorrido primeiramente na etapa de inúmeros governos ditatoriais, em que comumente justificavam violências, na chave de medidas para extirpar supostos inimigos e favorecer futuro melhor à população? Ou, significaria reação precoce, a despontar já no século passado, contra o colonialismo?

Curiosamente, as ruínas peruanas e bolivianas conquistaram atenção, inicialmente por estrangeiros, como bem se informa o Museu do Sítio Pucllana⁴, nas postagens. No entanto, para além de estudiosos das áreas envolvidas, este recebe muitos grupos formados por público local, nacional e internacional. Cabe lembrar que fecharam na pandemia, sendo reabertos com controle sanitário, no ingresso e, desta maneira, geraram vários interesses, sejam de estudantes ou de visitantes em geral.

² Agradeço o trabalho de revisão de Ana Paula Nascimento e Anna Maria Rahme.

³ Notícia amplamente divulgada, em 3 de setembro de 2023, anunciou que equipe interdisciplinar de peruanos e japonesas encontrou novas ruínas, à primeira vista, anteriores aos Incas, na região de Cajamar, situada a 900 km ao Norte da capital do Peru, Lima.

⁴ O site lista inúmeros profissionais, tanto locais quanto estrangeiros, a iniciar no século 19, o médico, antropólogo, nascido na Alemanha, Ernst Middendorf (1830-1908), que documentou partes, enquanto vários outros no seguinte, pesquisaram a área. Entre estes, o arqueólogo de Dresden/ALE, Max Uhle (1856-1944), que desde 1892 percorreu Bolívia e Argentina; e, em 1978, a etnóloga e historiadora nascida no Peru, com pai polonês e mãe peruana, Maria Rostworowski (1915-2016).



Figura 1: Vista Geral “Tiwanaku: centro espiritual e político”. BOL. Foto A. 28 jul. 2023.

Desde o século 19 iniciaram-se escavações, em países como Peru e Bolívia, cooperando para inserir novo sentido, ou como se diz em países de língua espanhola, foram “puesta en valor”. A expressão é interessante, porquanto para originar atenção torna-se imprescindível apontar criticamente os valores, tanto do passado quanto os que iluminam o presente para se almejar um futuro distinto. Ressalve-se que algumas intervenções com acréscimos e simplificações sofreram restrições por alegação de perda de autenticidade. Pergunta-se: quais as ações que mais colaboraram para despertar a atenção para essas ruínas? No século 19 havia uma voga romântica de volta ao passado, mas, e nos seguintes?

A atração incluiria anseio de se fazer renascer algo emudecido, apagado, totalmente distante do presente, uma espécie de ferida aberta e descoberta em certos territórios urbanos de grandes capitais? Nos locais mencionados, há paisagens incomuns e fantásticas, tendo cooperado para várias lendas. Entre tantas, lembre-se aquela formulada por negacionistas sobre a chegada de astronautas à Lua. Para estes, na verdade teriam tirado fotos no Vale da Lua, distante 12 quilômetros da capital boliviana, La Paz, a sudeste do centro, com seus picos arenosos talhados por ação de ventos, resultando em paisagem similar à lunar.



Figura 2: Vale da Lua, BOL. Foto A. 30 jul. 2023.

Longo tempo histórico nos separa do período pré-colombiano, anterior mesmo aos sempre lembrados Incas, Maias e Astecas. Merecem especial atenção edificações, cerimoniais de povos originários, para o luto, lutas, símbolos e legados do passado, que restaram encobertos em plena cidade, como no caso de Lima/Peru. Este país tem longa tradição no trato museal da arqueologia, porquanto, já em 1822 criou o atual Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Acompanha a atuação preservacionista a implantação de museus, dentro de ciclo a envolver salvaguarda, pesquisa e difusão para distintos segmentos societários.

Os inúmeros museus nessas cidades andinas congregam destacado acervo originário embora os sítios arqueológicos tenham sido antes saqueados, até o século passado. Ressalte-se o trabalho ímpar das equipes e suporte das instituições e alguns governos andinos, para garantir a preservação de locais, como o Museu de Sítio Huallamarca (1960) ou o de Pucllana (1984), assim como, aquele singelo, a unir desde o nome, os ditos Ritos Andinos, longe do espetáculo midiático. O foco é preservar as culturas de povos postos à margem das nações por muitos anos, vítimas de memórias apagadas.



Figura 3: Pirâmide e Museu de Sítio Huallamarca. Figura 4: Museu Ritos Andinos, Andahuaylillas. PER. Fotos A. 26 jul. 2023.

O contraste com o Brasil se evidencia ao se lembrar de que apenas em 19 de julho de 2023 lançou-se a versão da Constituição brasileira, na língua Nheengatu, do tronco tupi-guarani, no Município de São Gabriel da Cachoeira/AM. Como se constata, isto se deu após 35 anos de sua promulgação (1988), revelador do tardio apreço à brasilidade dos povos originários. Mobilizaram-se indígenas do Médio Rio Negro e Alto Tapajós, por ação destacada de Rosa Weber, então presidente do Supremo Tribunal Federal (STF) e do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), com excelentes resultados, por ampliar o valor simbólico de atos reparatórios e inclusivos.

Sublinhe-se que, o último censo divulgado (2010) entre nós, registrou a presença de cerca de 897 mil indígenas, remanescente da ampla dizimação sofrida. Afinal eram cerca de 3,5 milhões, quando da chegada dos europeus, no fim do século 15, somando na época presente apenas 0,5% do total de demais habitantes no país, com 305 etnias, 274 idiomas falados no território, sendo o tronco linguístico com maior número o tupi⁵ e o macro-jê, além do português, mas se continua avaliando esta como a única língua.

Estas constatações levaram-me a analisar, neste estudo, os sítios arqueológicos no Peru e no hoje denominado Estado Plurinacional da Bolívia⁶, valorizados de forma

⁵ Relembre-se que o nome ARA homenageia o tupi-guarani, palavra esta a significar ‘tempo’, tendo sido selecionado pelo Grupo Museu/Patrimônio.

⁶ Oficialmente denominado Estado Plurinacional desde 2010, nas demais referências a seguir, se usará Bolívia. Recorde-se que La Paz constitui sede administrativa, em que funcionam os poderes executivo e legislativo e a cidade de Sucre, é capital constitucional do país, lá estando o poder judiciário.

peculiar pelo poder, instituições e por seus habitantes, sendo também reconhecidos em vários âmbitos, como se buscará esclarecer. Ações atuais se constituem, em práticas qualificadas e representadas nos sítios andinos, nas quais se preserva a memória e se reforça o valor de acolhimento das identidades singulares, a incluir conjuntos e técnicas construtivas, a desafiar abalos naturais.

Por outra parte, nos sítios arqueológicos mantem-se fluxo controlado de grupos a se revezar, evitando colocar o bem e as pessoas em risco iminente, assim defendendo o processo preservacionista, a abarcar: o que foi salvaguardado, conservado, restaurado e difundido para diferentes grupos. São países com abalos sísmicos, mas pirâmides têm resistido⁷, graças a diversos fatores a incluir o sistema construtivo, paradigmáticos, como se procurará abordar.

Cultivam, atenção e reflexão, longe do espetáculo midiático, em que sobra público desatento diante do passado, querendo apenas cenas favoráveis para selfies. Gestores tentam, desta maneira, precaver-se do que pode gerar acidentes, para ambos, via mercantilização e imperícia. A disputa pela memória se encontra em muitas ações efetivas e tem sido interpretada por variadas conceituações. Há análises acerca de sua origem, efeitos, falhas, amnésia, distúrbios, entre tantos, realizando par com seu oposto o esquecimento, a envolver inúmeras áreas do saber.

Chama a atenção, nas terras Andinas do Peru e da Bolívia, a pujança construtora dessas culturas, fecundas na elaboração de complexos edificados. Como assinala a organização “*Arqueologia del Peru*”, que reúne e difunde pesquisas, a chegada de grupos nômades data de cerca de 12.000 a.C., no entanto, logo se incluíram inúmeras e complexas edificações. Pesquisa recente (11/04/23) divulgada pela Universidade de Cambridge informa que totalizam 135 sítios arqueológicos no altiplano andino da Bolívia, na maioria ligados à produção e pesquisa agrícola.

⁷ Informe em 28 de maio de 2021, do Instituto Geofísico do Peru, órgão do Ministério do Ambiente, o país passou por mais de 140 terremotos de alta magnitude, sendo 15 deles acima de 8° na Escala de Richter. Cita que, já em 1586, se deu tremor em Lima e Callao com cerca de 8.6° na referida Escala.

Os povos originários andinos, viveram em cavernas, usaram o fogo, elaboraram armas e ferramentas, cultivaram o solo em sítios onde se localizam remanescentes de seus legados. Entre estes se encontram as ruínas do Vale Sagrado: Puma Punku; Ollantaytambo; Moray; Huchuy Qosqo, também em regiões, como Pikimachay, Telarmachay, Amotape, Lauricocha, Cueva del Guitarrero, Pachamachay, Toquepala, Chivateros, La Cumbre. Muitos foram erigidos em degraus com muros de contenção em pedras locais, segundo se informa destinados a experimentos agrícolas, como se observa no Sítio Arqueológico de Moray (Figura 5), em que os níveis são circulares.



Figura 5: Sítio Arqueológico de Moray. Situado a 3,500 metros acima do mar. Região de Cusco/PER. Foto A. 24 jul. 2023.

O Peru vem valorizando os povos originários e, prova disso, se dá em 2015, quando se exigiu grafia precípua de cada uma das etnias, em documentos oficiais, a critério dos interessados. A diversidade compreende 24% da população geral segundo dados da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL). Fato extremo se constata no Paraguai, na mesma fonte, país este em que também placas e sinalização urbanas mantêm a língua guarani original. Antes, na Bolívia, em 2005, além do espanhol, língua oficial do Estado, se adicionaram a dos referidos povos. Decidiu-se então que governos departamentais devem utilizar pelo menos duas línguas oficiais,

sendo uma o castelhano. A outra fica a critério ante o uso, conveniência, circunstância, demanda e preferências de quem solicita.

A Constituição boliviana de 2009, no artigo 5^o determina que tal norma se estenda à comunicação, serviço público, bancário, comércio, sinalização urbana e escolas, que devem incorporar termos, alfabetos, das culturas locais. As ações geram amplitude político-social, alcançando aquelas memórias caladas, ocultas, reprimidas e recalçadas pela história oficial. Povos e etnias passam a ser visíveis, assim, se amplia e acolhe o rol de identidades historiadas e transmitidas desde as escolas. Por outra parte, a memória nunca foi tão abordada, o que pode indicar, que ela está ameaçada, nestes tempos em que existem doenças nesse campo e despontam máquinas com ‘memórias tecnológicas’, cada vez mais potentes. Neste estudo nos deteremos em parte do conjunto⁸, a partir de pensadores e conceitos interpretativos e mais atinentes ao objeto em foco. Preferiu-se utilizar a terminologia de Walter Benjamin (1892-1940), no clássico texto de 1936 sobre “O Narrador”. Comparou as duas memórias, ou seja, a do romancista e a do narrador, concluindo que aquela: “[...] é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate, a segunda a muitos fatos difusos.” (1987, p. 211).

Inúmeros territórios na América Latina no século 20 vivenciaram momentos graves ante poderes locais distantes das premissas democráticas. Caberia aqui a Tese número 6, no texto sobre Conceito de História de Walter Benjamin, em que introduz o termo reminiscência e sublinha a importância do passado, não para se romantizar na condição de algo que não voltará, mas sim para se avançar. Afirma: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1987, Tese 6, p. 224).

⁸ Entre tantos, lembro o filósofo Henri Bergson (1849-1951) em “*Matéria e memória*” na edição inicial de 1896; ou Marcel Proust (1871-1922), em seu texto “*Em busca do tempo perdido*”, a relacionar memória e olfato. Acrescento Jacques Le Goff (1924-2014), no ensaio “*Memória*”, em que faz ampla retrospectiva, desde a Antiguidade e em várias latitudes, sobre o trato do tema.

Os que se desejam aprofundar na questão da memória encontram também subsídios em Maurice Halbwachs, na obra póstuma, “A memória coletiva” (1950), em que relaciona memória com a coesão social de grupos, como família, religião e classe. Assim, não aborda a memória individual, então aviltada pela Segunda Guerra Mundial. Essa opção leva-nos à supor que isso se deve ao momento em que escreveu e que coincidiu com a iminente chacina a frações étnicas, associado ao temor do esquecimento. Afinal ele próprio foi detido pela Gestapo, na invasão de Paris/FRA e morto em um campo de concentração em Buchenwald/ALE.

Paul Ricoeur (1913-2005) debate a questão proposta por Halbwachs da soberania de uma memória coletiva e defende a importância do “esquecimento”, ou seja: “[...] o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória” (2007, p. 425). Sobre a relação da memória individual ligada à coletiva, estudada por Halbwachs, discute: “[...] a ideia da espontaneidade de um sujeito individual de recordação pode ser denunciada como ilusão, é porque ‘nossas percepções do mundo exterior se sucedem segundo a mesma ordem de sucessão dos fatos e fenômenos materiais’[...]” (2007, p. 132).

Destaque-se a pensadora Ecléa Bosi (1936-2017), que dedicou a vida ao ensino, pesquisa e extensão⁹, junto ao Instituto de Psicologia/USP. Militante, elegeu questões sociais, com foco em fragilizados, desde o meio ambiente, mulheres, trabalhadores e, em especial, velhos. Bosi motivou-se, pelo tema com recorte laboral, em segmento de pessoas com mais de 70 anos (2001, p.27) e moradoras na cidade de São Paulo, como explicita no início do livro “*Memória e Sociedade: lembranças de velhos*”. Partiu de entrevistas e sublinha a força das recordações e memória, cuja frase a seguir bem sintetiza tal relação: “[...] a memória do trabalho é o sentido, é a justificação de toda uma biografia” (2001, p. 481).

⁹ Somam-se outras ações: Ecléa Bosi criou na USP o Projeto Universidade Aberta à Terceira Idade, atual 60+, com disciplinas regulares e atividades para o referido público, a quem registro homenagem.

HUACA¹⁰ PUCLLANA: A VOLTA DO PASSADO

O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. [...] ocorrem as lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado. (BOSI, 2001, p. 48)

Quem visita o Peru, em geral, vai a Cusco e a Machu Picchu e poucos, às linhas de Nazca. Porém, o país conta com muitos bens listados como Patrimônio Mundial¹¹. Cusco foi fundada, para alguns no século 11, para outros, no seguinte. Em 1933, foi reconhecida como a “Capital Arqueológica da América” e, em 1978, como a “Herança Cultural do Mundo”. Em 1983, Cusco foi incluída pela UNESCO, Patrimônio Cultural da Humanidade. Situa-se a sudeste no Vale dos Incas, a mais de 1.500 km de Lima e de 3 mil metros de altitude, tendo sido no século 16, capital do Império Inca, e sob o jugo espanhol, no 19, como centro do Vice-Reino do Peru. Ali está o Santuário Histórico de Machu Picchu, listado como uma das sete Maravilhas do Mundo Moderno (UNESCO).

¹⁰ Huaca indica ter sido um local religioso, na língua quéchua, de antigos povos da região.

¹¹ São bens listados pela UNESCO como Patrimônio Mundial do Peru (1983-2021): Santuário Histórico de Machu Picchu (1983); Cidade de Cuzco (1983); Parque Nacional de Huascarán (1985); Sítio Arqueológico de Chavin (1985); Zona Arqueológica de Chan Chan (1986); Parque Nacional de Manú (1987); Centro Histórico de Lima (1988, 1991); Parque Nacional do Rio Abiseo (1990, 1992); Linhas e Geoglifos de Nazca e das Pampas de Jumana (1994); Centro Histórico da Cidade de Arequipa (2000); Cidade Sagrada de Caral-Supe (2009); Qhapaq Ñan, Caminhos Incas (2014) (a unir Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia e Equador); Complexo arqueoastronômico de Chankillo (2021).



Figura 6: Santuário Histórico de Machu Picchu. PER. Foto A. 23 jul. 2023.

Cusco foi invadida em 1532 por Francisco Pizarro (1476-1541) a mando do rei espanhol e com apoio da Igreja Católica. Como se observa, isto ocorreu logo após os clamores do padre dominicano Martinho Lutero (1483- 1586) contra a venda de indulgências pela então Igreja Cristã do Ocidente¹², sediada em Roma. Nesse quadro, a reação da Igreja visava coibir revoltas, no chamado Novo Continente, hoje América Latina.

O Santuário Histórico de Machu Picchu, como o da Huaca Pucllana, desde o século 19, foi alvo de buscas arqueológicas, visando investigar e conservar o passado. Este local havia sido rico em metais, em particular em ouro e outros bens, obtidos por trabalho forçado e que permitiu domínio no mundo de mercados e de vários territórios, em diversos continente, como bem sintetiza Aníbal Quijano (1928-2018):

[...] A privilegiada posição ganhada com a América pelo controle do ouro, da prata e de outras mercadorias produzidas por meio do trabalho gratuito de índios, negros e mestiços, e sua vantajosa localização na vertente do Atlântico por onde, necessariamente, tinha de ser realizado o tráfico dessas mercadorias para o mercado mundial, outorgou aos brancos uma vantagem decisiva para disputar o controle do comércio mundial [...] (2005, p. 119).

¹² Lutero, em 1517, redigiu 95 teses para justificar sua condenação à referida comercialização e, em 1520, ao receber a Bula Papal que o excomungava, queimou-a, gerando a então Reforma Protestante.

O chamado Santuário Histórico de Machu Picchu situa-se nos Andes, em istmo entre duas montanhas, com construções de pedras, em blocos de granito. Trata-se de território e região entre falhas geológicas, logo sujeita a terremotos, mas os remanescentes em grande parte vêm resistindo. As construções têm uma clara delimitação em duas áreas, sendo uma destinada à agricultura e a outra às residências.

As linhas de Nazca reúnem incisões e se situam a 450 km ao sul do Peru, perto do Pacífico. No século 20 pesquisadores tentaram entender as enormes figuras, desenhadas em montanhas e planícies no deserto, chamadas de Geoglifos. Dominam formas de animais, pessoas, plantas, além das geométricas com mais de 30 metros, que só podem ser admiradas em voos gerando inquietações acerca da origem: visariam atos da fé religiosa andina; sendo um deserto estariam voltadas para atrair a chuva; comporiam ritos cerimoniais; e, mesmo, marcariam certas passagens do tempo, como um calendário? Entre tais estudiosos, destaque para a alemã Maria Reiche (1903-98), que atuou nesse bem por 40 anos, trabalho este reconhecido.

Em que pese o renome de Cusco, Machu Picchu, sendo esta viagem uma volta ao Peru, preferi analisar neste estudo outro bem cultural, a Huaca Pucllana¹³, anterior aos Incas. Encontra-se em um dos bairros mais caros e onde se concentram hotéis, Miraflores, da capital peruana. Desta forma, esta Huaca, forma um imenso conjunto de pedras, em contraste com a vida cotidiana. Advém do período entre 200 e 600 a.C., fazendo parte da chamada Cultura Lima. Um enorme tronco de pirâmide domina a paisagem com detalhes construtivos singulares, obra do povo Wari atuantes entre 600 e 900 d.C.¹⁴.

¹³ Uma entre as hipóteses mais difundida acerca do nome Pucllana, atribui a origem à palavra “*pucllay*” que em língua quíchua se refere a jogar e brincar.

¹⁴ Como se define no site “Arqueologia do Peru”, com nomes aqui mantidos no original, em espanhol, outra divisão temporal seria: “*Precerámico Temprano*” (12.000 a 5.000 a.C.), aportam povos nômades; “*Precerámico Medio*” (5.000 a 3.000 a.C.), grupos se tornam sedentários, iniciam agricultura e domesticam animais; “*Precerámico Tardío*” (1.800 a 3.000 a. C.) aparece arquitetura monumental e residencial; “*Inicial*” (1.800 a 1.200 a. C) surge a cerâmica e povos regionais, como Cupisnique, Pacopampa, Munchay; “*Horizonte Temprano*” (1.200 a 200 a. C.) ressalta-se a Cultura dos povos Chavin, com arte cerâmica, pedras e telas; Paracas com tecidos; “*Intermedio Temprano*” (600 a 200 a. C.) há obras de irrigação e a Cultura Charin deca; aparecem Mochica, Lima, Nazca, Cajamarca, Recuay e Pucará; “*Horizonte Medio*” (600 a 900 d. C.) início e desintegração da Cultura Wari; “*Intermedio Tardío*”

Em fevereiro de 2013, a arqueóloga Isabel Flores Espinoza¹⁵ e equipe descobriram uma múmia de adulto e outra de criança, que não haviam sido saqueadas como outras, isto na sexta plataforma da pirâmide, situada a 22 metros no Sítio Arqueológico Huaca Pucllana. Os remanescentes ao serem localizados se encontravam encobertos por tecido de junco, e o adulto seria presumivelmente da elite, cercado por vários objetos. Segundo Espinoza, declarou à imprensa, acompanhavam *cuyes* (porquinhos-da-índia), *chicha morada* (milho roxo), vasilhas em forma de garrafa, abóboras com desenhos de felinos correndo, tecidos e bolsas com restos vegetais, em consonância aos ritos destinados às classes sociais privilegiadas.



Figura 7: Pirâmide na Huaca Pucllana com peças de adobe. PER. Foto A. 22 jul. 2023.

(900 a 1.450 d. C.) grupos regionais se fortalecem, como Chimú, Chancay, Ichma, Chincha, Ica, Xauxa, Huanca, Chanca e os Incas; “*Horizonte Tardío*” (1.450 a 1532 d. C.) domínio do Império Inca.

¹⁵ De acordo com a Municipalidade, a professora Isabel Flores Spinoza, formou-se em História, Geografia e Arqueologia, pela *Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Lima* e exerceu cargos diretivos no Instituto Nacional de Cultura (1972 a 1991), na área de Conservação e Restauração de Bens Culturais. Desde o início firmou convênio entre a Municipalidade e o referido Instituto, hoje Ministério.

O resultado encontrado coroou pesquisas de Flores Espinoza iniciadas em 1967, data das primeiras escavações, sempre muito criteriosas. A arqueóloga além de trabalho sistemático no local, reuniu diferentes equipes interdisciplinares e mobilizou órgãos públicos em esforço para suspender o esquecimento desse passado. Essa Huaca seria utilizada como centro cerimonial característico do período, com sacrifício humano, similar ao que ocorrera com outros povos, em particular no Egito.

Como informam no site do Museu de Sítio Pucllana, estima-se que o tronco de pirâmide tenha sido erigido há 1.800 anos, com sete plataformas, em adobe, feito à mão e disposto em fileiras verticais para sustentação do peso e orientada do sudoeste ao nordeste. Adicionam que, inicialmente, o conjunto foi composto por várias pirâmides, praças, pátios e rampas em zigue-zague, com uma série de fendas destinadas às tumbas. A parte de residência não foi conservada, e talvez, tenha sido muito saqueada, até o início da preservação.

Outro recurso a ser sublinhado se volta às paredes levemente inclinadas para sustentação do peso, alinhadas por argamassa na base e no topo, parecendo livros em estante. Informe que sempre se reitera, alude que o estudioso Pedro Villar Córdova (1900-76), nomeou o processo construtivo de “técnica de livreiro”, em texto de 1935. O conjunto entre fendas, inclinações e material pode ter colaborado para a resistência aos inúmeros terremotos no Peru.

Segundo postagem do Museu, em 1981, a municipalidade de Miraflores deu um passo decisivo ao oficializar o nomeado “*Proyecto de Investigación, Conservación y Puesta en Valor Huaca Pucllana*”. Este decorreu do Fórum, “Miraflores 2000”, efetuado no ano de 1980, quando se incluiu compromisso público para se obter recursos destinados às escavações sistemáticas, logo iniciadas, gerando, em 1984, a criação do singelo e funcional Museu de Sítio Pucllana.

De imediato Flores Espinoza lutou para reverter o que desde a década de 1940 ocorria: loteamento da área para assentamento humano, mas também uso como depósito de lixo e prática de motocross. Em 1981 aliou-se a estudantes de arqueologia de Arequipa, para escavações, mas, igualmente, lutou junto à municipalidade para

realocar famílias que residiam na Huaca, passos simultâneos e importantes de extensão social e, também, para enraizar a ação, junto à comunidade.

Em 1984 a arqueóloga inaugurou o Museu de Sítio Pucllana, para salvaguardar e investigar os achados, expressivos para entender a chamada Cultura Lima, ativa em cerca de 200 a 600 d.C., que nomeia a capital. O acervo possui as peças reveladas nas escavações, a incluir cerâmica, tecidos, roupas, máscara e objetos de pedra, madeira. Também lá se fixaram os Wari no período seguinte, de 700 a 1.000 d.C., depois os Yschma atuantes na etapa compreendida em cerca de 1.000 a 1.450 d.C..



Figura 8: Museu Sítio Pucllana. PER. Foto A. 22 jul. 2023.

Quando os espanhóis chegaram ao território, o conjunto já estava abandonado. A sistemática ação preservacionista, empreendida por Flores Espinoza, com apoio oficial do Estado, colaborou para sua divulgação e interesse, tanto interno quanto de visitantes de outros países. Pesquisa divulgada pelo Ministério de Comércio Exterior e Turismo (Mincetur) listou esta Huaca entre os dez espaços mais visitados, antes da pandemia, ou seja, entre janeiro e agosto de 2019¹⁶.

¹⁶ A reabertura controlada na pandemia foi anunciada quase um ano depois, ou seja, em 15 de outubro de 2020, modificando o fluxo de turistas, como divulgou o Ministério da Cultura peruano.

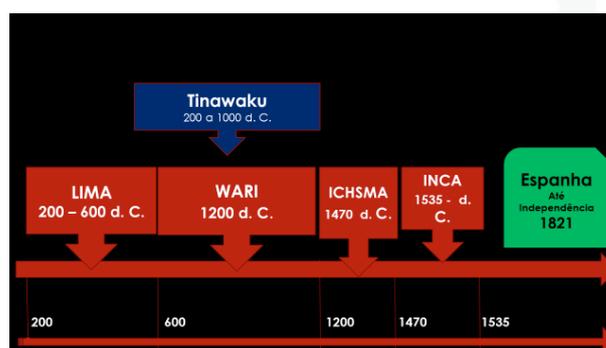


Figura 9: Síntese aproximada dos períodos andinos.

Divulgam que, durante a Cultura Lima a finalidade ‘cerimonial’ se dava no lado oeste no alto da pirâmide, em que se supõe ser ali o local de cultuar seus deuses e antepassados; o setor ‘religioso’, mais restrito às figuras de castas e ofício religioso, onde se acharam cerâmicas quebradas; e o fim ‘administrativo’ na parte leste, com amplo local de reunião. Em cerca de 600 d.C. com a entrada dos Wari, estes escavaram fendas e passaram a usar o piso mais alto como cemitério. O conjunto fortalecia a identidade por meio da adoração, oferendas e sepultamentos.

As cerâmicas são do chamado “Estilo Praia Grande”, na Cultura Lima, marcado por uso de figuras marinhas, de peixes e serpentes geometrizados e entrecruzados, o que reforça ser ali um local religioso para pescadores e agricultores. Predominam fundo vermelho, também no interior das peças, associado ao preto e branco, lembrando este cromatismo a cerâmica do povo Marajoara, em nosso território.

O conjunto reunido em vários museus advém das muitas escavações e em Pucllana, segundo declaração de Flores, após 45 anos de atuação seguida, ainda restam 30% de áreas a serem trabalhadas e analisadas, dada a complexidade dos fatores envolvidos nesse território e o cuidado no trato com os achados. Estas terão continuidade, afrontando o esquecimento, não obstante, partes ainda permanecerão na obscuridade e valerá lembrar a afirmação de Paul Ricoeur:

Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado; desse ponto de vista, as deficiências procedentes do esquecimento [...], não devem ser tratadas de imediato como formas patológicas, como disfunções, mas como o avesso de sombra da região iluminada da memória. (2007, p. 40).

Neste caso, por certo, a constante ação de fatores preservacionistas gerará mais frutos e dificultará para que o esquecimento, novamente se instale, sendo ele a consequência da falta de cuidados, de apoio e, até, o avesso da memória renovada. Fica a memória assegurada ante continuidade e renovação de iniciativas propostas, o envolvimento de distintos públicos, o estímulo para dialogar com variados setores da comunidade, elaborar novas pesquisas aprofundadas e sistematicamente divulgadas, não apenas em fóruns especializados.

SOB A ENERGIA DO SOL

[...] a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...]. (BENJAMIN, 1987, p. 211)

Dia 21 de janeiro de 2006, chuva fina caía em “Tiwanaku: centro espiritual e político”, véspera de Evo Morales (1959) tomar posse de seu primeiro mandato como presidente da Bolívia, ato este repetido nos anos e solenidades seguintes, documentados em inúmeras mídias pelo mundo. Como se consagrou, o Sítio se encontra situado a 3.850 metros acima do mar, junto ao Lago Titicaca, 72 quilômetros da capital administrativa, La Paz. A tentativa de trazer o sol, foi realizada por povos originários, da mesma etnia Aymará, espalhando areia fina ao redor, para atrair a energia do Sol. Como se documentou em variadas mídias, Morales vestia trajes típicos, a incluir tradicional chapéu cerimonial de seus antepassados, colar de flores, objeto ritualístico e música de raiz, associados ao clamor do presidente eleito: “Salve a Bolívia”.



Figura 10: Porta do Sol. Parte Posterior. Figura 11: Pirâmide Akapana. “Tiwanaku: centro espiritual e político”. BOL. Foto A. 28 jul. 2023.

A escolha de Morales e sua equipe para a cerimônia deve ter levado em conta toda essa simbologia, que se volta às ligações de reminiscências conectadas ao tempo presente, à valorização dos povos originários, distantes do poder e esquecidos, por longo período. Encontra-se situada entre duas montanhas tidas como sagradas, a de Pukara e Qullqi Q'awa. Esses fatores reforçam a tradição oral sobre o local, já que não possuíam escrita, remetendo ao passado, seja pela localização e seu posicionamento no centro da Porta do Sol, no Templo de Kalasasaya, também ao exaltar a natureza local e sua identidade Aymará.

A Porta do Sol, que serve de entrada ao Templo de Kalasasaya foi erigida em pedra única, com 4 x 2,975 metros de altura e apresenta na parte central a representação de Viracocha, deidade cultuada nas terras andinas. Como em tantas outras civilizações, a lenda, para estes, esclarece que essa deidade mora no Lago Titicaca, tendo criado o sol, a lua, as pessoas e o próprio cosmo. A figura acima do portal tem uma cabeça com 24 raios, com felinos nas pontas; dos olhos pendem lágrimas; ela se encontra apoiado sobre uma Pirâmide, tendo em cada mão um tipo de cetro, individualizando o poder e cuja ponta apresenta cabeças de condor e puma. Há hipóteses de que essa decoração seria uma espécie de calendário, pois no centro, em 21 de junho, se situa o solstício de inverno e é, também, quando se comemora o ano novo desse povo.



Figura 12: Porta do Sol. “Tiwanaku: centro espiritual e político”. Vista com relevos. Detalhe. BOL. Foto: Rosa Donato¹⁷, 28.07.2023.

Reza a tradição que Tiwanaku foi citada pela primeira vez em “Conquista do Peru” (1553), do espanhol Pedro Cieza de León (1520-54), por ele denominada Tiaganaco. Pioneiro no relato sobre a conquista da Colômbia Equador, Peru e Bolívia, descreveu também aspectos físicos e regionais, a incluir o nome dado à cidade pelos Aymará, que significa “pedra no centro”, aludindo à crença de que ali estava o centro do mundo. Cieza refere-se também às grandes esculturas.

Más adelante diste cerro están los ídolos de piedra del talle y figura humana, muy primamente hechos y formadas las ficciones; [...]; son tan grandes que parecen pequeños gigantes, y vece que tienen forma de vestimentas largas, diferenciadas de las que vemos a los naturales de estas provincias; en las cabezas parece tener su ornamento. (CIEZA, p. 345).

Um desses gigantes situa-se no templo de Kalasasaya, nomeado pelos espanhóis por *El Fraile* (O Frade), considerado “Deus da Água”, tendo um cinturão com temática alusiva. Feito em pedra com 3 metros de altura, possui elementos geométricos em

¹⁷ Agradeço à colega Rosa Donato pela imagem, importante para o texto.

faixas, principalmente na cabeça. Este gigante foi identificado por “Ponce”, em homenagem ao arqueólogo boliviano Carlos Ponce Sanginés (1925-2005), que o localizou em 1957.



Figura 12: Monólito no Interior do Templo Kalasasaya/ Tiwanaku. BOL. Foto A. 28 jul. 2023.

Vale lembrar que a região, talvez uma entre as mais antigas das Américas, conforme se registra nos estudos, fora sede política e religiosa, tendo ampliado seu poder antes dos Incas (1438-1572). Compreendeu a parte ocidental da Bolívia, a costa litoral do Chile, desde Copiacó ao deserto de Atacama. Segundo a tradição, a Cultura se iniciou nas margens do lago Titicaca em 1580 a.C., tendo desaparecido, possivelmente por volta de 1200 d.C., por fatores ainda em investigação, com hipóteses como inundação, ou severa seca. O Templo de Kalasasaya, cujo nome em Aymará significa “pedra parada” tem muro externo de granito e interno de basalto.



Figura 13: Vista de muro do Templo Kalasasaya em “Tiwanaku: centro espiritual e político”, com pedras e encaixes cuidadosamente talhados. BOL.. Foto A. 28 jul. 2023.

Em Tiwanaku, há o Museu Lítico com outro monólito, dito “Bennett”, também nomeado Pachamama (Mãe Terra) com 7,20 metros de altura. O nome alude a Wendell Bennett (1905-53), arqueólogo do Museu de História Natural de Nova Iorque, que o achou em 1932. Possui coroa, relevos de formas geométricas nas pernas, cinturão, no ventre. Ao ser descoberto, logo foi transferido de trem para La Paz (1933), sendo instalado ao lado do Estádio e apenas há pouco voltou a Tiwanaku, ficando no interior do Museu Lítico, aqui fixado da parte exterior, pois, não permitem fotografar no interior, talvez para segurança de peças valiosas ali mantidas, posto que tal restrição vem sendo alterada na atualidade¹⁸.

¹⁸ O flash em geral pode causar danos às cores e a proibição se relacionava a aqueles que exalavam fumaça. Se não se registra com flash, se pode documentar obras em museus, haja vista os inúmeros registros em várias mídias encontrados da célebre tela de Leonardo da Vinci, a “Mona Lisa”.



Figuras 14 e 15: Museu Lítico. Entrada e monólito de Bennett, imagem feita do exterior. “Tiwanaku: centro espiritual e político”. BOL. Foto A. 28 jul. 2023

Atualmente a municipalidade de Tiwanaku abrange três cidades com 23 comunidades, e cerca de 12 mil pessoas que vivem no próprio sítio arqueológico e em seus entornos imediatos e, como em Pucllana, são consultadas, a cada nova intervenção. De acordo com a lenda de Aymarás, os ancestrais esconderam o monumento mais emblemático de Tiwanaku, a “Porta do Sol”. Este seria um segredo importante que salvaria a humanidade quando ela atingisse a beira do abismo.



Figura 16: Templo Subterrâneo de Kalasasaya. Muro com cabeças esculpidas. “Tiwanaku: centro espiritual e político”. BOL. Foto: Maria Eterna Vasconcelos¹⁹, 28 jul. 2023.

Evidências em objetos, instrumentos e ferramentas encontrados dão conta que, além do comércio, extraíam minerais abundantes na região, com destaque ao cobre muito usado para fabricar peças de adorno e utensílios. Considerado pela UNESCO, em 2000 como Patrimônio da Humanidade por ser “[...] testemunho impressionante do poder do império que desempenhou um papel de destaque no desenvolvimento da civilização pré-hispânica andina”.

Desde a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural Natural, de 1972, foram estabelecidos entre os membros vários quesitos para se atingir esse estatuto. No caso de “Tiwanaku: centro espiritual e político”, houve ênfase nos de número III e IV do referido órgão, a saber: “III. Prestar um testemunho único ou pelo menos excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização viva ou desaparecida; IV. Ser um exemplo notável de um tipo de edifício, conjunto arquitetônico ou tecnológico ou paisagístico que ilustre (uma) etapa(s) significativa(s)

¹⁹ Renovo agradecimentos à colega Maria Eterna Vasconcelos pela foto do muro, que esclarece características explicadas no texto.

na história da humanidade” - UNESCO. Tal iniciativa requer inúmeros compromissos das instâncias locais, ao lado de suscitar recursos de Fundo do próprio órgão internacional, o que também valoriza a difusão do bem cultural.



Figura 17: Porta do Sol. “Tiwanaku: centro espiritual e político”. Vista posterior. Detalhe. BOL. Foto de Claudio D’Almeida²⁰, 28.07.2023.

Pesquisas arqueológicas subaquáticas, desde 2008 e recentes (2019) no Recife K'hoja, perto da Ilha do Sol, no Lago Titicaca localizaram artefatos como medalhões de ouro, com divindades tendo rosto radiante, imagem esta próxima à central da Porta do Sol; placas de metal com figuras fundido animais, como puma e lhama; esculturas de pedra na forma de puma, em lápis-lazúli; pingente de turquesa; queimadores de incenso de cerâmica, além de restos animais sacrificiais, o que reforça a hipótese de que havia peregrinações de Tiwanaku à Ilha do Sol, situada a 20 quilômetros de distância.

Como divulgou a revista *Proceedings of National Academy of Sciences*, as oferendas foram realizadas ao longo dos séculos 8 e 10 d.C., conforme datação efetuada por meio de carbono. As evidências de atividades religiosas explicam o que antes se consagrou, sobre a existência de grande população, estimada em 30.000 pessoas no

²⁰ Sou grata ao colega Claudio D’Almeida pela foto, significativa para ampliar este contexto.

auge dessa civilização. Arqueólogos informam que povo Aymará continua realizando o sacrifício de lhamas, seguindo a tradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O amplo trabalho preservacionista, no Peru e na Bolívia, objeto deste estudo, impressiona mais do que o sempre divulgado número de turistas, ou os recursos angariados dentro e fora do país. Implica em respeito à representatividade de inúmeros povos originários, boa parte ainda mantendo suas tradições. Raros são os museus ali localizados que compreendem edificações espetaculares, concentrando-se em abrigar, investigar o material arqueológico e fornecer informações de seu entorno. Assim, concentram nos sítios arqueológicos a atenção do visitante, desafiado a se deslocar a outra época, nos dois casos em exame, anterior aos Incas.

Bolívia e Peru antecederam outros povos na valorização das variadas línguas mantidas pelas etnias de povos originários. Este patrimônio merece atenção, considerando-se que cada nova geração recebe tal bem cultural, no cotidiano familiar, independente de recursos financeiros. A atitude pode colaborar na inserção escolar e social das crianças, gerando autoestima por suas raízes, logo respeito ante o passado, ambos fundamentais para desenvolvimento da personalidade.

Os resultados de atos diversificados e estendidos às variadas camadas populacionais ante o legado do passado espelham a seriedade de se implantar e sempre atualizar as atividades e ações, em espaços de recordação, reminiscência, lembranças e memória. No trato com a cultura e suas habituais disputas intrínsecas e comuns pelo poder, criar apenas um local como espécie de vitrine, saudada com belas palavras, pouco avança para enraizá-lo junto ao público, até da vizinhança.

Como se viu, o patrimônio para ser posto em valor, demanda atos sistemáticos, iniciativas inventivas e continuadas com público, somados, às trocas com pessoas das cercanias, que se tentou mostrar nos dois estudos de casos selecionados. Podem sim, com tal atuação, se transformar em lugares fundantes para se propagar valores básicos da humanidade, romper fronteiras e, desta forma, aprender com inúmeros

erros e acertos que cercam a vida dos inúmeros povos, exigindo disposição para se rever a História há muito consagrada, não raro de poucos.

As várias atividades, executadas nesses complexos culturais, sejam em ruínas, sítios arqueológicos ou em museus exigem superação do simples desejo de projeção e pessoal. Por outra face, quando esses locais permanecem e ampliam suas potencialidades por ação de novas personagens, como se procurou documentar, favorecem a reconciliação com o passado e a análise crítica sobre as diferenças, precípuas ao humano, como motivação para mudar. Incluem-se também, a apreciação sobre como se reparar aspectos do presente, em variadas áreas, desde a da cultura material até a dos valores, que fundamentam os humanos, nas melhores versões.

Os muitos porquês do apreço ou o desprezo ao passado, em distintos territórios chamam a atenção e, há muito, renascem atrações sobre a antiguidade humana, animal e do próprio cosmo. Em particular, mudanças de rumo, doenças, pestes, dissabores, guerras e confrontos geram voga sonhadora de volta a um passado, não raro idealizado como mais reluzente e perfeito, sendo o período após a segunda Guerra bastante explicativo desse fato. O tempo passado se visto em aspectos diversos pode iluminar o presente e retratar identidades aviltadas, assim como dar voz aos que foram calados. Ciça, 19 de setembro de 2023, quase Primavera.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-211.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queirós: EDUSP, 1987.
- FELDMANN, Andreas E.; MERKE, Federico; STUENKEL, Oliver. *Argentina, Brazil and Chile and democracy defense in Latin America: principled calculation. International Affairs, Oxford*, v. 95, n. 2, p. 447-467, mar. 2019.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice: Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Porto/POR: Imprensa Nacional, 1997, p. 11-50.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Fontes eletrônicas e sites

A VELOCIDADE com que foi criada a vacina da Covid-19 é motivo de preocupação? Disponível em: <https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/a-velocidade-com-que-foi-criada-a-vacina-da-covid-19-e-motivo-de-preocupacao-especialista-do-butantan-responde>. Acesso em: 9 ago. 2023. ANTECEDENTES. *Huaca Pucllana Miraflores. Museo de Sitio Pucllana*. Disponível em: <http://huacapucllanamiraflores.pe/antecedentes/>. Acesso em: 10 set. 2023

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (197-211). Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador_Walter-Benjamin-1.pdf. Acesso em: 2 ago. 2023.

CARMO, Marcia. *Evo Morales toma banho de energia antes da posse*. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2006/01/060121_bolivi-aritualmb/. Acesso em: 13 ago. 2023.

CIEZA de LÉON, Pedro. *La crónica del Perú. Crónicas del América 4. Edición de Manuel Ballesteros*. 2022 [1553]. Disponível em: <https://tintaguerreresdotcom.files.wordpress.com/2022/10/la-cronica-del-peru-pedro-cieza-de-leon.pdf>. Acesso em: 10 set. 2023.

COMISSÃO Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL). *“Os povos indígenas na América Latina: avanços na última década e desafios pendentes para a garantia de seus direitos*. 2014. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37773/1/S1420764_pt.pdf. Acesso em: 14 ago. 2023.

CONTITUCIÓN Política del Estado Plurinacional Boliviano. Disponível em: https://www.oas.org/dil/esp/constitucion_bolivia.pdf. Acesso em: 12 jun. 2023.

CONVENÇÃO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural Natural. UNESCO, 1972. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> . Acesso em: 9 ago. 2023.

LOS INCREÍBLES andenes circulares de Moray. Disponível em: <https://peru.info/es-pe/turismo/noticias/3/16/los-increibles-andenes-circulares-de-moray/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

CRUZ, Paulo; JOFFRE, Ricardo; VACHER, Jean J. *Uma paisagem religiosa pré-hispânica no árido altiplano andino da Bolívia*. Publicado online pela Cambridge University Press: 11 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/prehispanic-religious-landscape-on-the-arid-andean-altiplano-of-bolivia/F0BC5A0A86982AE6E8DEB8E6679939D6/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

GONZÁLEZ, Maria Eugenia. *Tiwanaku, entre el cielo y la tierra*. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark%3A/48223/pf0000265365/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

INSTITUTO Geofísico del Perú (IGP). *Noticias*. “IGP afirma que el Perú es un país de terremotos”, 28 mayo 2021. Disponível em: <https://www.gob.pe/institucion/igp/noticias/495487-igp-afirma-que-el-peru-es-un-pais-de-terremotos/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

LENZ, Lucia Iglesias. Os segredos de Tiawanaku revelados por um drone. *Correio da UNESCO*, 2018, 3. Disponível em: <https://pt.unesco.org/courier/2018-3/os-segredos-tiawanaco-revelados-um-drone>. Acesso em: 13 ago. 2023.

LEÓN, Lucas Pordeus. Constituição brasileira é traduzida pela primeira vez para língua indígena. *Agência Brasil*, 19 jul. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2023-07/constituicao-brasileira-e-traduzida-pela-1a-vez-para-lingua-indigena/>. Acesso em: 20 ago. 2023. LISTA do Patrimônio Mundial da Bolívia/UNESCO. Disponível em: https://whc.unesco.org/es/list/?iso=bo&search=&/_. Acesso em: 10 ago. 2023.

LISTA do Patrimônio Mundial do Peru/UNESCO. Disponível em: https://whc.unesco.org/es/list/?action=list&search=Peru&searchSites=&search_by_country=®ion=&type=&criteria_restriction=&description=&order=/_. Acesso em: 10 ago. 2023.

MACEDO, Danilo. Um dia antes da posse Evo Morales visita Ruínas e pede retorno ao equilíbrio. *Agência Brasil*, 21 jan. 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-01/um-dia-antes-da-posse-evo-morales-visita-ruinas-e-pede-retorno-ao-equilibrio/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

MAPA do bem inscrito: Delimitação “zona de monumentos arqueológicos”; Escala: 1:1.500. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/documents/106919/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MINISTERIO de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur). *Noticias*. “Los 10 atractivos turísticos más visitados en el Perú”. Disponível em: <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/noticias/51966-los-10-atractivos-turisticos-mas-visitados-en-el-peru/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

MINISTERIO de Cultura. *Noticias*. *Ministerios de Cultura abre museos y sitios arqueológicos en diversas regiones del país*. Disponível em:

<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/307347-ministerio-de-cultura-abre-museos-y-sitios-arqueologicos-en-diversas-regiones-del-pais/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

MUNICIPALIDADE de Miraflores. Noticias. “Notable arqueóloga tacneña Isabel Flores Espinoza recibirá la Medalla Cívica de la Ciudad de Miraflores en reconocimiento a su labor en el rescate y puesta en valor de la histórica Huaca de Pucllana. 30.08.2020. Disponível em: <https://www.miraflores.gob.pe/arqueologa-isabel-flores-espinoza-recibira-la-medalla-civica-de-la-ciudad-de-miraflores/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

MUSEO de Sitio Huallamarca. Disponível em: <https://museos.cultura.pe/museos/museo-de-sitio-huallamarca/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

MUSEO de Sitio Pucllana. Folheto. Disponível em: <http://huacapucllanamiraflores.pe/wp-content/uploads/2015/10/folleto.png/>. Acesso em: 11 jul.2023.

MUSEO de Sitio Pucllana. Proyecto de Investigación. Disponível em: <http://huacapucllanamiraflores.pe/722-2/>. Acesso em: 12 jul.2023.

NOLE, Luis Silva. *Isabel Flores, la dama de la Hueca Pucllana*. In: *El Comercio*, Lima/PER, 12 feb. 2016. Disponível em: <https://elcomercio.pe/lima/isabel-flores-dama-huaca-pucllana-272209-noticia/>. Acesso em: 10 jul.2023

PASTORE, Fortunato. “*Tiahuanaco: Pacarina dos povos andinos*. As visões dos cronistas coloniais”. In: *Anais – I Congresso de América Colonial – Historiografia, Acervos e Documentos Laboratório de Estudos Americanos – LEA Campinas*, ago. 2017. Disponível em: <https://leunicamp.files.wordpress.com/2017/12/fortunato-pastore.pdf/>. Acesso em; 13 ago. 2023.

PONCE SANGINÉS, Carlos. *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura*. [S.l.]: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1971. Disponível em: <https://arqunmhistoria.files.wordpress.com/2016/03/ponce-sangines-carlos-tiwanaco-espacio-tiempo-y-cultura.pdf/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

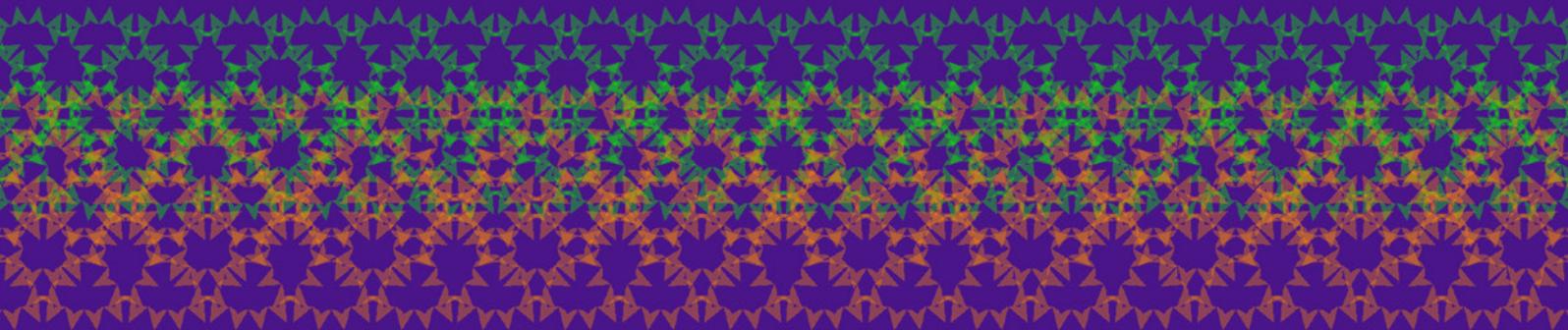
PUEBLOS Originários. *El Sitio de Tiwanaku: Templo de Kalasasaya*. Disponível em: <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/tiwanaku/ponce.html/>. Acesso em: 9 set.2023.

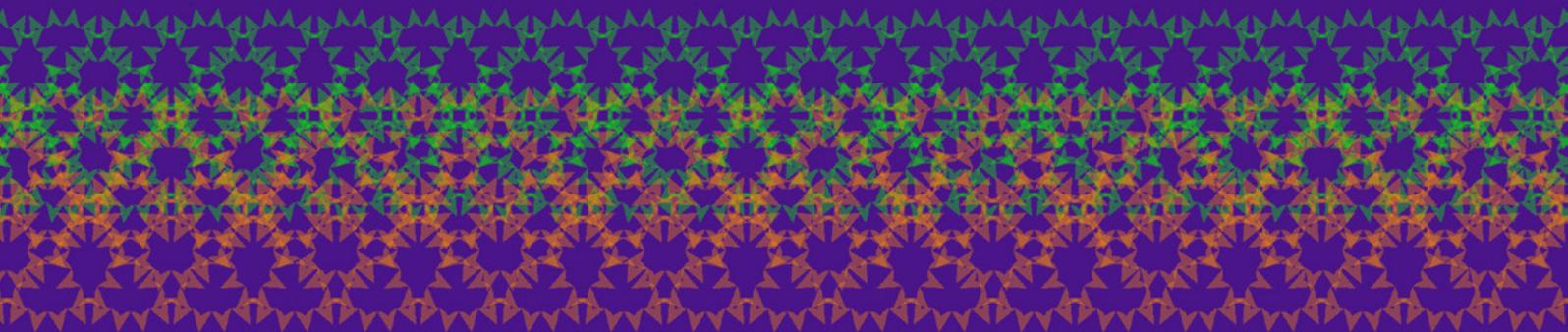
PROYECTO de Investigación (1981-2020). *Museo de Sitio Pucllana*. Disponível em: <http://huacapucllanamiraflores.pe/722-2/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade e eurocentramento do capitalismo mundial*. 2005. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf/. Acesso em: 8 set. 2023

- RECONSTRUCCION Ideal de Área Cívico-Cerimonial de Tiwanaku*. Disponível em:
https://www.tiwy.com/pais/bolivia/tiwanaku/viewphoto.phtml?tiwanaku_mapa/. Acesso em: 13 ago. 2023.
- RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. A versão original desta conferência foi escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de março de 2003 em Budapeste sob o título “*Memory, history, oblivion*” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “*Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*”. Disponível em:
https://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia/. Acesso em: 20 ago. 2023.
- SÍTIO Arqueológico Tiwanaku. Disponível em: <https://ilamdir.org/recurso/5350/sitio-arqueol%C3%B3gico-de-tiwanaku/>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- STANISCH, Christophe et al. Oferendas rituais subaquáticas na Ilha do Sol e a formação do estado de Tiwanaku. *Proceedings of National Academy of Sciences*. Disponível em:
<https://www.pnas.org/doi/abs/10.1073/pnas.1820749116/>. Acesso em: 11 maio 2023.
- TAVERA VEGA, Lizardo. *Pucllana SÍTIOS Arqueológicos*. Disponível em:
<https://www.arqueologiadelperu.com.ar/>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- TEIJEIRO Villarroel, José. *Ideografía y simbolismo en la puerta del sol*. Disponível em:
HYPERLINK <http://www.semanarioaqui.com/index.php?start=930/>. Acesso em: 16 ago. 2023

ARTIGOS/ENSAIOS







Memória e representação do passado recente: o patrimônio industrial português reconvertido em Évora e Guimarães ¹

***Memoria y representación del pasado
reciente: patrimonio industrial portugués
reconvertido en Évora y Guimarães***

***Memory and Representation of the recent
past: Portuguese Industrial Heritage
reconverted in Évora and Guimarães***

Evelyn Furquim Werneck Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, CNPq, Rio de Janeiro, Brasil. evelyn.lima@unirio.br

Isabel Bezelga

Universidade de Évora, CHAIA, Évora, Portugal, imgb@uevora.pt

Carolina Lyra

ESMAE, Politécnico do Porto, Portugal, carolina.lyra@hotmail.com

¹ Este artigo é um dos resultados do Projeto Espaço, Memória e Projeto Urbano (5ª etapa), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Acordo de Cooperação Internacional da Unirio com a Universidade de Évora. Contou com auxílio do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) em território português.

Resumo

O artigo investiga exemplos do patrimônio industrial português que recuperam a memória do lugar e a representação de atividades fabris do passado recente. Analisam-se o Polo dos Leões, antiga fábrica de massas em Évora, readaptada para o ensino das artes e da arquitetura e dois curtumes de Guimarães reconvertidos, um como Instituto de Design da Universidade do Minho e outro, como centro de ciências.

Palavras-Chave: Patrimônio cultural. Reabilitação arquitetônica. Arquitetura industrial. Memória social. Representações sociais.

Resumen

El artículo investiga ejemplos del patrimonio industrial portugués que recuperan la memoria del lugar y la representación de las actividades fabriles del pasado reciente. Se analizan el Polo dos Leões, antigua fábrica de pasta en Évora, readecuada para la enseñanza de las artes y la arquitectura, y dos curtiembres reconvertidas en Guimarães, una como Instituto de Diseño de la Universidad de Minho y la otra como centro de ciencias.

Palabras-Clave: Patrimonio cultural. Rehabilitación arquitectónica. Arquitectura industrial. Memoria social. Representaciones sociales.

Abstract

The article examines examples of Portuguese industrial heritage that recover the memory of the place and the representation of manufacturing activities from the recent past. The Polo dos Leões, a former pasta factory in Évora, readapted for the teaching of arts and architecture, and two reconverted tanneries in Guimarães, one as the Institute of Design of the University of Minho and the other as a science centre are analysed.

Keywords: Cultural Heritage. Architectural Rehabilitation. Industrial Architecture. Social Memory. Social Representations.

INTRODUÇÃO

The worth of many things past is weighed by their durability. Endurance shows that a heritage is no ephemeral fancy but a rooted verity.

LOWENTHAL²

Como defendem Jacques Le Goff e Pierre Nora (1995, p. 130), a história das cidades depende em muito da preservação das estruturas materiais. Segundo Le Goff (1990), tanto os documentos – tão caros à historiografia tradicional – quanto os monumentos podem ser tratados como fontes históricas. O conceito de monumento como fonte de análise deixa de ser apenas uma herança inalterável do passado, pois ao longo dos anos é submetido às intervenções sucessivas, e passa a ter ressignificações para a história social. Visando estimular o debate sobre a ocupação de estruturas industriais desativadas com o uso artístico-científico e cultural, analisam-se neste artigo estruturas do patrimônio industrial português ocupadas atualmente por atividades ligadas ao ensino, às artes e à ciência, sem, contudo, apagar a memória do que foram para as cidades em que se situam.

2 O valor de muitas coisas passadas é medido por sua durabilidade. A permanência demonstra que uma herança não é uma fantasia efêmera, mas uma verdade enraizada. (Trad. Evelyn Lima)

A pesquisa se desenvolveu em duas fases, sendo a primeira referente ao Polo dos Leões da Escola de Artes da Universidade de Évora, antiga fábrica de massas localizada em Évora, no Alentejo, restaurada e reconvertida para o ensino das artes e da arquitetura e a segunda, referente a duas estruturas na cidade de Guimarães, na região norte, anteriormente ocupadas por curtumes e hoje reutilizadas, uma como Instituto de Design da Universidade do Minho e a outra como polo de ciências. Ao longo da pesquisa, observou-se a preocupação das equipes de restauro no sentido de manter inúmeros elementos que ainda representam o passado recente das duas regiões. De acordo com Le Goff e Nora, há que analisar e buscar reconstituir o espaço e seus componentes para entender a organização das sociedades, pois,

A organização dos grupos, das comunidades familiares ou de vizinhança, das associações, dos bandos, das companhias, das seitas, a natureza e o vigor dos laços que os ordenaram, a situação dos indivíduos nesse conjunto de relações, sua posição no seio de uma hierarquia complexa de estratos superpostos, a distribuição entre eles de poderes que não poderiam ser esclarecidos sem que previamente sejam reunidas todas as indicações que permitem reconstituir os componentes do espaço que os homens ocuparam, organizaram e exploraram [...]. (LE GOFF e NORA, 1995, p. 130).

Em entrevista recente, o também historiador José Amado Mendes, estudioso do patrimônio industrial e professor da Universidade de Coimbra e da Universidade Autónoma de Lisboa também considera a relevância das estruturas industriais para deduzir que tipo de fábrica e que número de operários teriam trabalhado em um determinado espaço fabril, que tipo de iluminação existia e quais as condições de trabalho. Ele cita ainda “as máquinas e sua evolução, os fornos, no caso das artes do fogo (vidro, cerâmica, a metalurgia), a evolução da tecnologia desde a lançadeira até ao jato de água, de ar ou vapor (indústria têxtil)”, como testemunhos da história social. (MENDES. In: MATOS; SALES, 2018, p. 36).

Outro professor português que também investiga o patrimônio industrial, Jorge Custódio, da Universidade Nova de Lisboa, defende que a reconversão de estruturas fabris pode se destinar à educação, à cultura e a tudo aquilo que conforma as sociedades. Referindo-se aos trabalhadores das fábricas, afirma que “esses bens culturais de natureza industrial têm particularidades muito próprias, e uma das

particularidades mais interessantes é que se referem a identidades sociais novas”. O autor acrescenta essa identidades foram marcantes na história da construção da Europa e do mundo. (CUSTÓDIO. In: MATOS; SALES, 2018, p. 46-47). Nesse sentido, acreditamos que esse patrimônio herdado da indústria seja material como estrutura, mas seja também intangível, pois remete à memória e à representação da vida cotidiana nas fábricas e manufaturas.

Infelizmente, as questões envolvendo o patrimônio industrial, tanto o material quanto o imaterial, ainda não estão totalmente sacramentadas e grande parte desse patrimônio não está protegido por institutos legais. Reconhecido oficialmente apenas em 1978, com a criação do Comitê Internacional para Conservação do Patrimônio Industrial – TICCIH, somente em 2003, na XII Conferência Internacional em Nizhny Tagil, na Rússia, na qual foi aprovada a Carta para o Patrimônio Industrial. O caráter multidisciplinar da Carta aborda outras áreas de investigação no domínio da história, adotando ideias e métodos de uma arqueologia que compreende diferentes aspectos da sociedade industrial. Segundo o historiógrafo português Souza Viterbo, deveria existir uma arqueologia industrial que documentasse os processos e aparelhos adotados na indústria, enfocando tanto aqueles referentes ao patrimônio material quanto ao imaterial (SOUZA VITERBO, 1896, p. 193). Apesar de designado por alguns de arqueologia industrial³, nesta pesquisa, adota-se a terminologia patrimônio industrial, também aceita por muitos estudiosos, inclusive por Beatriz Kühn (2008, p.45).

Destacam-se entre brasileiros que investigam o patrimônio industrial e a preservação da memória do trabalho, além de Kühn, Cristina Meneguello, Angela Rodrigues e Esterzilda Azevedo. Kühn (2008) pesquisou a preservação do patrimônio da industrialização, enfatizando os conjuntos de interesse arquitetônico, situados no centro da cidade de São Paulo, destacando a dicotomia entre as questões práticas e econômicas que envolvem cada caso. Em “Patrimônio industrial: algumas questões

3 Nos anos 1950, o pesquisador Donald Dudley, da Universidade de Birmingham, utilizou a terminologia arqueologia industrial para investigar os vestígios do patrimônio remanescente da industrialização, trabalho intensificado por historiadores e arquitetos interessados nas práticas de proteção deste patrimônio até a assinatura da Carta de Nizhny Tagil (Cf. MENEGUELLO, 2011, p. 1827).

em aberto” (2010) aborda as definições relativas à arqueologia industrial e suas implicações do ponto de vista teórico-metodológico na conformação de um campo temático, que é necessariamente interdisciplinar.

Atuando como vice-presidente do Comitê Brasileiro de Conservação do Patrimônio Industrial (TICCIH Brasil), Meneguello, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), escreveu trabalhos que discutem essa tipologia arquitetural (2011, 2012), defendendo que o tema deve abarcar simultaneamente a memória do trabalho, o estabelecimento e proteção de acervos e a manutenção das edificações industriais na trama urbana. Outra pesquisa consistente sobre o patrimônio industrial é a dissertação de Angela Rodrigues (2011), com foco em três estudos de caso em São Paulo e nas diferenças de juízo de valor entre proprietários e órgãos do patrimônio. Por outro lado, em sua análise da industrialização no Brasil, Azevedo ratifica que as pesquisas e a preservação do patrimônio industrial no Brasil são ainda incipientes, e seu campo teórico, metodológico e prático está ainda disperso em esforços isolados e pouco difundidos (AZEVEDO, 2010, p. 18), fato que confirma a necessidade de aprofundar os estudos sobre o patrimônio industrial e a memória coletiva.

Após investigar ocupações de estruturas industriais no Brasil com base nos estudos das teóricas citadas, como o Armazém da Utopia (galpão portuário) e a Fábrica Bhering (antiga fábrica de chocolates), ambas no Rio de Janeiro, além da Estação Ponto de Partida (antiga Fábrica de Sedas em Barbacena), dedicamo-nos a analisar exemplos exitosos de reconversão de patrimônios industriais em Portugal (LIMA, 2022).

O estudo de caso do Polo dos Leões em Évora, hoje Escola de Artes

Uma das experiências bem-sucedidas que investigamos em Portugal é a reconversão da antiga Fábrica de Massas Leões em Évora, atualmente ocupada pela Escola de Artes da Universidade de Évora⁴. Inaugurada em 1916, a antiga Sociedade Alentejana de Moagem tornou-se, nos anos 1970, a Fábrica de Massas Leões, que passou a produzir massas alimentícias referendadas em todo Portugal na indústria

4 A denominação é Escola de Artes, constituída pelos cursos de Arquitetura, Artes Visuais, Design, Música e Teatro. Apenas os cursos do Departamento de Música funcionam em outro edifício no centro histórico da cidade.

moageira. (figura 1). Funcionando praticamente durante todo o século XX, a fábrica foi uma referência da industrialização tardia do Alentejo, região na qual sazonalmente faltava oferta de trabalho nos afazeres agrícolas do imenso latifúndio cerealífero (figura 2).

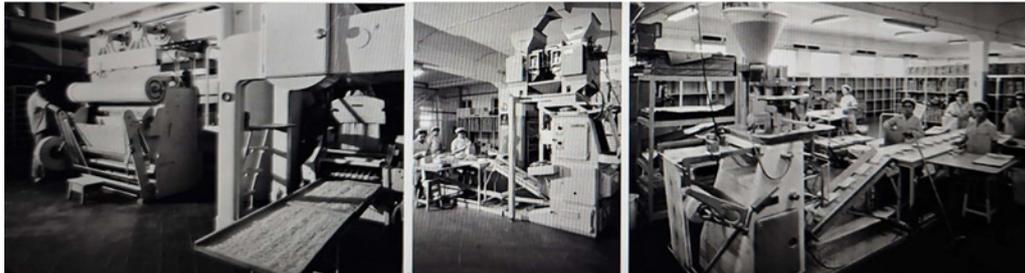


Figura 1. Linha de montagem: fabrico de massa alimentícia, empacotamento; embalagem. Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2011/12/fabrica-de-massas-leoes.html>, s/a e s/d.



Figura 2. Proprietários e trabalhadores da Moagem Eboreense Lda. Fonte: Acervo Coleção Eduardo Nogueira. 1929. PT/AFCME/AF/EDN/3275

Constituiu um importante polo de atração para os que rumavam dos campos para a cidade, num intenso movimento migratório interno, e que mudou radicalmente a paisagem alentejana. Montes abandonados, aldeias apenas com meia dúzia de idosos e a solidão dos campos ilustram bem a transformação operada. A Fábrica de Massas Leões encerrou suas atividades em 1993 (LOBO, 2008) e, após ficar desativada por cinco anos, foi adquirida pela Universidade de Évora que ali instalou um polo destinado aos ensinos artísticos.

Maior unidade fabril da área, quando começou a funcionar, já contava com 137 operários e veio a representar durante várias décadas o maior empregador da região. Ainda hoje, antigos trabalhadores e suas famílias, residentes nos bairros circundantes

de Évora guardam na memória a intensa labuta que aí ocorria, saudosos do burburinho das chegadas e do descarregar do trigo e da passagem dos vagões na antiga estrada de ferro desaparecida.

Reconhecido como *Edifício de Interesse Patrimonial* desde 2007, o complexo é um dos maiores volumes que integram a silhueta hierática de Évora, cidade turística e referência cultural pelos valiosos exemplares do património histórico que lhe consignaram o título de cidade património mundial da UNESCO, em 1986⁵. No caso da Fábrica dos Leões, como afirma a pesquisadora Ana Serrano, “o seu valor patrimonial não decorre da excepcionalidade dos seus edifícios ou das suas características particulares, mas da singularidade e raridade do conjunto, e do que representa no meio social onde se insere”. (SERRANO, 2010, p. 141). Após muito tempo desativada, a fábrica foi fotografada por Pedro Portugal, Sebastião Resende e Manuela Cristóvão, que capturaram imagens do passado permitindo avaliar o estado de caracterização, os danos e patologias daquela construção industrial, contribuindo, sobretudo, para identificar o sentido de memória deste parque fabril e as ambiências anteriormente ocupadas pelos empregados da indústria moageira. As fotografias anteriores à reconversão da fábrica mostram o interior e o exterior do conjunto fabril permitindo verificar os elementos que foram mantidos após as obras (figuras 3 e 4).



Figura 3. Estado de conservação dos silos. Fonte: Foto de Pedro Portugal, 2007.

5 Em 2027, Évora representará Portugal como Capital Europeia da Cultura. É a quarta vez que uma cidade portuguesa recebe o título, depois de Lisboa, Porto e Guimarães.



Figura 4. Situação do complexo fabril antes das obras: fachada, madeiramento do telhado e sala de fabricação com tanques. Fonte: fotos de Sebastião Resende, s/d.

Ressaltamos o olhar perspicaz sobre o passado, em especial as imagens capturadas pela fotógrafa Manuela Cristóvão que reconstitui o estado de abandono daquele patrimônio industrial, permitindo perceber como estavam os edifícios da fábrica antes da reconversão. Como descreve Rocha de Souza em sua apreciação fenomenológica dos espaços,

Os pisos onde se desenham esses lugares, subitamente algumas memórias conventuais, podem espreitar-se entre passadiços e do alto das escadas com corrimãos de metal. Escadas de dois sentidos. Lembrança não assinalada das gentes subindo e descendo por cada fase operativa da moagem. [...]. A grande fábrica está ali, feita para durar, inventada para funcionar, torno da qual muitas e muitas famílias geraram suas escolhas, a sua vida, a sua permanência. Marca “Leões”, memória intransponível das massas e farinhas ali produzidas. Isso não se apaga da história [...]. (ROCHA DE SOUZA, in: CRISTÓVÃO, 2007, p. 2).

As fotografias utilizadas como documentos permitem observar os vidros quebrados, as alvenarias descascadas e com infiltrações e os telhados com madeiramentos atingidos por xilófagos que foram, mais tarde, recuperados para dar lugar ao polo de ensino que hoje ali existe. Ainda conforme texto de Rocha de Souza lembrando daqueles que se dedicaram à produção de farinhas e massas ao longo de uma vida na Fábrica dos Leões.

[...] o que vemos nessas imagens são espaços desativados, despojados das máquinas, dos cabos, das correias, dos circuitos eléctricos cujo redirecionamento na central, entretanto

relembrado, apenas nos fornece indícios, hipóteses de tratamento de dezenas e dezenas de tarefas, as automatizadas e as que dependiam do trabalho acariciante das mãos rugosas esbranquiçadas, em certas fases e lavadas e rasuradas noutras” (ROCHA DE SOUZA, in: CRISTÓVÃO, 2007, p. 3-4),

Recorremos, portanto, à análise dos elementos que relembram a memória do trabalho e do cotidiano dos trabalhadores que estão presentes nas fotografias (figura 5).



Figura 5. Funil e duto de diferentes materiais; maquinário para tratamento do trigo e escorregadora de sacas, que demonstram o processo de trabalho. Fonte: fotos de Manuela Cristóvão, 2007.

Para recuperar esse patrimônio industrial desativado resgatando espaços simbólicos como memória que reafirma não só a cultura da região alentejana, como também a cidadania da população, foram contratadas duas firmas de arquitetura, que desenvolveram o projeto de reconversão transformando os espaços fabris em espaços para as artes. A proposta dos escritórios Inês Lobo Arquitectos Lda & Ventura Trindade Arquitectos Lda teve a preocupação em manter a coerência com a arquitetura do entorno, não descaracterizando a arquitetura original, optando por soluções mistas de emprego de aço e concreto armado, aço e madeira, e madeira e concreto. Como forma de harmonizar o conjunto de prédios com as tradições da arquitetura alentejana, os arquitetos utilizaram a cal branca no acabamento das alvenarias (figura 6).

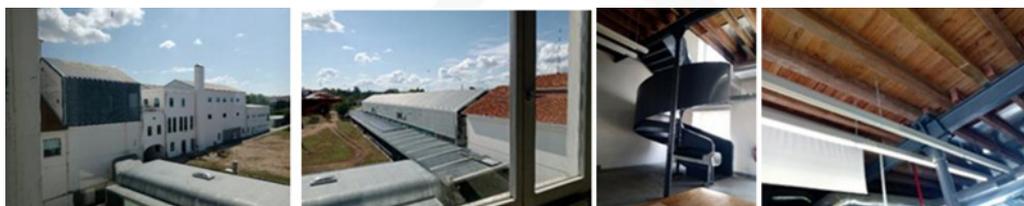


Figura 6. O complexo após as obras. Fachadas em alvenaria caiada, a cobertura metálica sobre os trilhos da estrada de ferro, a escada metálica em caracol, lembrando as escorregadoras de sacas e os madeiramentos e suportes metálicos aparentes nos telhados. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.

Após retiradas as máquinas, os espaços fabris, pelas suas amplas dimensões e sua estreita relação com o território e com a estrada de ferro puderam ser transformados em espaços do ensino das Artes. Para tal, foram demolidas construções anexas que não integravam a estrutura original da fábrica, ampliando a claridade no interior dos espaços extensos. Em substituição aos anexos, os arquitetos acrescentaram um edifício, configurando assim um pátio, com oficinas associadas, cafeteria e alpendre (figura 7).

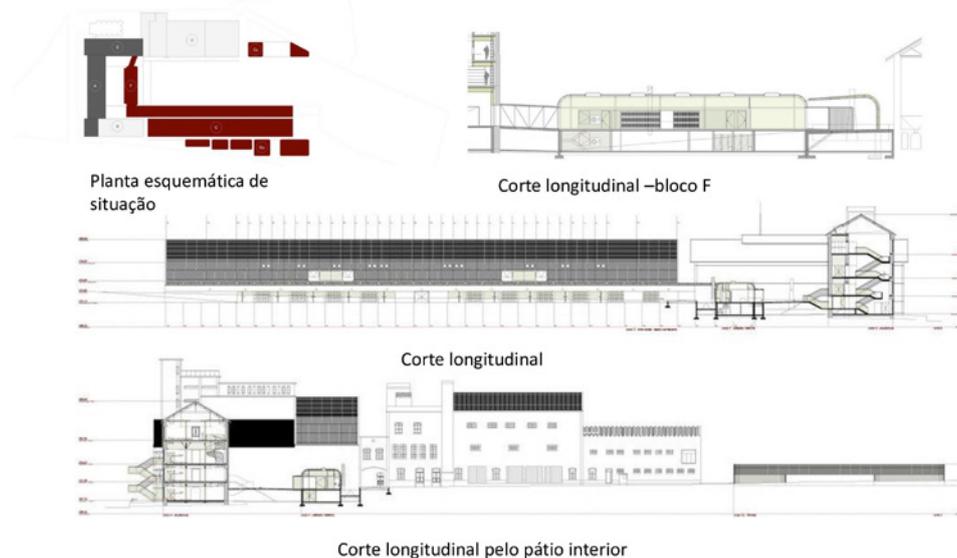


Figura 7 – Conjunto de plantas e seções dos pavilhões. Fonte: cortesia do escritório Inês Lobo e Arquitectos Lda, 2013.

Em entrevista publicada na *Memória descritiva do plano de reconversão da fábrica dos Leões* (2008), o arquiteto Ventura Trindade esclarece sobre o processo no decurso da obra de reabilitação e reconversão, afirmando que a principal estratégia adotada foi buscar compreender a história da fábrica e seu processo de funcionamento,

A própria organização vertical do edifício central, onde se organiza agora o Departamento de Arquitectura é o resultado de um modelo de funcionamento otimizado, baseado num processo gravitativo. Os cereais eram impulsionados até o topo movidos por um engenho a vapor (daí a existência do tanque no pátio da cafeteria) e o processo de transformação era feito gradualmente ao longo dos vários pisos, saindo os produtos finais para o cais da linha férrea, no piso inferior. (VENTURA TRINDADE, 2008, p. 48).

As grandes coberturas que protegiam o cais desta linha férrea e outras áreas de carga ou descarga, foram substituídas por uma cobertura metálica de grande leveza que contrasta com a volumetria das construções. A seção vertical abaixo explicita o argumento do arquiteto quanto ao processo de funcionamento da moagem por gravidade e o contraste da leveza da cobertura com as fachadas caiadas (figuras 8 e 9).

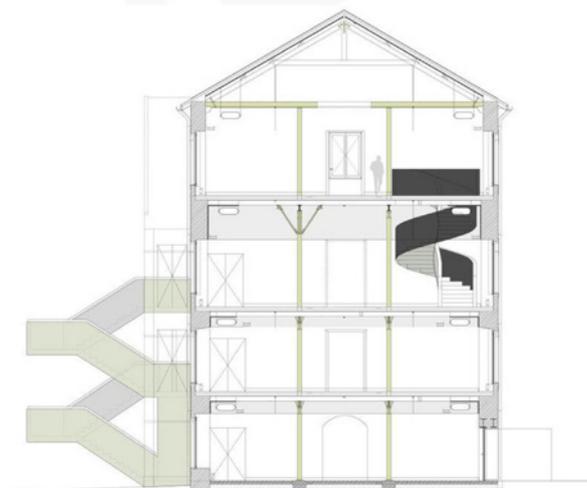


Figura 8. Corte dos 4 pisos do pavilhão ocupados pelas salas de Arquitetura. Fonte: cortesia do escritório Inês Lobo Arquitectos Lda

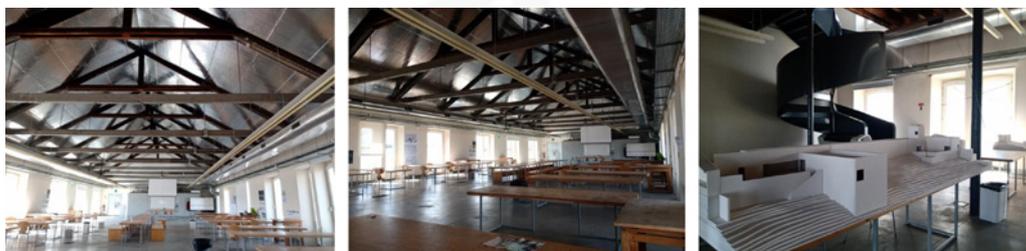


Figura 9 - Salões recuperados para o ensino de Arquitetura. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.

O arquiteto relata que as fotografias de António Cunha localizadas no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora foram fontes primárias relevantes para a inclusão da pesada infraestrutura técnica de equipamentos fabris que ficaram à vista no projeto de reconversão, como memória dos trabalhadores que ali exerceram suas atividades e cita também a pesquisa dos sistemas construtivos encontrados,

[...] as diferentes construções do conjunto permitem uma cronologia dos processos construtivos ao longo de quase todo o século XX, desde as alvenarias de pedra irregular e argamassa dos primeiros edifícios por volta de 1910, passando pela introdução ainda experimental do betão armado, nas intervenções dos anos 40, ou pelas estruturas metálicas mais recentes. (VENTURA TRINDADE, 2008, p. 48).

Verificamos que a biblioteca se transformou no verdadeiro espaço de encontro do complexo das artes, apresentando uma claraboia, possivelmente o espaço mais significativo de todo o complexo, para o qual convergem estudantes e docentes de todos os cursos de artes (figuras 10 e 11).

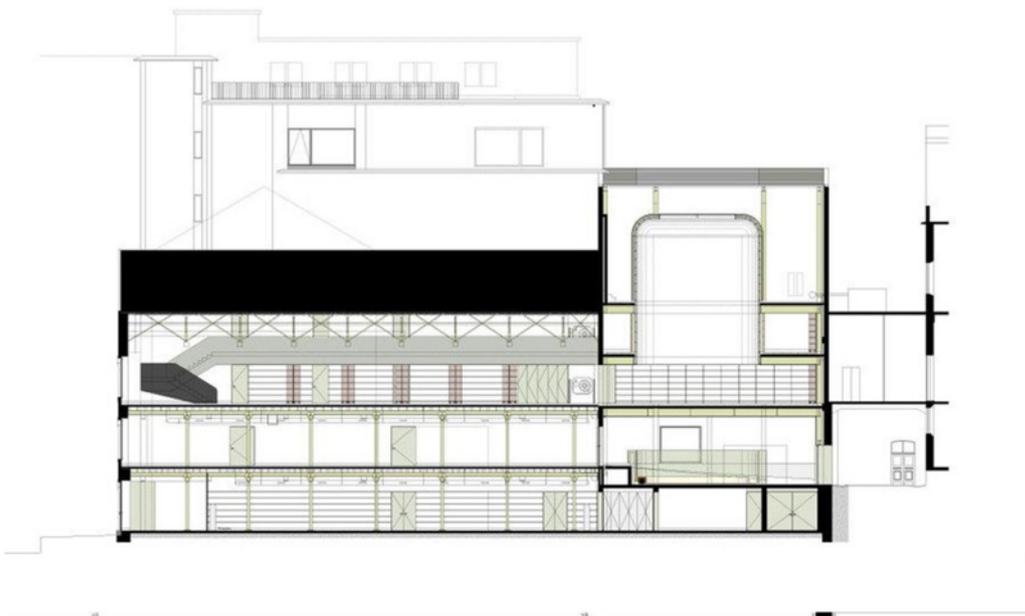


Figura 10. Seção passando pela Biblioteca, mostrando a claraboia. Fonte: Desenho: cortesia do escritório Inês Lobo Architectos Lda.

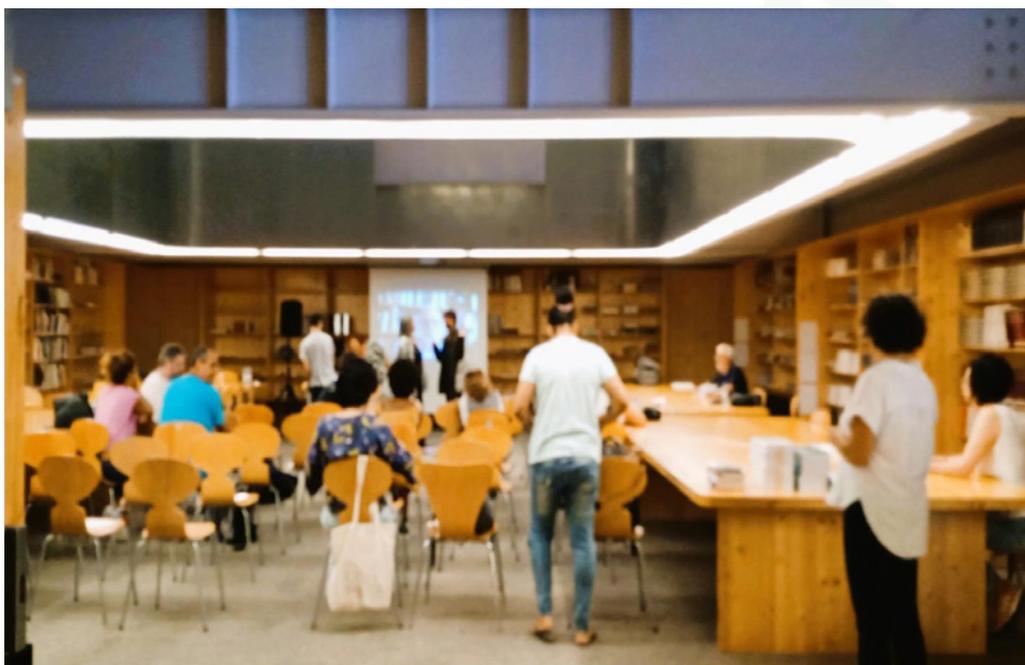


Figura 11 - A Biblioteca em funcionamento. Fonte: foto de Evelyn Lima, 2022.

Os blocos onde se situam os cursos de Arquitetura, Artes Visuais e Design, apresentam atualmente boas condições. Porém, a recuperação do edifício mais recente da fábrica, fundamental à preservação do legado de patrimônio industrial, e onde desde 2009 têm funcionado os cursos de teatro, só em 2023 estará finalmente concluída, dotando-o de um maior conforto e acessibilidade. A adequação dos ensinamentos de Artes Cênicas às características tipológicas e formais deste tipo de espaço influenciaram positivamente as experiências criativas desenvolvidas pelos estudantes⁶. O hangar no qual ocorria o empacotamento industrial da Fábrica dos Leões, transformado atualmente no *foyer* de acesso aos estúdios de corpo, voz e *black box*, é simultaneamente espaço de convívio e de apresentação pública de performances. Algumas marcas materiais do uso fabril do espaço foram mantidas, em especial o trilho da estrada de ferro que atravessa a nave (*foyer*) do 1º andar do edifício (figura 12).

6 A pesquisadora Isabel Bezelga, da Universidade de Évora, desenvolve uma pesquisa em torno do projecto Performance, Património e Comunidade, embasada nas abordagens do teatro site-specific.



Figura 12. Foyer com o trilho da antiga estrada de ferro e outras salas utilizadas pelas Artes Cênicas. Foto de Isabel Bezelga, 2014.

Entretanto, além da materialidade dos espaços de trabalho e produção, experiências da memória social de características intangíveis puderam ser identificadas no cotidiano do uso do equipamento industrial reconvertido, tal como os relatos de dois taxistas que foram operários da antiga fábrica e que recorrentemente transportam docentes e estudantes da central rodoviária da cidade, lembrando suas vivências enquanto eram jovens operários da Fábrica dos Leões. Memórias afetivas e sensoriais narradas que (re)vivificam os corpos de mulheres e homens que ali passaram a sua juventude e que têm sido muitas vezes rememorados em performances produzidas pelo curso de artes cênicas (figura 13).



Figura 13 - Espaços da antiga Fábrica utilizados com atividades de Artes Cênicas. Fotos de Isabel Bezelga, 2015.

O complexo já reconvertido abriga hoje o ensino e a prática das artes cênicas, das artes visuais e design e da arquitetura e veio a formar um polo de história social, visto que preservou a memória dos trabalhadores da indústria de moagem e

constitui atualmente um espaço de transmissão de cultura, de memória e rememoração do passado recente.

Preservando as preexistências, os arquitetos mantiveram a memória dos trabalhadores e a intervenção recuperou a simplicidade original do conjunto, demolindo apenas algumas construções mais degradadas. Tanto no exterior como no interior dos edifícios, os espaços foram criados tendo em conta a função original do conjunto, o que se reflete nas dimensões, nas texturas, na materialidade, na iluminação e na disposição visível das infraestruturas no interior das salas de ensino. A pesquisadora Ana Serrano, que investigou processos de reconversão de três fábricas portuguesas, ao referir-se à obra do Polo dos Leões, observa que no que tange às configurações interiores dos edifícios recuperados, “as tipologias originais sofreram transformações mínimas e o desenho dos espaços das novas construções vai buscar referências aos espaços originais. (SERRANO, 2010, p. 139).

Preservou-se a essência industrial dos espaços, tanto pelo uso de materiais compatíveis como pela manutenção de elementos originais da fábrica, como os silos, os depósitos de água e os telheiros, entre outros elementos hoje inseridos nos espaços da universidade. O simbolismo da história fabril foi reinterpretado e o próprio nome Polo dos Leões remete sempre à memória e à representação de um espaço de trabalho.

OS ESTUDOS DE CASO DE DOIS CURTUMES DE GUIMARÃES, HOJE OCUPADOS POR ATIVIDADES CRIATIVAS DE ENSINO E CULTURA

Outras experiências também bem-sucedidas que investigamos em Portugal foram as reconversões de manufaturas de curtume adaptadas às atividades criativas de ensino, ciência e cultura. O primeiro caso que abordamos aqui é o do antigo Curtume da rua da Ramada, reconvertido no Instituto de Design da Universidade do Minho. O segundo, situado na mesma região, é a transformação de um vetusto curtume de características bem rurais em Centro de Ciências, intitulado “Ciência Viva”.

Desde a Idade Média, na parte exterior das muralhas da cidade e junto ao Rio de Couros, formou-se uma zona de manufaturas de curtume integrando mais de 15 unidades industriais e uma vasta extensão de tanques de curtimento, o “burgo dos seCouros”, região insalubre devido às características típicas da indústria do curtume que demanda a lavagem e a curtição das peles em curso d’água, ocasionando miasmas e poluição⁷. Tanques de curtimenta em granito, conservados às margens do Rio de Couros, testemunham a forma de trabalho que se inicia na área ainda no século XI e que se manteve até finais do século XX, sendo a Fábrica da Ramada a última a ser desativada, já em 2005 (GESTA; RODRIGUES, 2016).

Classificado como Patrimônio Mundial pela UNESCO em 2001, o Centro Histórico de Guimarães tem mais de mil anos e foi ampliado para incluir também a Zona de Couros. Adjacente ao antigo centro histórico, a área apresenta inúmeros curtumes desativados e transformados em patrimônio da cidade, não só pela arqueologia industrial que representam, mas também porque neles está presente a memória dos curtidores que ali deixaram as marcas de suas vidas e de seu trabalho em um período histórico de longa duração, como comprovam as imagens antigas⁸. Em 19 de setembro de 2023, o Comitê do Patrimônio Mundial reunido em Riade, na Arábia Saudita, aprovou a extensão da área de Guimarães já inscrita, que passou a ser designada de “Centro Histórico de Guimarães e Zona de Couros”.

No peitoril construído ao longo dos tanques preservados é possível ler o poema de Carlos Poças Falcão que descreve e relembra a memória dos trabalhadores que ali labutavam no que hoje constitui um patrimônio cultural e representa o passado ao descrever o processo do tratamento do couro (figura 14).

⁷ A história e o patrimônio cultural de Guimarães motivaram sua candidatura e nomeação como Capital Europeia da Cultura, em 2012.

⁸ O atual Centro Ciência Viva exhibe uma exposição da história dos curtumes e dos trabalhadores do couro.

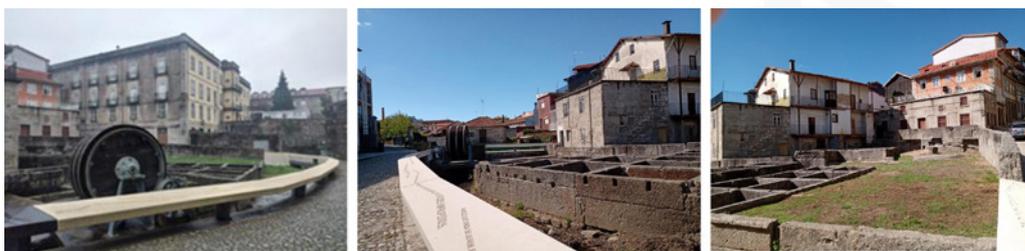


Figura 14. Área de tanques localizados a aproximadamente 200m da Fábrica Âncora e 300m da Fábrica da Ramada. Fonte: fotos de Carolina Lyra, 2022.

Esses tanques de granito permanecem na paisagem e integram, juntamente com as Fábricas da Ramada e Fábrica Âncora, a delimitada “Zona de Couros”. Entre os critérios apontados para a inclusão, justificou-se o fato de a zona constituir um “testemunho [...] de uma tradição cultural desaparecida”, a presença viva de uma paisagem que ilustra um período histórico e a interação dos trabalhadores com o meio ambiente (GESTA; RODRIGUES, 2016).

Cabe ressaltar que os curtumes só passaram a ser considerados como indústria em Portugal em meados do século XIX, visto que a Revolução Industrial nascida na Inglaterra foi aos poucos se estendendo aos demais países europeus. Em Guimarães, os curtumes conheceram o seu apogeu no século XIX e na primeira metade do século XX, épocas em que a rentabilidade daquela atividade conduziu à projeção econômica da cidade, em especial na indústria de calçados. A partir dos anos 1960, a indústria dos couros entrou em declínio, possivelmente pela priorização dos recursos que foram transferidos para a indústria têxtil, mas também pelas questões da insalubridade que caracteriza o processo produtivo ainda rudimentar do tratamento das peles.

Paulatinamente, a manufatura artesanal foi dando lugar à mecanização, com a utilização de maquinário para ampliar a produtividade, multiplicando o rendimento do trabalho e aumentando a produção global. Percebeu-se que, nos anos 1920, ocorreu uma grande transformação com a implantação de máquinas específicas (figura 15) e, na passagem do século XX para o século XXI, os curtumes desativados passaram a abrigar atividades de pesquisa e ensino e de equipamentos públicos.



Figura 15.- Interior dos curtumes no passado com a maquinaria e equipamentos. Fonte: Painéis da Exposição no Centro “Ciência Viva” de Guimarães, reproduzidos por Evelyn Lima, 2022.

Reativados com novas funcionalidades ligadas ao ensino e à investigação, os edifícios das antigas fábricas de curtumes passaram a abrigar projetos que priorizam o conhecimento científico, a inovação e a tecnologia. Conforme explica a pesquisadora Elizabete Pinto “este novo modelo de desenvolvimento parece fazer jus à intensa memória industrial ligada à transformação das peles” (PINTO, 2012, p. 7).

O ANTIGO CURTUME DA RUA DA RAMADA, RECONVERTIDO NA INSTITUTO DE DESIGN DA UNIVERSIDADE DO MINHO

O livro de Elizabete Pinto, intitulado *Curtidores e surradores de S. Sebastião – Guimarães (1865-1923): a difícil sobrevivência de uma indústria insalubre no meio urbano*, de 2012, revela que a antiga fábrica de Curtume da Ramada – atual Instituto de Design não tinha ainda sido construída dentro do recorte temporal estabelecido por sua pesquisa, mas ela encontrou fontes primárias sobre um outro curtume, também na rua da Ramada, ainda em 1921, relata sobre as dificuldades burocráticas para abrir um estabelecimento de tratamento de couros e descreve detalhadamente como era o processo produtivo (PINTO, 2012, p. 176).

Fundado nos anos 1930, o Curtume da rua Ramada n. 52 foi desativado em 2005, após o encerramento das atividades fabris, procedendo-se então a uma obra de reconversão, mas na qual as formas e cores originais das fachadas e das esquadrias foram mantidas. Paralelamente, a maquinaria no seu interior e todos os traços de

arquitetura industrial foram preservados e recuperados, para a instalação do Instituto de Design da Universidade do Minho⁹.

O projeto para o Instituto de Design inaugurado em 2012, de autoria do arquiteto José Manuel Soares privilegiou a manutenção de uma grande área coberta utilizada como praça semipública. O espaço é aberto ao público na maior parte do dia e encerra à noite, por questões de segurança do Instituto, e promove a reabilitação de uma tradição da Zona de Couros que eram as ruelas de ligação entre as fábricas.

Em 17/11/2010, o *Correio do Minho* noticiava que a empresa DST de Braga estava promovendo a reconversão do antigo Curtume da rua Ramada n. 52 para o Instituto de Design da Universidade do Minho. O projeto propôs a reabilitação de dois edifícios, dos quais faz parte uma praça semipública, e a construção de um outro edifício, com cinco pisos e que serve também de miradouro sobre a Zona de Couros (figura 16).

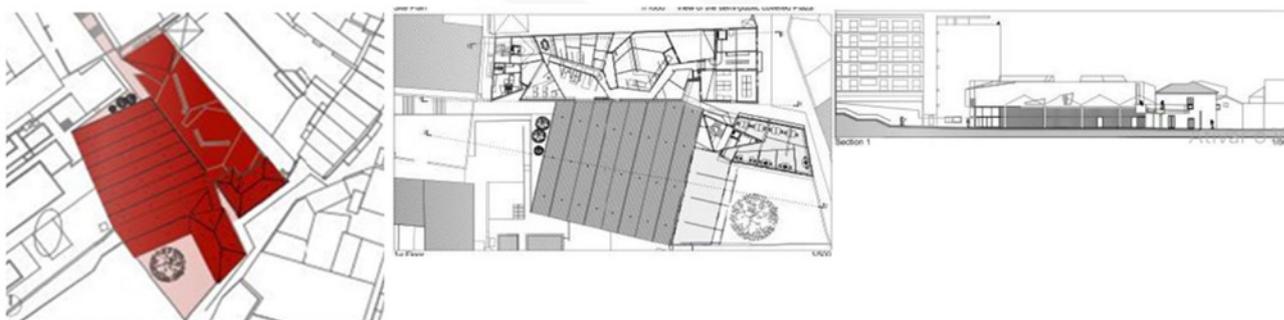


Figura 16 - Situação, planta e seção do projeto de reconversão do Curtume da Ramada em Instituto de Design. Fonte: Cortesia do arquiteto José Manuel Soares, 2011.

Segundo o artigo do jornal *Correio do Minho*,

No rés-do-chão estarão situadas a recepção, uma cafetaria e várias lojas, enquanto o resto do edifício está destinado a ateliês e estúdios onde os artistas poderão desenvolver a sua criatividade. Será também corporizada uma abertura deste Instituto à Rua Gaspar Roriz/Largo de S. Francisco, recuperando para a cidade a antiga Rua de Soalhães e incentivando assim a

⁹ Constituído em 2012 como uma associação sem fins lucrativos e de natureza privada, o Instituto de Design de Guimarães - IDEGUI - Associação para a Regeneração Econômica, teve como promotores o Município de Guimarães e a Universidade do Minho.

passagem pedonal através deste novo espaço, até agora privado. A intervenção, realizada em consórcio com a CARI — também do Grupo DST —, prevê a recuperação integral das naves da antiga fábrica, assim como a manutenção da caixilharia em madeira, das varandas e respectivos ferros forjados e das letras identificadoras da Fábrica da Ramada. (*Correio do Minho*, 2010).

Além das fachadas e dos telhados em treliça, as obras realizadas mantiveram inúmeros elementos que rememoram o cotidiano dos curtumes e de seus operários e, conforme verificado na pesquisa de campo, o interior da antiga fábrica foi recuperado, assim como toda a caixilharia em madeira, os guarda-corpos em ferro forjado e o letreiro da antiga Fábrica da Ramada (figura 17).



Figura 17. Antigo Curtume da Ramada. Fachada recuperada e elementos remanescentes do antigo curtume. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.

Atualmente, o amplo armazém com treliças valorizadas na reconversão (figura 18) recebe atividades culturais e exposições, além de já ter sido palco de algumas representações teatrais feitas por estudantes da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho que hoje ocupam o edifício recém requalificado do Teatro Jordão¹⁰.



Figura 18. Treliças do antigo Curtume da Ramada. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.

¹⁰ O Teatro Jordão, inaugurado em 1938 e tendo funcionado até os últimos anos do século XX, está localizado há pouco mais de quatrocentos metros do Instituto de Design.

A ANTIGA FÁBRICA DE CURTUMES ÂNCORA RECONVERTIDA EM CENTRO CIÊNCIA VIVA DE GUIMARÃES

A antiga Fábrica de Curtumes Âncora, também situada na rua da Ramada, representa um ícone da tipologia construtiva dos curtumes de inspiração na arquitetura rural tradicional, seja na forma do traçado arquitetônico seja nas técnicas construtivas, adaptando-a a novas funções. No nível térreo, ao redor de um pátio, havia armazéns de matérias-primas para o tratamento dos couros além dos locais onde se realizavam as diversas etapas necessárias para curtir as peles. No piso superior havia espaços cobertos e amplos construídos com ripas de madeiras onde as peles eram estendidas para a secagem. Como se utilizava excremento de pombas como matéria-prima no processamento dos couros, a fábrica dispunha ainda de um pombal. Nos documentos organizados para Classificação da Zona de Couros, é possível encontrar registros fotográficos de 1980 desse edifício sendo utilizado também como habitação, com fotografias que mostram roupas penduradas nas madeiras e animais no pátio.

Em 1978, a antiga Fábrica de Curtumes Âncora foi adquirida pela Câmara Municipal de Guimarães e, anos depois, foi objeto de obras de reabilitação que buscaram preservar a sua identidade arquitetônica singular, deixando intacta a estrutura e os materiais originais que guardam a memória do processo de transformação das peles em couros. Reabilitada pela municipalidade com apoio científico da Universidade do Minho a antiga fábrica permitiu dispor de um espaço interativo de divulgação científica e tecnológica que funciona como plataforma do conhecimento. Integrando o polo da Rede Nacional de Centros de Ciência Viva, o Centro “Ciência Viva” de Guimarães promovendo a cultura científica e tecnológica. Inclui ainda uma área dedicada à Memória do Curtume que demonstra as diferentes etapas do processo do tratamento de peles que se fazia naquele espaço.

O arquiteto Ricardo Rodrigues falou sobre a memória dos trabalhadores e da população de Guimarães que conviveu com estas fábricas em atividade e diz que, a partir desses relatos, alguns equipamentos foram recuperados na sua forma original. A memória desses trabalhadores também desvenda o caráter híbrido dessas edificações que eram ao mesmo tempo espaço de trabalho e habitação. Os

documentos relatam que “muitas das práticas laborais decorriam ao ar livre e a fronteira entre o espaço público e espaço privado era tênue”¹¹. Na maioria dos casos os trabalhadores viviam toda sua vida em habitações que se confundiam com as oficinas de tratamento dos couros, pois era um ofício passado por gerações de trabalhadores que viviam numa zona “confinada” (GESTA; RODRIGUES, 2016). A reconversão permitiu recuperar a memória e as representações desse passado recente, contribuindo para a cultura da população local (figuras 19 e 20).



Figura 19. Fachadas recuperadas e restauradas. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.



Figura 20. Tanques e piso de granito, remanescentes do antigo curtume. Fonte: foto de Evelyn Lima, 2022.

Eventualmente, o pátio envolvido pelas construções do antigo curtume, à semelhança dos pátios de comédias e *corrales* espanhóis do século XVII devido às características rústicas e ao uso intenso da madeira, foi local de encenações, desde ainda antes das obras de reconversão. O ator e professor da Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho, José Eduardo Silva, participou de uma montagem em

¹¹ Entrevista do coordenador do projeto, arquiteto Ricardo Rodrigues a Carolina Lyra, em janeiro de 2023.

1994¹² e relatou em entrevista a uma das autoras que na época havia ruínas no local¹³ e o público assistia nas “arquibancadas, mas também assistia através das janelas da fábrica”¹⁴, exatamente como ocorria nos *Corrales* (figura 21). Em 2022, foi encenada a mesma peça no pátio do antigo curtume, agora já ocupado pelo Centro de Ciência (figura 22).



Figura 21. Pátio interno com fachadas, esquadrias e guarda corpos de madeira recuperados, apresentando similitudes com a maquete de um Corral de Comédia do século XVII. Fonte: fotos de Evelyn Lima, 2022.



Figura 22. Foto da montagem encenada no pátio. Fonte: Acervo ASMAV, 2022

¹² O diretor Moncho Rodriguez encenou a peça “A grande serpente” do dramaturgo brasileiro Racine Santos em 1994. A peça seria novamente montada e encenada no antigo curtume em 2022 com elenco da Associação de Socorros Mútuos Artística Vimaranense - ASMAV.

¹³ O arquiteto Ricardo Rodrigues explicou que os madeiramentos do edifício são em sua maioria originais. O madeiramento arruinado foi restaurado, sendo algumas peças substituídas.

¹⁴ Entrevista com o professor José Eduardo Silva a Carolina Lyra em janeiro 2023.

CONCLUSÃO

As análises de três espaços fabris portugueses reconvertidos permitem algumas observações quanto à riqueza da história das respectivas cidades, mas também da memória dos trabalhadores e da significativa contribuição que esses imóveis trouxeram para a cultura de Évora e de Guimarães. Tanto o Polo dos Leões, transformado em espaço do ensino da arquitetura, das artes visuais, do design e das artes cênicas da Universidade de Évora, quanto os antigos curtumes de Guimarães, um reconvertido em Instituto de Design da Universidade do Minho e outro em Centro de Ciência constituem experiências exitosas para a memória e da representação do passado recente. Em todos os estudos de caso verificou-se que as equipes de arquitetos mantiveram no interior dos novos espaços elementos representativos do uso fabril e da memória do trabalho.

Cabe destacar em especial o valor etnográfico das construções industriais, protegidas ou não, pela importância para as comunidades das duas cidades, como símbolo da memória dos trabalhadores tanto da fábrica de moagem quanto dos curtumes. Ao investigar a conservação e a reconversão desses patrimônios seja em Évora ou em Guimarães, buscou-se verificar alguns remanescentes da história e da cultura de cada região, entendendo que a reconversão deve considerar, sempre que possível, a manutenção dos elementos arquitetônicos originais (KÜHL, 2022)¹⁵, evitando a descaracterização do edifício ao colocar em risco a autenticidade e os valores das preexistências. Entretanto, não nos detivemos na análise das metodologias de restauro e nem nos valores e princípios teóricos utilizados nas intervenções, mas defendemos como as representações do passado recente são instrumentos de construção de memória e, por esse motivo, de significação e valorização desse passado no presente

Considerando que em todo o mundo o processo de desindustrialização foi muito intensificado nos anos 1980 e 1990, ocasionando o abandono e até mesmo a demolição de antigas fábricas, templos do trabalho operário e espaços de memória

¹⁵ A entrevista concedida pela pesquisadora Beatriz Kühl a Evelyn Lima ocorreu em abril de 2022.

para um grande contingente de trabalhadores, entendemos que a reconversão de edifícios industriais em equipamentos científicos-culturais destinados prioritariamente às populações locais é uma solução para preservar a memória da cidade, em especial a dos antigos trabalhadores das fábricas e manufaturas. Trata-se de ressignificar o mundo do trabalho face às políticas oficiais ou comunitárias de proteção do patrimônio cultural.

Nos estudos de caso do patrimônio industrial reconvertido em Évora e em Guimarães, verificou-se que as intervenções realizadas permitiram a reintegração dos edifícios industriais à vida contemporânea, mas ainda remetem ao passado fabril, respondendo simultaneamente às necessidades locais, à preservação do patrimônio e à memória e representação de um passado bem recente.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AZEVEDO, Esterzilda. Patrimônio industrial no Brasil, USJT, *Arq.Urb*, n. 3, jan.-jun. 2010. Disponível em: https://www.usjt.br/arq.urb/numero_03.html. Acesso em: 20 jun. 2019.
- CRISTOVÃO, Manoela. *Memórias - Fábrica dos Leões*. Évora: Universidade de Évora, 2007.
- CUSTÓDIO, Jorge. Entrevista. In: MATOS, Ana Cardoso de; SALES, Telma Bessa (org.). *Conversando sobre Patrimônio Industrial e outras histórias: palavras, espaços e imagens*. Sobral: Edições UVA, 2018, p. 41-69.
- KÜHL, Beatriz. Patrimônio industrial: algumas questões em aberto. In: *Arq.urb: Revista eletrônica de Arquitetura e Urbanismo*, vol. 3, 2010, p. 23-30.
- KÜHL, Beatriz. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. 1 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990 [1988].
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Direção de Jacques Le Goff e Pierre Nora. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1974].
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (dir.). *Patrimônio industrial e práticas artísticas*. Documentário 1h29min. Rio de Janeiro: Unirio/CAU/RJ, 2022.

LOBO, Inês. *Memória descritiva: Projecto de Reutilização da Antiga Fábrica dos Leões*. Évora: Universidade de Évora, 2008.

LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MENDES, José Amado. Entrevista. In: MATOS, Ana Cardoso de; SALES, Telma Bessa (org.). In: *Conversando sobre património industrial e outras histórias: palavras, espaços e imagens*. Sobral: Edições UVA, 2018, p. 22-40.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônio industrial como tema de pesquisa. I SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE. In: Anais do I Seminário internacional história do tempo presente. Florianópolis: Brasil, nov. 2011, p. 6-9.

MENEGUELLO, Cristina. Urban Voids and Industrial Heritage in Large Brazilian cities. *Patrimoine de L'Industrie*, v. 28, p. 20, 2012.

PINTO, Elizabete. *Curtidores e surradores de S. Sebastião – Guimarães (1865-1923): a difícil sobrevivência de uma indústria insalubre no meio urbano*. Braga: Empresa do Diário do Minho, 2012.

PORTUGAL, Pedro (coord.) *O Livro dos Leões*. Évora: CHAIA: Universidade de Évora: Edições Eu é que sei!, 2008.

RODRIGUES, Angela Rosch. *Estudo do patrimônio industrial com uso fabril da cidade de São Paulo*. 2011. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SERRANO, Ana. *Reconversão de espaços industriais. Três projectos de intervenção em Portugal*. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010.

SOUZA VITERBO, Francisco de. *Archeologia industrial portuguesa: os moinhos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

Fontes eletrônicas e sites

GESTA, Alexandra; RODRIGUES, Ricardo. Proposta de inscrição da Zona de Couros na lista indicativa da UNESCO. Município de Guimarães, 2016. Disponível em: https://www.cm-guimaraes.pt/conhecer/patrimonio-mundial/extensao-da-area-patrimonio-mundial-em-curso/zona-de-couros-inscricao-na-lista-indicativa-2016?folders_list_79_folder_id=1703. Acesso em: 23 jan. 2023.

TICCIH. The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. Disponível em: <http://www.mnactec.cat/ticcih/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

TICCIH. Carta de Niznhy Tagil, 2003. Disponível em: <http://www.patrimonioidustrial.org>. Acesso em: 30 jan. 2023.

LOBO E VENTURA TRINDADE ARQUITECTOS. Complexo de Artes e Arquitetura da Universidade de Évora. Disponível em: <http://hicarquitectura.com/2013/10/ines-lobo-ventura-trindade-arquitectos-complexo-de-artes-e-arquitetura-da-universidade-de-evora/> Acesso em: 5 jun. 2023.



O Presente e o Passado das Casas do Povo em Portugal: Arquitetura, Comunidade e Memória

*Presente y pasado de las
Casas do Povo en Portugal: Arquitectura,
Comunidad y Memoria*

*The Present and Past of
Casas do Povo in Portugal: Architecture,
Community and Memory*

Diego Beja Inglez de Souza

*Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Portugal / ISCTE -
Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. diegobis@me.com*

Ricardo Costa Agarez

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. ricardo.agarez@iscte-iul.pt

Ana Mehnert Pascoal

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. ana.pascoal@iscte-iul.pt

João Cardim Ribeiro

Universidade de Évora, Portugal. joao.ribeiro@uevora.pt

Resumo

Este artigo considera os matizes da materialização concreta da instituição Casa do Povo em Portugal nos últimos 90 anos, através da análise de um conjunto representativo de exemplos e de uma abordagem abrangente às diferentes arquiteturas da Casa, ao seu passado e ao seu destino: testemunhos-chave para a memória de cada comunidade cujos cambiantes são relevantes para o entendimento do país no seu todo.

Palavras-Chave: Arquitetura do corporativismo. Assistência Social. Comunidades rurais. Arquitetura e comunidade. Equipamentos coletivos.

Resumen

Este artículo considera los matices de la materialización concreta de la institución Casa do Povo en Portugal en los últimos 90 años, a través del análisis de un conjunto representativo de ejemplos y de un acercamiento amplio de las distintas arquitecturas de la Casa, de su pasado y de su destino: testimonios-clave para la memoria de cada comunidad cuyos cambiantes son relevantes para la comprensión del país.

Palabras-Clave: La arquitectura del corporativismo. Asistencia social. Comunidades rurales. Arquitectura y comunidad. Equipamientos colectivos.

Abstract

This paper considers the nuances acquired by the institution Casa do Povo as it materialized in Portugal over the last 90 years, through the analysis of a representative sample of examples and a comprehensive perspective of its varying architectures, their past and their fortune: key testimonies for the memory of each single community, their modulation is relevant in our understanding of the country.

Keywords: The architecture of corporatism. Social Assistance. Rural communities. Architecture and community. Collective facilities.

INTRODUÇÃO

Poema de Amor em Estado Novo

(...)

*Ó minha corporativa,
Minha lei de Estado Novo,
Não me sejas mais esquiva!
Meu coração quer guarida
Ó linda Casa do Povo*

(PESSOA, 8/9-XI-1935 [1985])

A Casa do Povo em Portugal tem sido associada pela historiografia com o regime ditatorial do Estado Novo (1933-1974) e o seu aparelho de controle sociopolítico, económico e cultural. Objeto de criação forçada por decreto, para oferta de serviços de assistência mutualista, educação e recreação a comunidades locais em todo o país, correspondeu-lhes inicialmente o estabelecimento de modelos arquitetónicos estereotipados que permitissem a instalação de sedes acolhendo programas funcionais de ambição moderada.

Contudo, em muitas das 100 comunidades, ainda servidas em 2023 por Casas do Povo, a perspetiva não está sempre de acordo com leituras estruturalistas da história

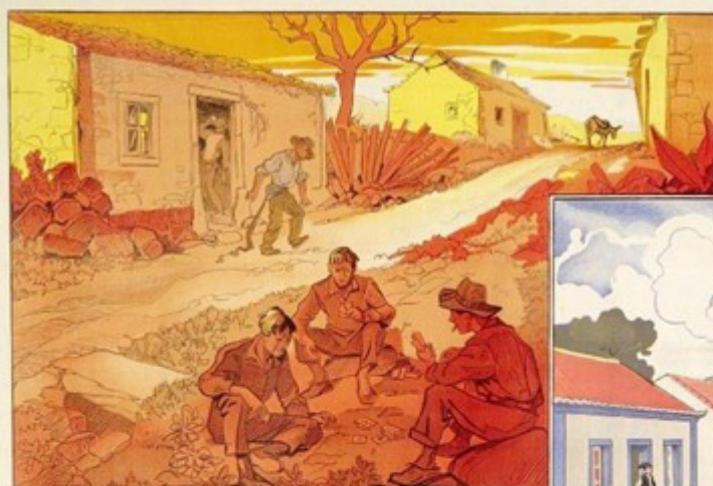
recente do país. Tal como os programas e valências se foram complexificando com o passar do tempo, atravessando regimes políticos e resultando em instalações de dimensão e diversidade crescente – muito além dos modelos-tipo iniciais –, também o significado da instituição nas comunidades ultrapassou, em maior ou menor medida, a colagem ao regime deposto em 1974. Hoje, em circunstâncias marcadas pelo envelhecimento, a desertificação e a resistência às consequências destes fatores adversos, as Casas do Povo encontraram vocações especializadas – da educação musical ao apoio à terceira idade – ou foram incorporadas em entidades de serviço público universal, ou ainda, em alguns casos, foram abandonadas. Em diversas localidades, elas permanecem como elemento focal da vida coletiva, repositório edificado, muitas vezes único, de memórias e experiências comuns.

Este artigo considera os matizes da materialização concreta da instituição Casa do Povo em Portugal nos últimos noventa anos, por meio da análise de um conjunto representativo de exemplos observado a partir do presente e historicamente contextualizado, e pretende contribuir para uma abordagem menos contrastada e, por isso, mais frutífera das diferentes arquiteturas da Casa do Povo, do seu funcionamento passado e do seu dever: daquilo que cada Casa foi e é, na comunidade de cujo esforço coletivo é resultado, coincidindo ou não com a narrativa histórica generalista. As Casas do Povo em Portugal, queremos propor, são testemunhos arquitetónicos e urbanos importantes para a discussão do passado e da memória de cada comunidade, individualmente, e por essa via elementos relevantes para o entendimento do país, da sua história e do seu presente.

A arquitetura das sedes das Casas do Povo variou muito ao longo das décadas em que estas foram construídas, em função das disponibilidades financeiras das entidades e das valências que pretendiam oferecer. A partir da reprodução de um tipo inicial, os projetos destes edifícios foram ganhando em dimensão e visibilidade, convertendo-se por vezes em símbolos da ação social do corporativismo no interior do país. Inicialmente comprometidos com uma determinada estética para-oficial, designada por Fernandes (2003) como “português suave”, os profissionais responsáveis pelos projetos, nem sempre arquitetos, foram gradualmente incorporando outros elementos expressivos e construtivos, metamorfose que,

propomos, pode ser hoje lida a partir da análise das sedes das Casas do Povo dispersas pelo território português.

A ultrapassagem do projeto-tipo elaborado pelo arquiteto Jorge Segurado (1898-1990), que deu origem, entre outros, à sede da Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos (Figuras 2 e 3), iniciou-se cedo, num processo que tocou várias tendências da cultura arquitetónica em Portugal no período.



A LIÇÃO DE SALAZAR

Com o Estado Novo Corporativo inicia-se uma era de dignificação de trabalho e de justiça social.

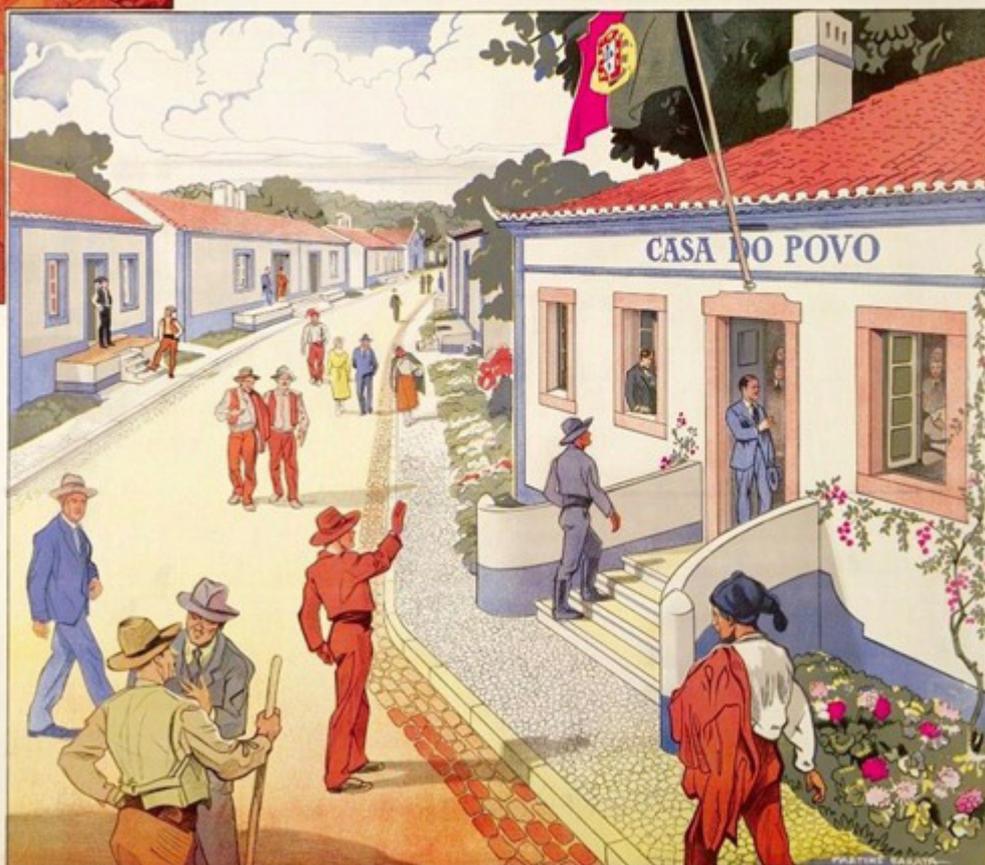


Figura 1: Casa do Povo na “Lição de Salazar”, ilustração de Martins Barata (1938).
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian/ MIT.



*Figura 2: Sede da Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos, realizada de acordo com o Projeto-tipo elaborado pelo arquiteto Jorge Segurado nos anos 1930.
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa. Fotografia de Eduardo Portugal.*

Já a sede da Casa do Povo de Pinhel (Figura 3), projetada pelo arquiteto José Duarte Madeira e inaugurada em 1954, parece ser um bom exemplo da superação dos projetos-tipo, já que dedica espaços mais amplos e especializados para cada uma das valências previstas, incluindo ainda áreas de apoio às atividades desportivas, em sintonia com as ambições da entidade, que pretendia distinguir-se das demais Casas do Povo sediadas em vilas e freguesias rurais. A construção da sede representou um importante vetor de urbanização e ampliação da mancha urbanizada da cidade.



Figura 3: Sede da Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos em 2023.
Fotografia de Diego Inglez de Souza.

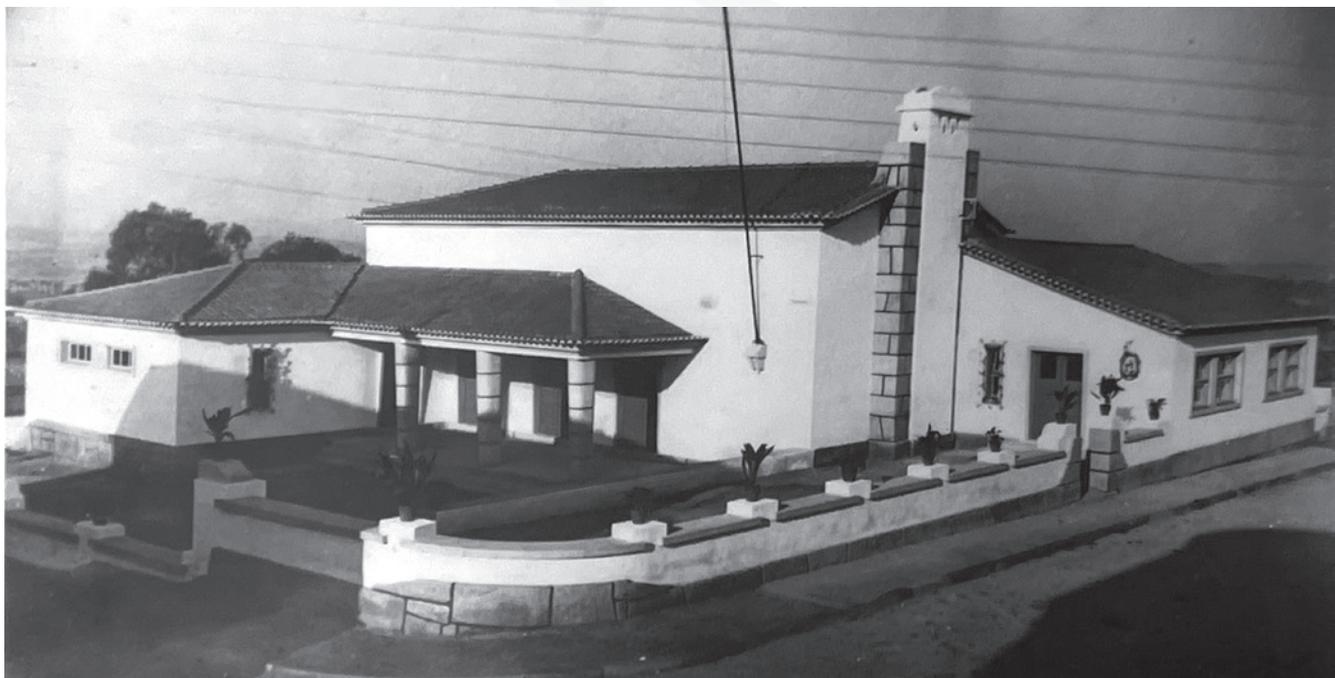


Figura 4:-Sede da Casa do Povo de Pinhel.
Fonte: Acervo da Casa do Povo de Pinhel. Fotografia de autor desconhecido.

desaparecendo, enquanto outras – como a prática desportiva ou o apoio social – se foram desenvolvendo, embora sem reflexos na arquitetura.

Já a Casa do Povo de Azinheira de Barros (Grândola) (Figuras 6 e 7) conjuga um programa conservador, emanado das recomendações da Junta Central das Casas do Povo (JCCP) com a revisão criativa da linguagem moderna. Um “centro rural feminino” (com cozinha e sala para costura-bordados) junta-se às habituais funções do equipamento (salão de festas, biblioteca, posto clínico e sala de convívio). Desenhado em 1964-1965 pelo arquiteto Justino Morais (1928-2011), o equipamento surge na malha da povoação de forma inusitada, trazendo elementos formais e materiais característicos da década, presentes noutras obras do autor (CARDIM, 2017).

Num território economicamente deprimido, especialmente desde o encerramento da Mina do Lousal em 1988, o equipamento concentrou as atividades na resposta social à população. Além de programas de formação, a Casa do Povo de Azinheira de Barros foi adaptada a Centro de Dia para idosos e desenvolveu programas de apoio domiciliário e de combate à pobreza, beneficiando-se de acordos com a Segurança Social. A transformação das suas atividades e a necessidade de renovação material traduziu-se em substanciais alterações arquitetónicas no interior do edifício e dos revestimentos utilizados. Estas remodelações acabam por adaptar a obra às exigências funcionais contemporâneas, contribuindo para apagar marcas do passado.

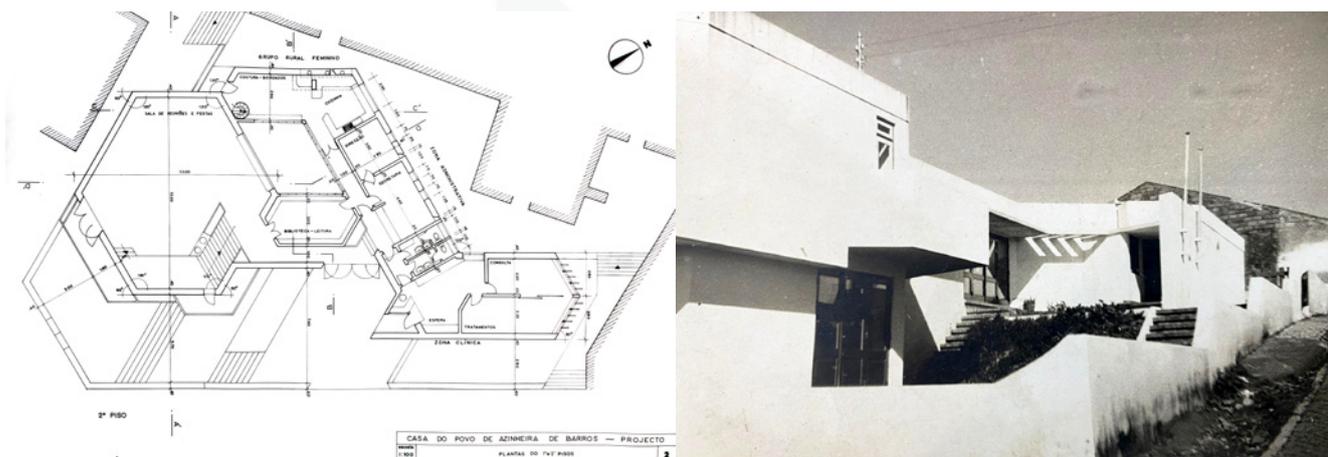


Figura 6: Planta da Casa do Povo de Azinheira de Barros, projeto desenvolvido por Justino Morais. Fonte: Direção-Geral do Património Cultural, Espólio Justino Morais.

Figura 7: Sede da Casa do Povo de Azinheira de Barros. Fonte: Arquivo da Casa do Povo de Azinheira de Barros. Fotografia de autor desconhecido.

A sede da Casa do Povo de Vendas Novas (Figura 8), projetada e construída já no período democrático, materializa o estímulo à prática desportiva: “a ginástica [...] seria, em breve, a atividade mais importante da Instituição... como, anos antes [e em edifícios anteriores], o Rancho Folclórico [Infantil] fora o seu grande cartaz de propaganda” (PAIS, 2001, p. 137). Desenhado pelo arquiteto António Tavares Lopes da Cruz Homem (1926-?) em 1980, o edifício deu especial relevo ao ginásio situado no piso superior, cujo dimensionamento tomou em consideração o “provável aumento dos seus utentes”¹. Não só esta previsão se confirmou como as modalidades promovidas pela Casa do Povo ajudaram a fazer de Vendas Novas um centro regional de prática desportiva, no qual foram construídos outros equipamentos nas últimas décadas e onde muitas das competições continuaram a ser organizadas pela Casa do Povo.

Em paralelo, esta instituição desenvolveu respostas ao nível social – centro de dia, refeitório, apoio domiciliário, lar para a terceira idade em edifício próprio, bem como serviços da Segurança Social – que motivaram várias ampliações do edifício. Tais adições, que rodeiam o edifício original, são caracterizadas quer pela sua materialidade neutra, quer por um certo “respeito” pela Casa do Povo, que se destaca na paisagem urbana com linguagem vagamente neo-brutalista, distante do “português suave” de outrora.

¹ *Memória Descritiva do Projeto da Casa do Povo de Vendas Novas, 1980.* Arquivo da Câmara Municipal de Vendas Novas.

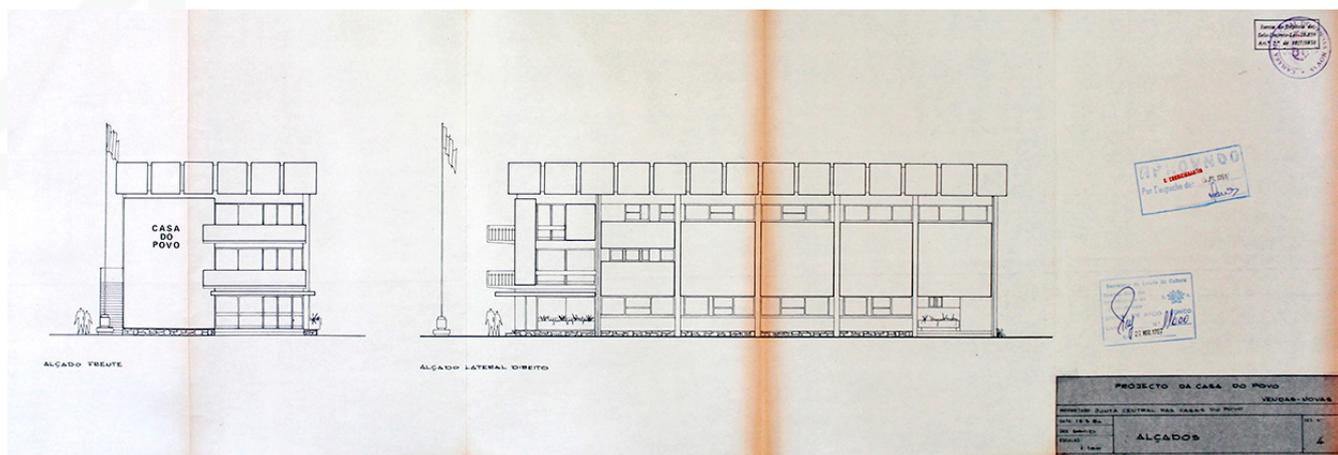


Figura 8: Alçados do projeto para a Sede da Casa do Povo de Vendas Novas, arquiteto António Tavares Lopes da Cruz Homem, 1980. Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Vendas Novas.

Estas Casas do Povo demonstram alguma vitalidade na atualidade, tendo uma importância inequívoca nas comunidades onde estão inseridas. A sua história, nome e arquitetura são os únicos elos de ligação com o Estado Novo. Transformações operadas no país nas décadas democráticas e a transformação funcional não conseguiram abalar a estabilidade e o enraizamento das “Casas do Povo”, como ficou patente na tentativa infrutífera para converter, em maio de 1974, a entidade em Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas de Vendas Novas (PAIS, 2001, p. 121). As dinâmicas atuais ajudam a diluir a carga negativa das memórias associadas à ditadura que estes espaços poderiam ainda carregar. As Casas do Povo foram palco de intensa atividade política no período pós-revolucionário e a sua gestão foi objeto de disputas entre diferentes vertentes políticas.

Do ponto de vista arquitetónico, parece ser claro que o grau de intervenção da Casa do Povo como entidade que encomenda o projeto determina o resultado de cada edifício-sede, não só em termos de programa, mas também quanto à sua expressão formal e material. A sede da Casa do Povo de Lavre é desde o início assumida como um “empreendimento grandioso” e a contratação de arquitetos com obra relevante em Lisboa revela a importância dada pela entidade à realização, bem como os recursos que estava disposta a despendar. A inserção no ambiente local é mais retórica do que efetiva, limitando-se à adoção de telhados inclinados (embora conjugada com terraços) e à estilização de alguns elementos formais vagamente tradicionais ou pré-modernos, como o arco ogival ou a chaminé trabalhada. O sistema construtivo previsto é ainda misto (fundações em alvenaria de pedra,

estrutura em betão armado, paredes de tijolo, estrutura da cobertura em madeira), mas durante a obra procede-se à substituição de alguns destes materiais por elementos e lajes de betão pré-esforçado, tecnologia então mais recente. O programa – no qual a direção desta Casa do Povo tem influência determinante – é o principal fator que aqui norteia as decisões de projeto, não obstante o desenho exterior do edifício procurar mitigar o impacto de um equipamento social desta dimensão numa aldeia rural.

Neste sentido, a direção da Casa do Povo de Azinheira de Barros aparenta ter tido menos controlo sobre o projeto da sua sede, como se pode aferir pelo programa bastante genérico (e, de certa forma, ideologicamente marcado) e pelo recurso ao arquiteto Justino Morais, que terá atuado enquanto “arquiteto regional” das Habitações Económicas – Federação de Caixas de Previdência (HE-FCP)². O projeto surge contextualizado no percurso profissional do arquiteto, nomeadamente nas suas experimentações com plantas de geometria não ortogonal realizadas desde o início da década de 1960. Construtivamente, adota métodos então contemporâneos: estrutura em betão armado, paredes de alvenaria de tijolo (duplas e com caixa-de-ar quando exteriores), lajes de elementos cerâmicos pré-fabricados. A integração no meio (o tecido estabilizado da aldeia de Azinheira de Barros) faz-se através dos acabamentos, “correntes mas tratados de modo a conseguir-se uma unidade de espaços e ambientes relacionados com o Local”³.

No meio urbano de Vendas Novas – “numa zona da Vila de fraco interesse arquitetónico a nível de edifícios e construção em geral”⁴, e já em período democrático, o arquiteto Cruz Homem não faz qualquer tipo de concessão a elementos tradicionais ou relacionados com o contexto local, orientando a sua ação

² Ainda não é clara a relação entre Justino Morais, “arquiteto regional” (avençado) das HE-FCP para a região da Grande Lisboa nos anos 1960, e o projeto da Casa do Povo de Azinheira de Barros. Podemos apenas confirmar que foi autor de vários projetos de bairros promovidos por Casas do Povo ao abrigo da Lei n.º 2092, de 9 de abril de 1958, bem como de edifícios-sedes para este tipo de entidades.

³ *Memória descritiva do Projeto da Casa do Povo de Azinheira de Barros*, 1965. Direção-Geral do Património Cultural, Espólio Justino Morais.

⁴ *Memória Descritiva do Projeto da Casa do Povo de Vendas Novas*, 1980. Arquivo da Câmara Municipal de Vendas Novas.

com evidente liberdade, partindo das necessidades programáticas. Exteriormente, o edifício é caracterizado pela relação entre planos pintados de branco, elementos em betão aparente (cimalhas, pilares, vigas e varandas), e superfícies vidradas, algumas de assinalável dimensão (com caixilharia de alumínio anodizado). Apesar do seu relativo anacronismo, reflete uma atualização formal e material desta tipologia, distante dos modelos da década de 1940 e que remete à arquitetura moderna do “estilo internacional”.

A história das Casas do Povo, observada a partir da sua expressão arquitetónica, oferece uma oportunidade ímpar para perceber e discutir as relações entre forma construída, história local, memória coletiva, visões retrospectivas e experiências pessoais. Assim, devemos ter em conta as expressões do poder político na paisagem construída e suas interpretações – tanto académicas quanto da cidadania.

Como sugere FINDLEY (2010), os edifícios construídos por iniciativa do poder político perpetuam-se como marcas duradouras na paisagem: as aspirações ideológicas que os originaram sobrevivem à queda dos seus promotores e, no caso de edifícios relacionados com ditaduras, a transformação de espaços e ideias a eles associadas implica um esforço de longo prazo. No entanto, a sua utilização ininterrupta em novos contextos nem sempre se reveste de conotações negativas ou traumáticas, alicerçando-se num certo pragmatismo. Em muitos casos, os equipamentos foram esvaziados da vida política que comportavam, eventualmente implicando alterações ou remoção de símbolos⁵. Citem-se os exemplos do uso do Estádio Olímpico de Berlim para fins desportivos (COPLEY, 2020) e da reconversão das Case del Fascio no Norte de Itália após a queda do fascismo, servindo desde apoio ao comité de libertação nacional, habitação e estações de rádio, à mais recente transformação em sedes militares e da polícia (MAULSBY, 2014).

A convivência com os legados materiais dos regimes autoritários europeus tem sido problematizada colocando a tónica em questões como o revisionismo histórico e a

⁵ Excluimos desta perspectiva de análise os locais intrinsecamente ligados a conflitos bélicos ou atos atrozes, como campos de concentração, cuja prática de reutilização passou, sobretudo, pela implantação de memoriais e pela conversão em centros de documentação e museus.

trivialização do passado autoritário (ARTHURS, 2014; CARTER & MARTIN 2017; NUÑES SEIXAS 2020). O termo *difficult heritage*, lançado por Sharon MacDonald (2009) em análise ao destino das construções do Campo de Congressos do partido Nazi, em Nuremberga, após a II Guerra Mundial, tem servido como suporte teórico. Porém, a experiência tem demonstrado que os cidadãos nem sempre questionam o passado encapsulado nos edifícios: Joshua Samuels (2015) concluiu que os habitantes das aldeias sicilianas promovidas durante o fascismo pouco ou nada se importam com o passado traumático de suas casas. Os significados transformam-se pelas experiências e pelo uso destes equipamentos. O esquecimento, conforme assinalou Paul Connerton (2008), pode ser essencial na formação de uma nova identidade, permitindo a construção de novas memórias.

Em Portugal, apesar do estudo académico das formas de confronto e memorialização do Estado Novo desde o seu ocaso (PINTO, 2010; LOFF, 2014; RAIMUNDO, 2018) e de alguma polémica acerca de uma proposta museológica englobando a casa de Oliveira Salazar em Santa Comba Dão, o debate tem estado relativamente circunscrito a equipamentos associados à repressão – prisões e sedes da polícia política, e sua reutilização enquanto museus, hotéis ou habitação de luxo –, ou a monumentos e obras de arte relacionados com o Império Colonial (MOREIRA, 2018; PERALTA 2013). Ao mesmo tempo, à semelhança do que sucedeu com as Casas do Povo, um conjunto diversificado de equipamentos de promoção estatal desse período, – tribunais, escolas ou edifícios administrativos –, continuou em serviço e permanece em funcionamento após a transição para a democracia.

Uma breve síntese do processo histórico administrativo e arquitetónico da Casa do Povo em Portugal permitir-nos-á entender melhor esta permanência e as vias de transformação e adaptação seguidas por uma tipologia arquitetónica tão significativa e disseminada no país.

O ESTADO NOVO E A (RE)INVENÇÃO DAS CASAS DO POVO

As Casas do Povo⁶, organismos primários situados na base da pirâmide de poderes que viria a formar a densa rede do sistema corporativo português, foram instituídas no contexto da estruturação do Estado Novo, como desdobramento da Constituição que o criou, promulgada em 22 de fevereiro de 1933.

No entanto, muito antes da instituição formal das Casas do Povo como elemento destas políticas do regime que controlou o país até 1974, inclusive previamente ao golpe de estado de 1926 que instituiu a Ditadura Nacional, existiram em Portugal outras Casas do Povo ou instituições que cumpriram propósitos similares aos que caracterizaram a ação destas entidades. A Casa do Povo Portuense foi fundada em 1900 como cooperativa e lugar de formação política, “à semelhança de muitas que em outros países existem e em especial na Bélgica” para “congregar os esforços de muitos operários e, enfeixando-os, aplicá-los no exercício de importantes negócios em que o produtor seja ao mesmo tempo produtor, consumidor e intermediário” (A COOPERAÇÃO, 1925)⁷. A partir desta Casa do Povo Portuense, outras seriam fundadas em Guimarães (1903), Viana do Castelo (1906) e Coimbra (1912), todas ligadas ao movimento socialista (FREITAS, 2014, p. 63). Em 1934, a entidade, que mantinha uma seção tipográfica e prestava diversos serviços de assistência social, adotou a designação Cooperativa do Povo Portuense, sob a qual continua a existir (FREITAS, 2014, p. 29-31).

⁶ No contexto brasileiro, a Casa do Povo tem um sentido muito diverso dos homônimos portugueses. Fundada no pós-guerra pela comunidade judaica e “progressista” instalada em São Paulo, a Casa do Povo, nome popular do Instituto Cultural Israelita Brasileiro, promoveu e promove atividades de formação cultural, espetáculos teatrais e musicais, festas tradicionais, bailes, desporto, leitura e exposições. A orientação da Casa do Povo paulistana é marcada pela resistência ao fascismo e à ditadura militar brasileira (1964-1985), no que difere radicalmente das entidades que carregam o mesmo nome em Portugal. Ver *Memória — 50 anos (1953-2003)*. São Paulo: Instituto Cultural Israelita Brasileiro : Casa do Povo, 2003 e também “Casa do Povo 60 anos!” Caderno especial in *Nossa Voz*, n.º1013, ano LXVIII, dez. 2014.

⁷ A orientação ideológica desta Casa do Povo, cujo lema era Autonomia, Cooperação, Coletivismo, era bastante diversa daquela que inspirou o Estado Novo: “Com o alvorecer do século XX, lançou o proletariado socialista do Porto, aos alqueives do mundo social, os germes de uma instituição baseada sobre a mesma orientação do formidável baluarte operário de Bruxelas — *La Maison du Peuple*. Pasmou o mundo burguês da temerária iniciativa e viram-se os cretinos antegozando um desastre para essa generosa iniciativa das multidões laboriosas da grande cidade que tem sido sempre o porta estandarte da liberdade”. *A Cooperação — Folha única destinada a marca a passagem do 25º aniversário da Casa do Povo Portuense*. Porto: Tipografia da Casa do Povo, 1925.

Ainda que a natureza desta entidade supusesse uma ação social diversa da característica do Estado Novo e que estas Casas do Povo se situassem em meio urbano e operário, longe do mundo rural e dos camponeses que a versão salazarista das Casas do Povo pretendeu abranger, estas referências mostram que a ideia e o nome já circulavam.

De acordo com Bolas (2021), a principal referência para o Estado Novo foi a Casa Sindical do Pessoal da Empresa de Cimentos de Leiria (ECL), construída entre 1933 e 1934. O projeto, assinado pelo arquiteto Narciso Costa (1880-1969), teria sido orientado pelo engenheiro Rocha Mello (1891-1967), responsável pelo planeamento do assentamento construído em Maceira-Liz para abrigar os trabalhadores da empresa (CLÉRIGO, 2013, p. 102). A realização “deveria servir de modelo a esse ideal, a essa próxima realidade”, inspirando a criação e a ação das Casas do Povo, segundo o próprio Oliveira Salazar (BOLAS, 2021, p. 115). A primeira Casa do Povo do novo regime, inaugurada em Barbacena, no Alto Alentejo, no dia 6 de janeiro de 1934, tinha por patrono um dos principais acionistas da ECL, o que ajuda a explicar, por meio do “capital e laços familiares”, o alinhamento das duas instituições com as políticas do regime.

As iniciativas da ECL para ocupar o tempo livre da população operária isolada em torno da fábrica, instalada em meio rural, acabaram por ser incorporadas pelas políticas oficiais do Estado Novo, seja no âmbito das Casas do Povo ou da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), criada em 13 de junho de 1935, poucos meses após a visita de Pedro Teotónio Pereira, Subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social, ao complexo da ECL em Maceira-Liz (BOLAS, 2021). As duas entidades colaborariam intensamente: muitos dos Centros de Alegria no Trabalho (CAT) funcionavam em Casas do Povo e o Gabinete de Heráldica Corporativa, criado pela Direção da FNAT em 1943 sob a direção de Almeida Langhans (1908-1986), era responsável por desenvolver o brasão de armas das Casas do Povo e de outros organismos corporativos como Grémios, Federações e Sindicatos (VALENTE, 1999, p. 159-165).

Tais referências sugerem que, mais do que inventar, o Estado Novo tomou para si a ideia de concentrar as ações das suas limitadas políticas sociais numa instituição dedicada ao povo, aproveitando-se de uma ideia surgida entre os socialistas no começo do século XX e tomando seu espaço, a partir de uma orientação ideológica radicalmente distinta. A rápida implantação das Casas do Povo no Distrito de Braga nos anos 1930 (INE, 1963; FREIRE, 2012), onde já haviam surgido algumas destas Casas do Povo de cariz socialista, ajuda a sustentar esta hipótese. O Estado Novo empenhou-se em fomentar a multiplicação destas entidades, financiando suas atividades por meio da pasta das Corporações e a construção de suas sedes por meio do Ministério das Obras Públicas, apoiadas pelas participações concedidas pelo Comissariado do Desemprego, seja através dos Melhoramentos Rurais ou dos Melhoramentos Urbanos (AGAREZ, 2019).

O Decreto-Lei n.º 23.051, que definiu e regulou a atuação das Casas do Povo, foi promulgado no contexto dos primeiros diplomas corporativos do Estado Novo, simultaneamente ao Estatuto do Trabalho Nacional, em 23 de setembro de 1933, o que sublinha a importância dada pelo regime à instituição. Ainda que o diploma legal traduza a ambição de criar uma Casa do Povo em cada uma das milhares de freguesias rurais do país⁸, a sua constituição dependia principalmente das iniciativas de agentes locais, fossem eles particulares, juntas de freguesia ou autoridades administrativas. Uma Casa do Povo só seria criada pelo Estado quando não houvesse na freguesia instituições ou pessoas da “índole” desejada ou perante a necessidade de “urgentes medidas de previdência social”. Se as Casas do Povo têm sido compreendidas como elementos de base de uma política social dirigida de maneira centralizadora pelo Estado, importa reconhecer também que sua constituição e ação dependiam das iniciativas locais, o que abria algum espaço para a participação na vida destas instituições.

De acordo com este Decreto-Lei, as atribuições das Casas do Povo, eram: prestar assistência e previdência aos sócios, em caso de “doença, desemprego, inabilidade e

⁸ Em 1934, o Decreto-Lei n.º 23.618 autorizou a criação de Casas do Povo em localidades não caracterizadas como rurais, incluindo as sedes dos concelhos, desde que demonstrada sua pertinência.

velhice”; promover atividades de instrução, ou seja, “ensino de adultos e crianças, desportos, diversões e cinema educativo”; e fomentar progressos locais, cooperando com obras de utilidade comum nos campos das comunicações, águas e higiene pública, além de poderem incentivar a “organização de sociedades cooperativas de produção e consumo”.

As Casas do Povo procuravam tornar o Estado Novo presente nas freguesias rurais do país, funcionando também como instância de conciliação mediada entre o capital e o trabalho. Esta presença era ambivalente, servindo ao amparo das classes desfavorecidas distantes dos grandes centros urbanos e também como dispositivo de observação e controle de tensões sociais. Os relatórios das inspeções realizadas em diferentes Casas do Povo – sejam de rotina (ordinárias) ou motivadas por ocorrências frequentemente sem relação direta com a sua atividade – evidenciam o seu papel enquanto instrumento de vigilância da vida quotidiana.⁹

Coube às Casas do Povo a tarefa de realizar inquéritos sobre a alimentação dos trabalhadores agrícolas, suas condições económicas, sociais e culturais, disponibilidade de energia elétrica e hábitos como audição de rádio, que permitiram ao Estado conhecer melhor a realidade das comunidades rurais durante o processo de implantação do sistema corporativo (PEREIRA, 2016, p. 111). Os reais objetivos do governo passavam pelo estabelecimento de uma “ordem política autoritária” que lhe permitisse controlar as disputas inerentes às relações sociais e de trabalho nas freguesias, transmitindo a ideia de um Estado próximo e presente, mesmo nas comunidades rurais mais remotas (FREIRE, 2012). Na prática, as Casas do Povo ocupariam o espaço deixado vago pelos sindicatos livres, então interditos. As tensões e disputas em torno da Direção das Casas do Povo mostram que, embora sob rigoroso controle do Estado, existiam tendências e conflitos entre grupos políticos bastante distintos, mesmo que partilhassem a mesma simpatia e aceitação em relação às premissas ideológicas do corporativismo antidemocrático.

⁹ Veja-se, por exemplo, o *Processo respeitante à Casa do Povo de Carapeços (Barcelos) sobre um caso de estupro de uma menor*, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros, Gabinete do Presidente.

Ao contrário dos sindicatos, as Casas do Povo juntaram trabalhadores e patronato na mesma entidade. Os sócios dividiam-se entre efetivos (chefes de família trabalhadores rurais da freguesia), que deveriam contribuir mensalmente com um escudo, e protetores natos, categoria constituída pelos proprietários de terrenos agrícolas, cuja contribuição deveria ser de pelo menos cinco escudos. Em 1940, foi acrescida a categoria de benfeitor, ocupada por figuras de destaque na sociedade local e condição económica privilegiada. A mesa diretora deveria realizar assembleias anuais e reuniões mensais, obrigações verificadas pelas inspeções realizadas pelos representantes do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP). Ao mesmo tempo que as apoiava, o Estado reservava-se o direito de vigiar as Casas do Povo e suspender ou mesmo dissolver as instituições “no caso em que sua acção se torne prejudicial aos interesses da ordem política e social” (DECRETO-LEI n.º 23.051).

Qualquer atividade política ou social “contrária aos interesses da nação e à Constituição do Estado” era proibida, assim como era interdita a existência de qualquer entidade que concorresse com os objetivos das Casas do Povo. Além de estabelecer estes princípios, o Decreto-Lei de 1933 descreve as possibilidades práticas para o seu alcance, cuja realização ficava a cargo dos responsáveis pela direção de cada entidade de acordo com as suas possibilidades, o que permite compreender a heterogeneidade em termos de construções e atividades levadas a cabo pelas Casas do Povo. De acordo com o espírito que regia o Fundo de Desemprego, o Decreto-Lei estabelecia que as Casas do Povo poderiam tomar parte das obras de melhoramentos da freguesia, mobilizando os sócios efetivos para a realização de trabalhos de abertura e conservação de caminhos, águas, esgotos, “melhoramentos e aformoseamentos” locais (DECRETO-LEI n.º 23.051). Esta linha de ação foi reforçada e ampliada pelo Decreto-Lei n.º 30.710, de 29 de agosto de 1940.

Muitas Casas do Povo funcionaram durante décadas em espaços adaptados e improvisados, cedidos ou arrendados, ao passo que outras investiram na construção da sua própria sede como representação da aliança entre o governo central e as “forças vivas” das comunidades rurais no ambiente construído, contando frequentemente com o apoio técnico da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos

Nacionais (DGEMN). Os terrenos eram normalmente cedidos pelas Câmaras Municipais ou doados por beneméritos locais.

De facto, a construção de sedes não constituiu a norma durante a vigência do regime, já que predominou o arrendamento de edifícios existentes. A construção de raiz apenas se aproximou, em quantidade, do número de edifícios arrendados durante o chamado “marcelismo” (1968-74). No período entre 1938-1953¹⁰, verifica-se a predominância da reprodução do tipo ou modelo “oficial”, que a partir de 1945 correspondeu a aproximadamente 80% novas sedes (sendo as restantes erguidas segundo projeto próprio).

Em 1966, o próprio Estado reconhecia que a natureza das Casas do Povo acabou por transformar-se em função da ampliação dos benefícios concedidos pelas políticas de previdência social no pós-guerra (JUNTA DE ACÇÃO SOCIAL, 1966). Se, durante a sua criação, as Casas do Povo pretenderam promover ações de auxílio social – cuidados de saúde – e assistência previdenciária – subsídios nos casos de doença, invalidez e morte dos associados – ao representar a face visível do Estado nas localidades rurais mais necessitadas, acabaram por ser forçadas a ampliar suas ações e compromissos com as populações locais. Esta transformação das valências e serviços prestados teve consequências visíveis na arquitetura das sedes destas instituições, que passaram dos projetos-tipo aos projetos específicos construídos ao longo das décadas seguintes.

¹⁰ Não foi possível obter dados para outros períodos cronológicos, dado que a fonte utilizada – a Estatística da Organização Corporativa e Previdência Social publicada pelo INE – deixou de indicar essas informações.

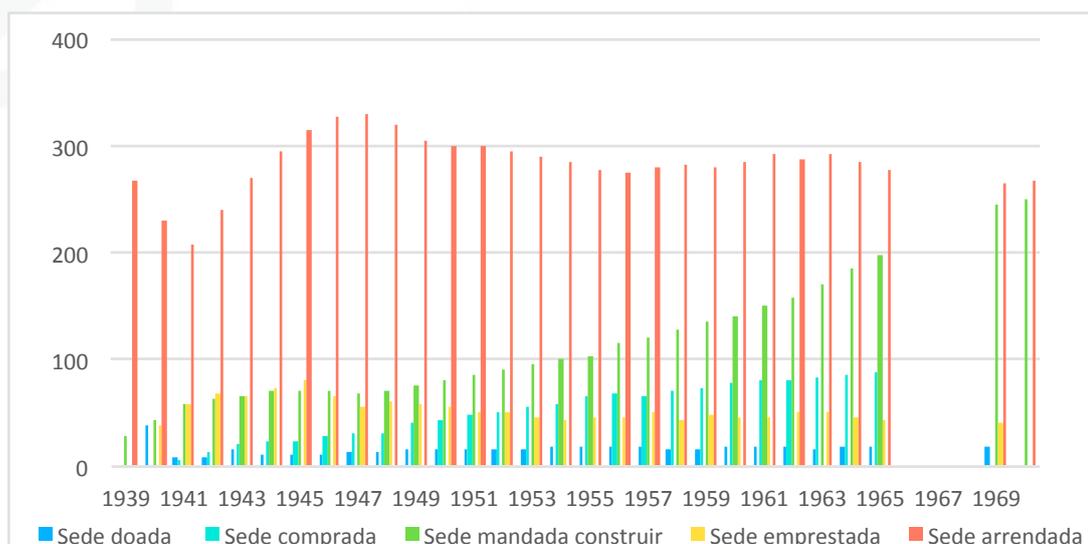


Figura 9: Casas do Povo segundo a forma de ocupação da sede, 1939-1974. Elaboração própria. Fonte: INE, Estatística da Organização Corporativa (1933-1949); INE, Estatística da Organização Corporativa e Previdência Social (1950-1974). Esta fonte não inclui dados para 1966-1968 e 1973.

A ARQUITETURA DAS SEDES DAS CASAS DO POVO, PARA ALÉM DOS PROJETOS-TIPO

Entre 1935 e 1938, o arquiteto Jorge Segurado desenvolveu para a DGEMN dois pares de projetos-tipo para construção das sedes das Casas do Povo a edificar em todo o território nacional com pequenas variações (em alçados, soluções de cobertura e materiais), em função da região onde se inseriam¹¹, de maneira análoga aos projetos “regionalizados” de escolas primárias desenvolvidos por Rogério de Azevedo e Raul Lino naqueles anos (JARAMILLO; OLIVEIRA, 2016, p.57-78). Ainda que houvesse preocupação de integrar as construções na paisagem, a quantidade de Casas do Povo a construir impunha a padronização e a repetição de elementos e

¹¹ Segurado desenvolveu duas soluções de planta, diferindo apenas na existência ou não de um corredor de acesso aos serviços e duas versões destas plantas adaptadas às regiões do *Minho, Douro, Trás-os-Montes e Beiras*, com telhado e *Estremadura, Alentejo e Algarve*, com cobertura em “terraço”, ou seja com laje em betão. Direção-Geral do Património Cultural, Arquivos e Coleções Documentais da Ex-DGEMN, Fundo DSARH.

soluções construtivas. Os desenhos eram reproduzidos e distribuídos pela DGEMN, com o respectivo caderno de encargos¹².

Os projetos-tipo de Segurado articulavam dois corpos perpendiculares, o maior deles dedicado à grande sala, acessível diretamente a partir do exterior através de quatro portas e um alpendre, que receberia as atividades culturais e formativas e poderia comportar 132 pessoas sentadas, passível de ser dividida com painéis amovíveis em salas menores. O volume menor concentrava a direção, gabinete de consultas médicas, posto de socorros, expediente da Caixa de Previdência, W.C., lavabo e arrecadação¹³. A Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos, constituída em 12 de maio de 1934, foi das primeiras “a ter sede própria com edifício construído para o efeito”, de acordo com um dos relatórios da Inspeção de Organismos Corporativos¹⁴. Construída a partir deste tipo ou “modelo oficial”, a sede foi inaugurada em 29 de outubro de 1942, e apresentava “instalações magníficas”, na opinião do inspetor Folhento.

No entanto, a diversidade arquitetónica das sedes das Casas do Povo espalhadas pelo país demonstra que a aplicação deste tipo foi relativamente limitada. Sobretudo nas Beiras, Trás-os-Montes e Minho, principalmente no distrito de Braga (FREIRE, 2012) foram construídas Casas do Povo de acordo com o projeto-tipo recomendado para aquela região. A maioria das sedes das Casas do Povo retratadas na publicação que celebra uma década de criação destas instituições (INTP, 1943) é do tipo projetado por Segurado¹⁵. A Memória Descritiva e Justificativa do projeto-tipo admitia a adaptação do projeto e da volumetria, o que foi recorrentemente solicitado pelos diretores destas entidades à DGEMN, que acatou boa parte dos pedidos feitos, até que passou a recomendar às direções das Casas do Povo que encomendassem projetos específicos para a construção de suas sedes. Os projetos deveriam ser

¹² Ver os processos referentes aos projetos e construção das Casas do Povo conservados na Direção-Geral do Património Cultural, Arquivos e Coleções Documentais da Ex-DGEMN, Fundo REE.

¹³ *Memória descritiva do Projecto para a Construção dos Edifícios destinados às Casas do Povo*. Direção-Geral do Património Cultural, Arquivos e Coleções Documentais da Ex-DGEMN, Fundo REE.

¹⁴ Hermínio Jorge Folhento, *Relatório de Inspeção à Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos*, Inspeção de Organismos Corporativos, 1970, Arquivo do Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social.

¹⁵ É o caso das Casas do Povo de Silgueiros (Distrito de Viseu), São Martinho do Bispo, Barril de Alva e Travanca do Lago (Distrito de Coimbra) e Macieira de Rates (Distrito de Braga).

analisados e aprovados pelos serviços técnicos da DGEMN, responsável por zelar pela qualidade do projeto, de acordo com os seus próprios critérios.

Em 1938, o engenheiro chefe da Repartição de Estudos de Edifícios (REE), Raul Fernandes, pediu ao diretor da DGEMN que nomeasse o engenheiro Filipe Ferreira, da Direção de Edifícios de Lisboa, e o arquiteto Luís Benavente (1902-1993) para proporem modificações nestes projetos-tipo¹⁶, como a substituição por telhado da cobertura em terraço prevista para as obras no Sul do país. As lajes em betão armado, além de complicarem a execução¹⁷ e a manutenção dos edifícios, acabavam por lhes conferir um semblante diferente dos estereótipos arquitetónicos comumente associados ao Estado Novo. Além deste pormenor, o projeto-tipo de Jorge Segurado foi duramente criticado nas páginas do *Mensário das Casas do Povo*, órgão oficial de comunicação da JCCP, na série de artigos de Raul Lino (1879-1974) e do Subsecretário de Estado das Corporações, Manuel Cunha Vieira (ROSMANINHO; RODRIGUES, 2021, p. 261)¹⁸. As críticas e sugestões de Lino dariam origem a uma série de projetos de Casas do Povo mais elaborados e ambiciosos, como o projeto para ampliação da Casa do Povo para Ferreira do Alentejo, desenvolvido a partir de 1947 (JARAMILLO, 2011, p. 115-126).

Em 1944, o arquiteto Jorge de Oliveira (1907-1989), chefe dos Serviços de Arquitetura e Urbanismo (SAU) da Junta de Província do Algarve e consultor técnico oficial dos municípios de Faro, Olhão, Portimão e Vila Real de Santo António, desenvolveu uma versão regional do projeto-tipo de Casas do Povo a construir no Algarve a partir do modelo nacional. Oliveira quis que o seu protótipo de Casa do Povo expressasse, segundo escreveu na Memória Descritiva,

¹⁶ Ofício do Engenheiro Chefe da Repartição de Estudos de Edifícios Raul Fernandes para o Diretor Geral da DGEMN, 9 de dezembro de 1938. Direção-Geral do Património Cultural, Arquivos e Coleções Documentais da Ex-DGEMN, Fundo REE.

¹⁷ O Caderno de Encargos, que acompanha os projetos tipo para o Sul, discorre demoradamente sobre as etapas necessárias e cuidados a observar na cofragem e betonagem destas lajes, o que sugere que a técnica era então pouco habitual.

¹⁸ Ver os artigos “Que aspecto havemos de dar às Casas do Povo?” de Raul Lino publicados no *Mensário das Casas do Povo* entre fevereiro e dezembro de 1947 e “As sedes das Casas do Povo”, de Manuel Cunha Vieira, publicado em março do mesmo ano.

a espontaneidade do profundo sentido utilitário e, sobretudo, humano, exigido pelas necessidades e condições da vida rústica, oferecendo pela sua simplicidade o maior atrativo, o pitoresco que ressalta do seu caráter tão vincadamente regional (OLIVEIRA *apud* AGAREZ, 2023, p. 282).

Outros arquitetos a serviço da DGEMN também se envolveram em projetos de sedes de Casas do Povo, como Eugénio Correia (1897-1985), que projetou a de Almeirim nos anos 1950. Até 1943, haviam sido constituídas 529 Casas do Povo, das quais 397 se encontravam em atividade; dentre elas, 113 funcionavam em edifícios próprios (INTP, 1943). As Casas do Povo concediam subsídios em caso de doença, morte, invalidez, nascimento de filhos, casamento, realizavam consultas médicas, tratamentos, visitas domiciliárias, forneciam medicamentos, organizavam colónias de férias e ministravam educação primária e profissional, além de uma série de “realizações de interesse social”¹⁹, envolvendo 239.609 sócios efetivos.

Os projetos que diferiam dos tipos “oficiais” muitas vezes incluíam espaços para atividades além das previstas no programa original, como bibliotecas, cooperativas e “ninho para crianças”, propondo ainda outras adaptações como a substituição de alguns materiais, alterações nas aberturas ou aproveitamento de desníveis do terreno para caves e arrumos. Em alguns pareceres, os técnicos da DGEMN assumiram a necessidade de adaptar a solução tipo aos diferentes lugares:

Diz a memória que o projecto tipo não poderá satisfazer e daí a necessidade de o alterar ou melhor adaptar às necessidades locais. Concordamos absolutamente com essa ideia, pois um projecto tipo não pode ser aplicado aqui e acolá sem conveniente adaptação, e muito mais tratando-se de Casas do Povo, cujas características de facto tem que ser muito diferentes de localidade para localidade.²⁰

¹⁹ Entre eles, registavam-se a “Instalação de sedes em prédios próprios, Construção ou reparação de vias de comunicação, Obras em templos ou cruzeiros, Abastecimento de águas às populações, Instalações para iluminação pública, Obras de sanidade local, Reparação e alargamento de cemitérios, Criação e manutenção de serviços de assistência, Montagem de postos de socorros, Organização de grupos culturais, Fundação de bibliotecas privativas, Organização de grupos recreativos, folclóricos e desportivos, Criação de campos de jogos privativos, Celebração de convenções coletivas de trabalho” (INTP, 1943).

²⁰ *Parecer sobre o projeto da Casa do Povo de Ervidel*. Direção-Geral do Património Cultural, Arquivos e Coleções Documentais da Ex-DGEMN, Fundo REE.

O exíguo programa proposto por Segurado, pensado a partir dos serviços mínimos para uma freguesia abstrata, contrastava com as ambições da JCCP, criada em 1945, que propôs ampliação dos espaços com o objetivo de ampliar o escopo das ações das Casas do Povo e consolidar sua presença nestas comunidades rurais. Se o texto do Decreto-Lei que instituiu as Casas do Povo em 1933 previa ações que poderiam coincidir com atividades desenvolvidas por outras coletividades ou serviços do Estado no campo da educação e da saúde – por exemplo, pela Assistência Nacional aos Tuberculosos²¹, pelas Misericórdias e Câmaras Municipais –, em 1945 afinaram-se as competências destes organismos, que pretendiam ocupar os espaços de outras instituições criadas durante a Monarquia ou a I República.

Entre julho de 1946 e até dezembro de 1971, a JCCP editou regularmente o *Mensário das Casas do Povo* (Figura 10) (BRANCO, 1999), distribuído gratuitamente nestas e noutras entidades de suporte do regime. Este veículo promovia a divulgação de campanhas governamentais, manifestações culturais associadas ao mundo rural e artigos de doutrinação corporativista, bem como orientações práticas relacionadas à organização e gestão das Casas do Povo.

²¹ Criado em 1899 e transformado em Instituto de Assistência Nacional aos Tuberculosos em 1953.

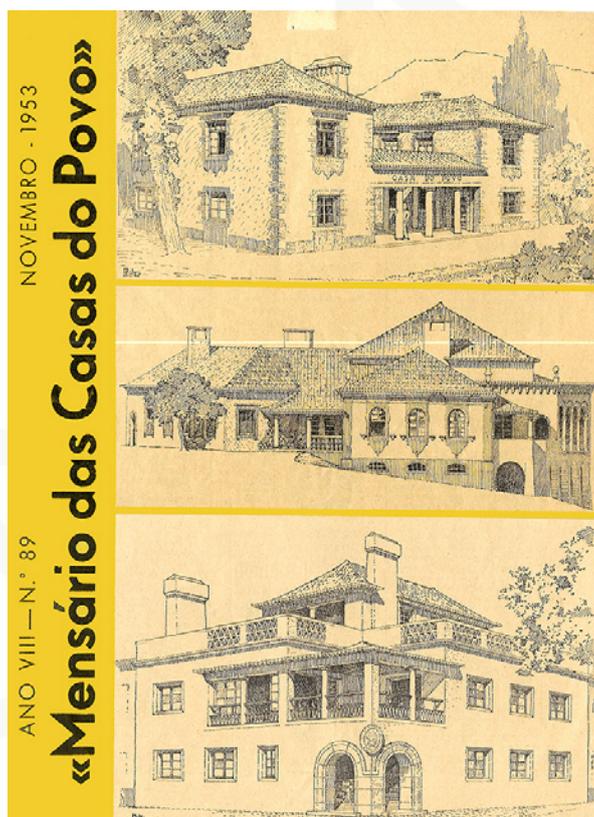


Figura 10: Desenhos de Raul Lino com exemplos de projetos de Casas do Povo “de Coimbra para o Norte”, em Abrantes e Ferreira do Alentejo na capa da edição de Novembro de 1953 do *Mensário das Casas do Povo* (Ano VIII, n.º 89).

A partir de 1947, as Casas do Povo foram estimuladas pela JCCP a organizar um pequeno museu no seu espaço que ajudasse a perceber e contar as atividades quotidianas da freguesia em que estava instalada²². Assim, determinadas regiões do país como o Alentejo e o Ribatejo viram surgir projetos de Casas do Povo dotados de valências que iam muito além do tipo primordial, tanto em termos de área e volume construído, quanto em termos de expressão arquitetónica. Integrar a obra na paisagem era uma tônica recorrente nos debates que envolveram os projetos, muitas vezes fundados numa visão estereotipada do “caráter da região”:

A própria sede da Casa do Povo deve reflectir o carácter da região. Assim nas Beiras de sabor granítico, as Casas do Povo devem ser construídas em granito ao pendor da paisagem, com as largas pedras desnudas emolduradas de cal e arcos baixos e conventuais

²² Gabinete de Estudos e Publicações da Junta Central das Casas do Povo, Normas gerais de organização dos museus das Casas do Povo, dezembro de 1947.

que tão bem se casam com os ferros forjados, os grandes potes de barro negro, os cobres chamejantes, as traves negras de castanho ou pinho. Já o Alentejo pede as brancuras lavadas que refletem o sol; os alegretes, os barros cozidos, as mantas, as guizalhas do gado. (JUNTA DE ACÇÃO SOCIAL, 1966).

No final dos anos 1960, surgiram novos projetos-tipo que combinavam as sedes das Casas do Povo com um pavilhão gimnodesportivo que podia também abrigar eventos festivos e espetáculos culturais organizados pela entidade²³. Estes projetos materializaram a associação entre as Casas do Povo, percebidas como entidades de base associativa e de previdência e novos programas de incentivo ao desporto e atividades culturais de índole “etnográfica e folclórica”. Se a integração na paisagem e o uso dos materiais locais era uma preocupação nos projetos iniciais para as Casas do Povo, o uso do betão armado passou a ser predominante nestes novos projetos, que respondiam de maneira pragmática às intenções do I e II Planos de Fomento Gimnodesportivos²⁴.

No ano da queda do Estado Novo, em 1974, havia 897 Casas do Povo em atividade (INE, 1974), distribuídas de maneira heterogénea pelo território, refletindo não só o envolvimento variável das populações locais nestas instituições, mas também momentos distintos de constituição das entidades (FREIRE; FERREIRA; 2016, p. 37). Em 1935, quando foram criadas as primeiras Casas do Povo nos arquipélagos dos Açores e da Madeira, já existiam no território continental mais de cem destas entidades. No cômputo geral, verificou-se um aumento destes organismos corporativos na década de 1940 a 1950, passando de 308 para 498. Após uma evolução compassada nas décadas de 1950 e 1960, registou-se um aumento exponencial entre 1972 e 1973, passando de 736 para 895 Casas do Povo em funcionamento ativo (Figura 11). De acordo com Dulce Freire (2012, p. 284), a criação

²³ Embora não tenhamos localizado documentação acerca deste novo tipo, durante o trabalho de campo deparamo-nos com reproduções deste projeto em Lanheses (Viana do Castelo), Lixa (Felgueiras), Vila Boa do Bispo (Marco de Canavezes), Arouca e Oliveirinha (Aveiro), Sebal Grande (Condeixa), São Romão (Seia), Benavente e Rio Maior (Santarém), Lourinhã (Lisboa) e Vimieiro (Arraiolos), entre outras localidades.

²⁴ Ver Ministério da Educação Nacional - Fundo de Fomento do Desporto, *Plano de Fomento Gimnodesportivo para 1966-1970*, Lisboa, 1965, Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar e Ataíde, A. *II Plano de Fomento Gimnodesportivo - Relatório Preliminar*, Subsecretaria de Estado da Juventude e Desportos / Ministério da Educação Nacional, 1971.

de Casas do Povo no período final do Estado Novo relaciona-se com o alargamento das suas competências de previdência social a partir de 1969 (Lei n.º 2144).

Em termos regionais, a maior concentração correspondia aos distritos do Alentejo. Este facto tem sido explicado como “estratégia para fortalecer o controlo político e social da região” (FREIRE; FERREIRA; 2016, p. 45), em função da expressão significativa de trabalhadores rurais e da capacidade de mobilização de movimentos ideológicos contrários ao regime. Porém, o caso do distrito de Braga também se destaca pelo crescimento durante o Estado Novo: de uma Casa do Povo em atividade em 1934, passou a 74 no ano de 1974, registando-se a existência de mais de 90 organismos entre os anos de 1946 e 1972.

Se nos anos 1930 foram poucas as freguesias que se organizaram para constituir uma Casa do Povo, em grande medida estimuladas por entusiastas do salazarismo ou mesmo instigadas pelo próprio Estado a fazê-lo, no final dos anos 1960 estava disseminada em algumas comunidades uma certa desconfiança destas entidades, como no caso de Alpiarça (FREIRE, 2012). Mesmo entidades consideradas modelares nos primeiros anos de existência, como a Casa do Povo de Figueiró dos Vinhos, foram enfrentando problemas ligados à diminuição da atividade associativa, por vezes relacionada com a atuação de seus dirigentes e a relação que estabeleciam com a população, além da própria natureza destas entidades, como se depreende da leitura de vários relatórios de inspeções realizadas pelos organismos oficiais de tutela.

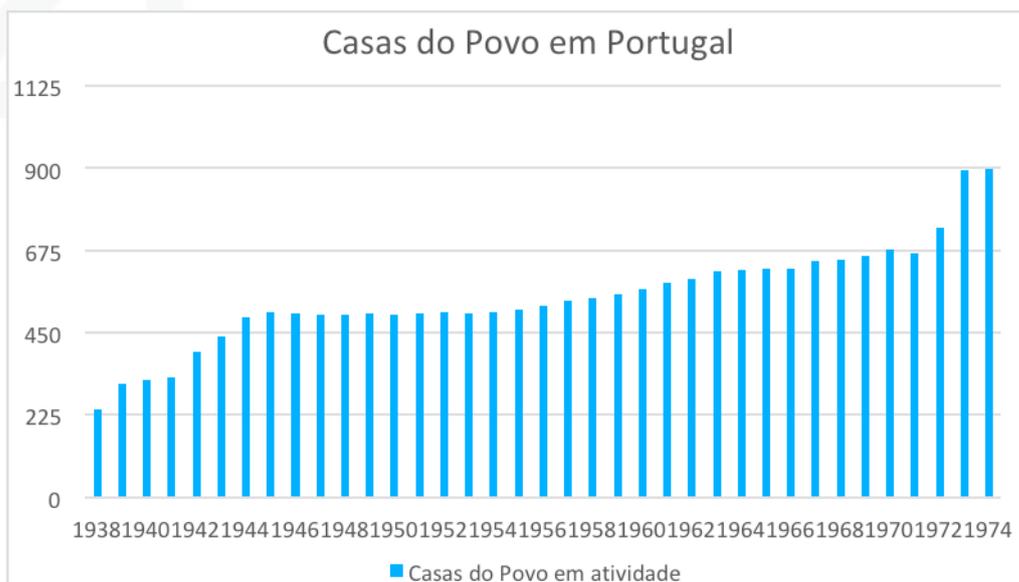


Figura 11: Evolução das Casas do Povo em atividade, 1939-1974. Elaboração própria. Fonte: INE, Estatística da Organização Corporativa (1933-1949); INE, Estatística da Organização Corporativa e Previdência Social (1950-1974).

Ou seja, não foi só a ação das Casas do Povo que se transformou ao longo das décadas, mas também a percepção das populações rurais destas instituições. Com o movimento revolucionário que pôs fim à ditadura em 1974, as Casas do Povo mantiveram a sua base local e natureza associativa mas transformaram-se radicalmente, tanto como entidades quanto do ponto de vista dos serviços que ofereciam, sobretudo no campo da previdência e da saúde, dado que estas funções passaram a ser desempenhadas por organismos criados a nível nacional como o Serviço Nacional de Saúde (a partir de 1979) e a Segurança Social²⁵. A Casa do Povo de Pinhel, por exemplo, ampliada para dar lugar a uma representação local da Segurança Social, manteve-se ao longo dos anos 1980 e 1990 em grande medida graças à renda paga pela entidade nacional, até que a antiga sede da Câmara Municipal fosse reabilitada para abrigar este e outros serviços, deixando

²⁵ A alínea h do artigo 5º do Decreto-Lei n.º 203/74, publicado em 15 de maio de 1974, determina a “Substituição progressiva dos sistemas de previdência e assistência por um sistema integrado de segurança social”.

desocupadas estas instalações, hoje aproveitadas para cursos de formação profissional organizados pela Casa do Povo²⁶.

A SOBREVIVÊNCIA DAS CASAS DO POVO APÓS O ESTADO NOVO

Dada a associação direta entre as Casas do Povo e o regime corporativo, após o 25 de Abril de 1974, a existência destas instituições foi questionada, ainda que o novo regime rapidamente nelas tenha reconhecido uma instância importante de associativismo local. Animados pelo entusiasmo democrático, os novos governos tentaram ressignificar o papel das Casas do Povo, esvaziando-as de seu caráter autoritário e valorizando o seu enraizamento nas comunidades rurais. A apropriação de estruturas herdadas do Estado Novo em democracia, devidamente transformadas, aconteceu também com a FNAT, convertida em Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres (INATEL).

²⁶ Entrevista realizada pelos autores com Carlos Alberto Videira dos Santos, presidente da Casa do Povo de Pinhel em 23 de junho de 2023.



Figura 12: Cartaz editado pela Junta Central das Casas do Povo em 1974.
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Alguns dos chamados Ranchos Folclóricos, assim como bandas filarmónicas e clubes desportivos, sobreviveram ao fim das Casas do Povo que lhes deram origem, estabelecendo a continuidade de iniciativas fortemente estimuladas durante o Estado Novo (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2013), já em outro contexto político. Não só foram terminadas e inauguradas as obras das sedes das Casas do Povo em curso durante a revolução de 1974, como outros projetos de sedes de Casas do Povo foram completamente remodelados para corresponder às renovadas funções estabelecidas após o 25 de abril.

A Lei nº. 4/82 de 11 de janeiro de 1982 deu “nova caracterização” a estas instituições, acabando com a obrigatoriedade de associação, garantindo o apoio do

Estado e reservando a possibilidade de criação de novas Casas do Povo, agora como “autênticos centros comunitários, empenhados no desenvolvimento das populações, contribuindo para a melhoria de sua qualidade de vida, através de diversas ações de animação sócio-cultural”.

A JCPP foi extinta pelo Decreto-Lei n.º 185/85 de 29 de maio de 1985, momento no qual a Segurança Social passou a garantir o acesso dos trabalhadores rurais aos fundos de previdência. De acordo com os registos do Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social, em 2023 existem 100 Casas do Povo ativas²⁷, o que não equivale ao número de edifícios construídos para este fim que permanecem de pé, muitas vezes convertidos noutros equipamentos quando a entidade, que perdeu progressivamente muitas das suas valências, nomeadamente nos campos da previdência e da saúde, acabou por deixar de existir. Algumas das Casas do Povo foram transformadas em sedes de juntas de freguesias, como no caso de Igreja (Arraiolos), enquanto outras passaram a abrigar ações das Santas Casas da Misericórdia locais, como em Bencatel (Vila Viçosa) e Condeixa-a-Nova, quando não foram simplesmente abandonadas. Muitas destas sedes estão devolutas, sendo cedidas a atividades ou serviços esporádicos, como em Figueiró dos Vinhos, Arganil e Alverca da Beira (Pinhel). Em várias localidades, a Casa do Povo funciona como café e serve de ponto de encontro dos habitantes de freguesias rurais relativamente isoladas como Manigoto (Pinhel). Durante o trabalho de campo, identificámos também algumas sedes de Casas do Povo que foram cedidas ou alienadas a particulares, como em Unhais da Serra (Covilhã) e Estremoz.

As Casas do Povo permitem-nos observar a transformação de entidades estruturadas durante o Estado Novo que tiveram expressão no ambiente construído e que cumpriram finalidades múltiplas associadas a políticas que conjugavam o assistencialismo e o controle social – e que, em democracia, continuaram a servir, desta feita como peças na construção do Estado Social, tendo sido tanto suas sedes quanto suas ações apropriadas pelo regime democrático, dado o seu enraizamento profundo nas comunidades em que se inserem. Se foram concebidas como

²⁷ Listagem disponível em <https://www.seg-social.pt/publicacoes?bundleId=17837637>. Acesso em:

instrumentos de disseminação dos princípios do corporativismo, com o fim da obrigatoriedade de associação e contribuição, a sua sobrevivência e atividades revelam estratégias de associativismo local, respondendo a objetivos muito variáveis e permitindo-nos entrever, hoje, algumas das dinâmicas sociais, económicas e culturais destas comunidades²⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAREZ, R. Obras públicas e 'Melhoramentos' Locais: Entre Lisboa e o país (real). In: BRITES, J.; CORREIA, L. M. (ed.). *Obras Públicas no Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2019, p. 150-157.
- AGAREZ, R. *A Construção do Algarve: Arquitetura Moderna, Regionalismo e Identidade no Sul de Portugal (1925-1965)*. Porto: Dafne Editora, 2023.
- ARTHURS, J. 'Voleva Essere Cesare, Mori Vespasiano': the Afterlives of Mussolini's Rome. *Civiltà Romana. Rivista Pluridisciplinare di Studi su Roma Antica e le Sue Interpretazioni*, n.º 1, p. 283-302, 2014.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL *Fernando Pessoa – O Último Ano*. Lisboa:BNP, 1985.
- BOLAS, I. *Tecnologia e Estado Novo: os cimentos e a materialização do corporativismo português*. Tese (Doutoramento em História). Universidade de Évora, 2021.
- BRANCO, J. Autoritarismo político e folclorização em Portugal: o mensário das Casas do Povo (1946-1971). *Actas do VIII Congresso de Antropologia*, 1999, p. 29-45.
- CARDIM, J. Justino Morais, arquitecto. Perspectivas para o estudo e valoração da sua obra". *Monumentos*, n.º 35, p. 186-193, 2017.
- CARTER, N.; MARTIN, S. The Management and Memory of Fascist Monumental Art. Postwar and Contemporary Italy: the case of Luigi Montanarini's Apotheosis of Fascism. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 22, n.º 3, p. 338-364, 2017.
- CASTELO-BRANCO, S.; BRANCO, J. F (ed.). *Vozes do Povo: a a folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

²⁸ Este trabalho foi desenvolvido no âmbito dos projetos de investigação *ReARQ.IB – Built Environment Knowledge for Resilient, Sustainable Communities: Understanding Everyday Modern Architecture and Urban Design in the Iberian Peninsula (1939–1985)*, financiado pelo *European Research Council (Starting Grant GA949686)*, sediado no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa e coordenado por Ricardo Costa Agarez; e *ArchNeed – The Architecture of Need: Community Facilities in Portugal 1945-1985*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/ART-DAQ/6510/2020), sediado na Universidade de Évora e sob coordenação do mesmo. Para conhecer melhor as coordenadas e resultados destes projetos de investigação, ver www.arquitecturaaquí.eu.

- CASA DO POVO DE FIGUEIRÓ DOS VINHOS (1934-1984). 50 anos ao serviço da cultura, desporto, recreio previdência e segurança social. Figueiró dos Vinhos: s.n., 1984.
- CLÉRIGO, T. C. *Habitar a utopia: o complexo da fábrica de cimentos de Maceira-Liz*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2013.
- CONNERTON, P. Seven Types of Forgetting. *Memory Studies*, v. 1, n.º 1, p. 59-71, 2008.
- COPLEY, C. *Nazi Buildings, Cold War Traces and Governmentality in Post-Unification Berlin*. London: Bloomsbury Academic, 2020.
- FERNANDES, J. M. *Português Suave*. Arquitecturas do Estado Novo. Lisboa: IPPAR, 2003.
- FINDLEY, L. *Building Change: Architecture, Politics and Cultural Agency*. London: New York: Routledge, 2010.
- FONSECA, T. *Lavre: oito séculos de História*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- FREIRE, D. Estado Corporativo em Acção: sociedade rural e construção da rede de Casas do Povo. In: ROSAS, F.; GARRIDO, Á. (ed.). *Corporativismo, Fascismos, Estado Novo*. Coimbra: Almedina, 2012, p. 273-302.
- FREITAS, J. E. C. *A Casa do Povo Portuguesa (1900-1914)*. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Estatística da Organização Corporativa e Previdência Social. Lisboa: INE, 1963.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Estatística das Associações Sindicais, Patronais e Previdência. Continente e Ilhas Adjacentes. Lisboa: INE, 1974.
- INSTITUTO NACIONAL DO TRABALHO E PREVIDÊNCIA. Casas do Povo, 1933-1943. Separata Dez Anos de Política Social. Lisboa: INTP, 1943.
- JARAMILLO, J. *Casas do Povo, Casas dos Pescadores*. A dimensão arquitectónica de um organismo para o desenvolvimento social. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2012.
- JARAMILLO, J.; OLIVEIRA, C. A dimensão arquitectónica das Casas do Povo e das Casas dos Pescadores, entre o projecto-tipo e as expressões locais. In: FERREIRA, F.; MENDES, F.; PEREIRA, N. *A Conquista Social do Território*. Arquitetura e Corporativismo no Estado Novo Português. Coimbra: Tenacitas, 2016, p. 57-78.
- JUNTA DA ACÇÃO SOCIAL. A terra e o homem — Casas do Povo. Lisboa: Junta da Acção Social, 1966.
- LOFF, M. Dictatorship and revolution: Socio-political reconstructions of collective memory in post-authoritarian Portugal. *Culture & History Digital Journal*, v. 3, n.º 2, e 017, 2014.

- MACDONALD, S. *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: New York: Routledge, 2009.
- MAULSBY, L. Drinking from the River Lethe: Case del Fascio and the Legacy of Fascism in Postwar Italy. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, v. 11, n.º 2, p. 19-39, 2014.
- MOREIRA, V. *As prisões políticas do Estado Novo no século XXI: uma perspectiva Patrimonial*. Dissertação (Mestrado em Património Cultural). Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2018.
- NUÑES SEIXAS, X. *Guaridas del Lobo. Memorias de la Europa Autoritaria, 1945-2020*. Barcelona: Crítica, 2021.
- PAIS, A. A. *Casa do Povo de Vendas Novas: quatro décadas de relevantes serviços prestados à Terra e ao Concelho*. Vendas Novas: Casa do Povo de Vendas Novas, 2001.
- PERALTA, E. A. Composição de um Complexo de Memória: O Caso de Belém, Lisboa. In: PERALTA, E.; DOMINGOS, N. (ed.). *Cidade e Império*. Dinâmicas coloniais e reconfigurações Pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 361-407.
- PEREIRA, N. Nós, o Povo – As redes das Casas do Povo. *Oficina do Historiador*, v. 9, n.º 2, p.99-118, 2016.
- PINTO, A. C. Coping with the Double Legacy of Authoritarianism and Revolution in Portuguese Democracy. *South European Society and Politics*, v. 15, n.º 3, 2010, p. 395-412.
- RAIMUNDO, F. *Ditadura e Democracia, legados da memória*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.
- ROCHA-TRINDADE, M. B. *A serra e a cidade: o triângulo dourado do regionalismo*. Lisboa: Âncora Editora, 2009.
- ROSMANINHO, N.; RODRIGUES, M.F. (ed.) *Estética dos Regimes Autoritários e Totalitários*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2021.
- SAMUELS, J. Coming 'To Terms' with Sicily's Fascist Past. In: SAMUELS, K. L.; RICO, T. *Heritage Keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage*. Boulder: University Press of Colorado, 2015, p. 111-128.
- VALENTE, J. C. *Estado Novo e Alegria no Trabalho: uma História Política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Edições Colibri: INATEL, 1999.



***A voo de pássaro: imagens
fotográficas, drones e o sublime
contemporâneo nas representações
recentes da paisagem e do território***

***A vuelo de pajarero: imágenes fotográficas,
drones y lo sublime contemporáneo
en representaciones recientes del
paisaje y el territorio***

***Birds eye view: photographic images, drones
and the contemporary sublime in recent
representations of landscape and territory***

Douglas Canjani
PUC SP, São Paulo, Brasil, canjani@pucsp.br

Resumo

O artigo aborda os trabalhos de três fotógrafos paisagistas que se valem das representações a voo de pássaro para explicitar as relações de uso do território e da paisagem, decorrentes de forças produtivo-econômicas, e como elas se relacionam com categorias estéticas como o sublime.

Palavras-Chave: Paisagem. Território. Fotografia. Sublime. Antropoceno.

Resumen

El artículo aborda el trabajo de tres fotógrafos paisajistas que utilizan representaciones a vuelos de pajarero para explicar las relaciones de uso del territorio y el paisaje, resultantes de fuerzas productivas-económicas, y cómo se relacionan con categorías estéticas como lo sublime.

Palabras-Clave: Paisaje. Territorio. Fotografía. Sublime. Antropoceno.

Abstract

The article approaches three photographers' works whose "bird's eye views" raise awareness of productive and economic relations visible in the use of land, and how they relate to aesthetic types as the sublime.

Keywords: Landscape. Territory. Photography. Sublime. Anthropocene.

1

Um dos modos de vermos o território é “a voo de pássaro” (*bird’s eye view*).

Diferentemente das vistas topográficas que vemos como paisagens, que são marcadas pela construção visual calcada na linha do horizonte e pelas linhas de fuga que determinam a configuração geral da imagem em perspectiva (a *paisagem*), as imagens feitas a voo de pássaro representam o território a partir do alto, como um mapa. Se as primeiras supõem um corpo do observador/artista que se situa no solo, olhando à frente, donde resulta uma imagem frontal (a “janela” da perspectiva), as segundas pressupõem o corpo do observador flutuando acima do território, visto como que cartograficamente e sem linha do horizonte.

Imagens do alto já existiam desde a antiguidade e confundem-se com o início da cartografia, denotando uma tendência à abstração – pois não havia meios de alçar-se a tal ponto de vista –, e à representação distanciada, na qual o corpo, diferentemente da vista topográfica¹, “paira” sobre o território². A partir da invenção

¹ - *vista topográfica*- são imagens que, como o nome diz, representam uma determinada topografia, isto é, um determinado relevo ou configuração de terreno que o observador (artista, técnico ou diletante)

da fotografia, do uso de balões e, no século 20, com o uso de aviões, esta visão de cima tornou-se prática comum e de grande importância na área militar, no planejamento urbano e territorial, na indústria, na geografia, bem como na arte e no design. A invenção dos drones veio impulsionar a produção desse tipo de imagens.

tem diante de si, e são índices de toda uma história cultural da visualidade moderna. Como decorrem do posicionamento do corpo do observador diante do espaço, geralmente a vista topográfica apresenta uma relação de frontalidade em relação ao espaço, com a linha do horizonte como elemento dominante (visível ou suposto e subentendido). As linhas de fuga, auxiliares na modelização e “fixação” visual do espaço representado, aparecem também como elementos que constroem não só a visão do espaço, mas denotam o posicionamento do observador. A existência da vista topográfica como modelo de apreensão e representação do espaço confunde-se com a construção da visualidade moderna, isto é, acomoda-se ao complexo de tentativas de representar o espaço (e portanto, situar o observador) de modo fidedigno e verossímil, como foi o caso da perspectiva renascentista. Seus usos consagraram-se não apenas no âmbito artístico (quando recebem o nome geral de paisagem, e evocam percepções ampliadas ou expandidas do ambiente), por assim dizer, mas tem uma importância fundante na documentação militar. Convém ainda lembrar que a insistência no termo “topográfico” é associada ao termo “corografia” ou ciência do relevo, e informa que quando do surgimento deste expediente representativo, não havia ainda a compreensão da influência recíproca dos fenômenos atmosféricos no funcionamento complexo do ambiente, condição que se consolidaria apenas no século 18. De todo modo, a visão da paisagem como fundamentalmente uma vista topográfica se impôs e tornou-se corrente. No presente artigo, usamos a noção de vista topográfica como tomada ao rés do chão, contrapondo-se à visão aérea, tomada de cima.

² *olho sem corpo*- o conceito de olho sem corpo decorre diretamente da invenção da perspectiva como representação visual. Como se sabe, a visão humana é estereoscópica, e a noção de profundidade, necessária à estabilidade e coerência da apreensão espacial, depende da articulação mental das percepções de cada um dos dois olhos, sintetizadas no cérebro. A perspectiva renascentista, como modelo de representação visual, centra-se num ponto de vista único, como se o corpo humano que percebe e/ou representa o espaço diante de si, fosse um ciclope, possuidor de apenas um olho. As relações entre ponto de vista, linha do horizonte, linhas e pontos de fuga, tal como consagradas no modelo brunelleschiano, e mesmo no modelo mongiano, nos dão imagens feitas como que a partir de um olho só, acarretando numa potencial abstração da visão, que submete-se, na imagem, mais ao jogo das grandezas e relações geométricas, que a uma fidelidade ao funcionamento fisiológico corpo, onde além da estereoscopia incidem variantes como o movimento do próprio corpo, do globo ocular, e toda a variedade de impulsos que o ambiente externo envia ao corpo humano. No caso da fotografia, dá-se caso análogo, pois a câmera fotográfica também opera com uma visão monocular, apreendendo o mundo exterior a partir de um ponto de vista único (ainda que se tenham inventado, logo ao início da história da fotografia, as câmeras estereoscópicas). No entanto, na visão da câmera fotográfica não aparecem as linhas de força sacramentadas na visão da perspectiva renascentista (se as houver, elas estão na mente do fotógrafo ou espectador da imagem final), sendo a imagem fotográfica uma aglutinação de pontos (de prata, quando temos um filme fotográfico preto e branco a ser exposto), ou de pixels (em retícula luminosa). Mas a tomada de uma foto depende da lente ou conjunto de lentes acoplada à câmera, e as lentes obedecem às leis da física vigentes no comportamento da luz, leis que podem ser deduzidas e reduzidas ao raciocínio geométrico tal qual no modelo perspectivo.

2

Vimos, em momentos anteriores de nossa pesquisa (CANJANI, 2021), como o fotógrafo estadunidense George Love (1937-1995) definiu, na comunicação editorial brasileira, um modo peculiar de olhar a paisagem amazônica quando realizou, a serviço da revista *Realidade*, em 1969-70, registros aéreos da região. Nas suas imagens, feitas a partir de aviões e helicópteros, temos visões surpreendentes do território e, dada a morfologia dos elementos naturais e as dimensões da paisagem, as fotos, quando editadas, tiveram grande impacto sobre a opinião pública, por revelarem aspectos inusitados da região, muito distantes dos lugares comuns como o de “inferno verde” (título do livro de Alberto Rangel, de 1908, mas que tentava justamente opor-se a esta estigmatização).



Figura 1: George Love – Amazônia. Sem data (década de 1970). Acervo Murray Atkins Library, Universidade da Carolina do Norte

Nas fotos de George, muitas vezes não sabemos se vemos “o muito grande ou o muito pequeno”, nem conseguimos definir com clareza a identidade dos elementos representados (aluviões, formações geológicas, conjuntos aquáticos, bem como fenômenos atmosféricos variados), o que torna muitas das fotografias praticamente

abstratas, desafiadoras dos sentidos rotineiros de leitura das imagens e do nosso senso ordinário de localização espacial (profundidade, estabilidade, verossimilhança, etc). Sugerimos então que elas se aproximam de uma série de cânones figurativos que derivam da história da arte e da visualidade, e que se relacionam com categorias como a do *sublime*, esteticamente demarcado por Edmund Burke desde a cultura romântica do século 18, e no qual há uma busca por representar forças que parecem além da capacidade humana de apreensão: naquele contexto, a paisagem (o território apreendido pelo olhar) comportava uma dimensão moral, onde a imensidão e o inalcançável da natureza, apreendidos em pontos de vista até então inusitados, relacionavam-se à própria subjetividade humana. Às constantes descobertas das viagens filosóficas e científicas, de um mundo progressivamente mais vasto e complexo, correspondia um alargamento da própria experiência interior e subjetiva do europeu, que, na arte, surgia como um espectador dentro do quadro: figuras humanas diminutas frente ao espetáculo da natureza, como que num jogo assimétrico entre corpo e imensidão.

Segundo Jameson (2007, p. 58-9), “para Burke, o sublime era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto de algo tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana”.

Enquanto na cultura clássica ligada ao belo havia um prazer em olhar e ver, associado a uma educação moral de caráter reflexivo e meditativo, isto é, ao julgamento, no sublime o ato de ver é alargado pela introdução de dissonâncias, de contrastes que apelam à emoção e à imaginação, e que produzem uma intensificação das sensações e estímulos até os limites do estranhamento, do fascínio ou do horror: grandes paisagens, erupções de vulcões, céus e mares revoltos tornaram-se, de par com descobertas da geologia e da meteorologia na ciência, temas recorrentes.

Para Jameson, vivemos atualmente uma retomada do sublime, que acontece não apenas na cultura mas se espalha no dia a dia e que pode acontecer “para cima ou para baixo”, ou seja, através de uma busca de deleite, entusiasmo e fascínio, típicos da “sociedade do espetáculo”, que também se revela na inclinação a experiências

emocionais traumáticas, como o medo e o pavor instilados nas massas, reduzidas, pela carga de informação, a uma maioria silenciosa e inerte. Se o sublime do século 18 almejava prioritariamente elevar o sujeito, para Jameson o sublime atual, “para baixo”, seria um “baixo sublime”, grotesco em sua essência e “que oferece uma mostra aleatória e ampla de sensações, afetabilidades e irritações de dados sensoriais e estímulos de todos os tipos e variedades” (2001, p. 116), deixando o aparelho sensorial como que hipnotizado. Voltaremos à conceituação de Jameson.

Ao ser designado para registrar a abertura da rodovia Transamazônica, George criou uma situação curiosa: por um lado, as fotos aéreas da imensidão amazônica mostravam a natureza em sua potência e plasticidade, e a visão aérea evidenciava as dimensões incomensuráveis do território; por outro, era evidente a sua espoliação, pela intervenção desabrida sobre a mata, sem que tivesse havido qualquer avaliação de impacto ambiental no seu projeto. Como consequência, George pedia a seus editores, numa atitude reticente e ingênua, que não mostrassem as fotos da rodovia, alegando que outros veículos de comunicação estavam produzindo e editando imagens da obra; dizia preferir, com suas fotos, evidenciar a abundância e beleza da região, isentando-se de mostrar o horror da mata aberta praticamente a esmo. Embora tenha acompanhado um bom período das transformações da Amazônia, não viveu para acompanhar a verdadeira *razzia* da região, que se intensificou nos anos do governo Bolsonaro.



Figura 2: George Love – Transamazônica, 1969-70. Acervo Murray Atkins Library, Universidade da Carolina do Norte

Após aquela experiência, George tornou-se famoso entre nós por suas visões aéreas de fenômenos como o complexo de barragens de Urubupungá, entre outros tantos projetos. Interessa-nos aqui reter a atitude de George, sobre a dubiedade que as imagens podem comportar, por trazerem a marca documental (mostram, denunciam) ao mesmo tempo que são signos estéticos (a natureza como imaginário).

Da década de 1960 para cá, a consciência ecológica e as práticas de uso das imagens alteraram-se profundamente, influenciando nos projetos fotográficos dedicados aos temas ambientais. Tem ficado evidente que não é mais possível examinar as questões de uso do território e seu corolário estético, a visão da paisagem, apenas considerando a condição pristina da natureza, devemos pensar estes elementos (território, ambiente, paisagem) dentro de um complexo de relações que envolvem as forças produtivas e econômicas globais. Assim, entre representar a natureza em

sua condição original, intocada e edênica, e representá-la como espaço de produção, inserida num sistema de operações físicas e conceituais cuja finalidade é estranha à própria natureza e a certas forças sociais, temos uma alteração radical do eixo de visão e posicionamento. Cumpre então perguntar qual o sentido de preservar as visões edênicas da natureza.

Por um lado, há efetivamente vastas regiões intocadas ou pouco alteradas, onde se pode ter a sensação de “natureza selvagem” ou, se se preferir, de “natureza sagrada”, mas, por outro lado ficou patente que a nossa relação com o ambiente é “colonial”, no sentido de uso intenso dos recursos e de alteração sistemática de suas características naturais. Segundo o escritor e ecologista estadunidense Barry Lopez (1990), fotos como as de Ansel Adams ou de Eliot Porter, consagradas ao registro da natureza intocada, tornaram-se como que “pin-ups”, imagens-vedete de uma natureza romantizada e ligada à noção do belo natural. Por outro lado, como diz o então diretor de fotografia do Greenpeace, Jay Townsend (HAGEN, 1990), “as pessoas não salvam o que não conhecem, então as fotografias [de natureza] tem um papel preponderante” e podem ter uma função importante na conscientização da opinião pública, ao mudar nossos referenciais de relação com o planeta. Ainda que a natureza exista em si, e possa ser vista como refúgio e como reserva de imaginário, ela tornou-se, por outro lado, um campo de batalha, no qual a política e a economia influem em seu destino e na percepção que temos dela.

Assim como as fotos de George Love marcaram o imaginário que tínhamos sobre a região amazônica, a instalação de barragens nos grandes rios brasileiros, encarada com naturalidade na década de 1960 (ou porque a ditadura propagava o ideal de um Brasil em progresso), passou a ser vista com desconfiança nas décadas seguintes, como é o caso mais recente da usina de Belo Monte. Nos Estados Unidos, foi importante para o movimento conservacionista a inundação do Glen Canyon, no Colorado, em 1963, criando o lago Powell, que marcou uma virada de concepção junto à opinião pública mais ilustrada, ao colocar em termos antagônicos ambiente *versus* produção. Os temas da natureza em sua magnitude passaram a ser observados sob óticas e tratamentos diversos, problematizados e colocados em tensionamento. Percebeu-se que beleza natural, modos de vida tradicionais,

produtividade industrial e progresso econômico podiam estar em relações conflituosas e desalinhadas, cujos resultados podiam demorar décadas para serem devidamente entendidos. Neste quadro, projetos fotográficos destinados a representar o uso da terra ganharam um novo alcance e significação.

No trabalho de fotógrafos como o canadense Edward Burtinsky e o estadunidense David Maisel, há novos modos de registrar a paisagem trabalhada pelas forças produtivas e econômicas, que evidenciam como as escalas de intervenção no território são gigantescas. Muitas destas intervenções estão frequentemente escondidas do olhar cotidiano – geralmente são “instalações técnicas” suburbanas ou rurais, vistas rapidamente de modo anódino, às quais nos acostumamos conforme as técnicas produtivas vão periodicamente se atualizando (a este respeito, ver o trabalho de arqueologia industrial do casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, que registraram, ao longo de anos, tipologias industriais em uso – e em desuso – no primeiro mundo, “o das revoluções industriais”). No entanto, quando vistas de cima, tais instalações permitem-nos perceber e tecer novas relações espaciais e de entendimento, bem como discutir as noções correntes do que seja *paisagem* (o território *percebido*) e suas representações no debate contemporâneo.

As representações visuais participam do questionamento de complexidades e interesses que permeiam a produção da paisagem contemporânea, e que o próprio conceito de *paisagem* já não basta à compreensão do *território*, que demanda ser representado em tensão e diálogo dentro de um quadro de forças maior.

Este “novo” território é o que o geógrafo brasileiro Milton Santos chama de “meio técnicocientífico informacional”, onde aos aparatos mecânicos e químicos que foram superpostos, historicamente, ao meio natural, veio somar-se a condição informacional, necessária para o desenvolvimento das atividades econômicas integradas nas dinâmicas globais. Se anteriormente associávamos a técnica e a mecanização ao mundo urbano, atualmente esta relação organoléptica (materiais naturais no campo, materiais artificiais nas cidades) esfacelou-se e uma grande parte das atividades *rurais* tornou-se ainda mais intensamente tecnicizada. Grandes áreas

do território natural são atualmente plenas de materiais e objetos artificiais, insumos, aparatos e estruturas que demandam, para serem operados, de cadeias de informação e cientificização cada vez mais complexas. Como diz Santos, “quanto mais tecnicamente contemporâneos são os objetos, mais eles se subordinam às lógicas globais”, mesmo que o “novo não seja difundido de maneira generalizada e total” (2012, p. 240), isto é, a concentração destas instalações sobre o território pode ser desigual, mas seu impacto é geral. Tal é a situação das instalações de mineração que pululam pelo território brasileiro.

Cumprido entender em que escala ocorre a intensificação do uso de agentes químicos (pesticidas, plásticos, etc.), energéticos (petróleo, energia nuclear, gás, etc.) e mecânicos (500 bilhões de toneladas de concreto despejadas sobre a terra entre 1945 e 2000, sendo o concreto um sexto da matéria artificial despejada pela atividade humana sobre a Terra): os geólogos estão estudando a efetividade de se nomear esta época como Antropoceno. Do ponto de vista de suas representações visuais, é preciso também buscar a produção de novos tipos de imagens, e reconhecer que a associação entre drones e câmeras fotográficas de alta definição tem permitido um novo padrão de exame destas paisagens reconfiguradas.

Estas novas escalas de atividades é o que vemos nas fotos de Burtynsky e Maisel.

O canadense Burtynsky fotografa instalações como poços de petróleo (seu livro *Oil*, 2009. Disponível em: www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil), ou fenômenos produtivos abrangentes como a *China*, (livro, 2005, a sair em nova edição em 2023. Disponível em: www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china), nos quais evidencia as gigantescas movimentações materiais e humanas que caracterizam o país e seu papel no mundo contemporâneo. Burtynsky é associado a uma série de iniciativas que buscam entender o Antropoceno, idade geológica caracterizada pela intervenção humana sobre a Terra, e evidenciá-las em suas fotos (www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene). Segundo os 37 cientistas reunidos, desde 2009, no Anthropocene Working Group (AWG), provavelmente estamos deixando o Holoceno (12000 anos atrás até c. 1945) e ingressando no Antropoceno, quando o impacto da atividade humana sobre o meio

ambiente torna-se irreversível e há a possibilidade de desaparecimento de espécies naturais por causa humana.

As fotos de Burtynsky evidenciam a magnitude destas intervenções, que se superpõem ao “tecido natural” do mundo. Como em algumas das imagens de George Love, não sabemos se vemos o muito pequeno, ou muito grande; a ausência de escala comparativa, em muitas de suas fotos, coloca geralmente o observador diante de um dilema interpretativo, para se dar conta, num segundo momento, do porte efetivo do que a imagem nos apresenta. Certos elementos, artificiais ou naturais, assim como o ponto de vista e a distância da captação, induzem a erros ou alterações de percepção. Se nos registros de George feitos na Amazônia vemos (com exceção das fotos da Transamazônica) a terra intocada, a obra de Burtynsky evidencia a terra ocupada, retalhada, cercada e comercializada. Se as fotos do primeiro apresentam conotações simbólicas pristinas ou edênicas, nas imagens de Burtynsky o que ressalta é o caráter distópico da paisagem. Aqui, a fotografia torna-se um instrumento de pesquisa regular e tem um caráter narrativo bastante forte, mostrando extensas áreas ocupadas pelas estruturas produtivas, que abarcam a totalidade da imagem – tudo está dominado pela técnica.

Cada trabalho em sua época: se George fotografava a partir de aviões desde 1970, Burtynsky começou a fotografar deste modo em 2009, quando a revista *National Geographic* pediu-lhe uma reportagem sobre a questão da água na Califórnia. A respeito do processo de busca por pontos de vista cada vez mais extremos, Burtynsky, num de seus textos, após informar sobre sua infância junto à natureza nas florestas do Canadá, nos diz:

Eu sempre estive preocupado em mostrar como nós afetamos a Terra. Para isso, busco e fotografo sistemas em larga escala que deixam marcas duradouras [na Terra]. No centro de meu desafio está a busca de pontos de vista que melhor me possibilitam representar a relação destes sistemas com a terra. A partir das minhas primeiras viagens fotográficas nos anos de 1980, sempre procurei liberar a câmera do nível do chão. Nos primeiros trabalhos, sobre ferrovias, terras devolutas, pedreiras, minas, estaleiros, eu tentava achar pontos elevados para colocar o tripé da

câmera: taludes, pontes, telhados, passagens; uma posição elevada que oferecesse vistas abrangentes do assunto. Para os projetos China e Petróleo, aluguei elevadores pantográficos e de caçamba, elevando-me do chão e buscando um maior ângulo de visão.

O ano de 2006 marcou uma mudança em relação à tecnologia digital e a um novo modo de criar o trabalho. Eu pude montar minha câmera sobre um suporte pneumático de 40 pés (12 metros). Usando drones, aviões e helicópteros, eu pude usar perspectivas a voo-de-pássaro, representando assuntos como sistemas de transporte, mineração, infraestruturas agrícolas e industriais de modo muito mais abrangente, captando aspectos que me escapavam até então. Mais do que ter meu trabalho limitado pela topografia ou por estruturas humanas, a câmera podia então voar. (BURTYNSKY, 2018, p. 190-1 – tradução do autor).

Para a localização de tópicos de interesse, Burtynsky também mudou sua estratégia: ao invés de viajar para buscar seus assuntos, ele começou a prospectá-los pela internet, através de imagens de satélite de alta resolução.

Já no caso de David Maisel, que busca intervenções análogas em escala às de Burtynsky, as imagens tendem mais ainda à abstração: são geralmente minas, escavações, barragens, alterações topográficas no relevo terrestre, em contraste com forças naturais como rios, aluviões, lagos etc. (Disponível em: <https://davidmaisel.com/>). Apesar de ter fotografado, em determinado período, estruturas como os grandes trevos automobilísticos de Los Angeles, com seus viadutos, alças e passagens de nível, reconhecíveis como tais, ele veio se dedicando progressivamente às instalações suburbanas e/ou rurais, em especial no seu livro *Black Maps: american landscape and the apocalyptic sublime* (2013. Disponível em: <https://davidmaisel.com/works/black-maps/>). Neste, as fotos são menos descritivas e narrativas que as de Burtynsky e mais alusivas, pedem mais da imaginação do observador: Maisel se define como “um artista” – grosso modo, Burtynsky denota, Maisel conota. Elas documentam o real, mas lembram no limite pinturas abstratas e gestuais afins ao expressionismo gestual americano do pós segunda guerra. Por outro lado, elas comportam um caráter agônico ao qual ele dá o nome (presente no título do livro) de “sublime apocalíptico”, por serem metáforas das operações que imputamos ao ambiente, sugerindo processos metamórficos e decompositivos.

Sua inclinação por trabalhar com este repertório remonta a viagens que efetuou ainda como estudante, na década de 1980, em especial quando convidado por um professor (o fotógrafo Emmet Gowin) para sobrevoar a erupção do vulcão Santa Helena, no estado de Washington. Segundo Maisel, ele sentiu que seu projeto de investigação “artística” decorreria daquela experiência. Tão importante quanto o fenômeno geológico foi o fato de assistí-lo de cima, a partir de um avião Cessna, pois ele se deu conta que na visão ao nível do chão a compreensão do uso do território é completamente diferente, e que do alto o observador pode estabelecer relações entre partes da paisagem que não são dadas a partir da visão de pedestre (COX, 2013).

Do ponto de vista da representação, isto é, da construção das imagens, a ruptura com a escala humana de percepção é o que caracteriza as imagens destes dois fotógrafos. Tanto as imagens de Maisel quanto as de Burtynsky, em especial nas séries mencionadas, não nos dão coordenadas de leitura derivadas do corpo humano (tal como acontecia na cultura clássica e mesmo no modernismo), não oferecem grandezas relativas que possam nos indicar a magnitude exata do que ocorre – ainda que, obviamente, quando aparece algum elemento identificável, consigamos “ler” e correlacionar as grandezas presentes na imagem, tal como no sublime do século 18. Além disso, muitas fotos não oferecem um ponto de foco (um *punctum*, segundo Barthes) ou área privilegiada, onde o olho do observador possa pousar para iniciar o exame da imagem; elas apresentam uma extensão difusa (*alloverness*, na expressão cunhada por Clement Greenberg para definir as pinturas do expressionismo abstrato norte-americano do pós-guerra), de texturas ou manchas que o olho deve percorrer no afã de entender “do que se trata”. São imagens estruturadas como teias densas de formas e conexões sem uma hierarquia que nos ajude na sua legibilidade; acúmulo de elementos (formas, manchas) que se coagulam ou se dissolvem ao longo do campo da imagem. Equilibram-se, assim, entre suas qualidades documentais e estéticas.

Assim, o corpo humano vai, nestas imagens, perdendo seu papel de garantidor, de equalizador das relações espaciais. Mesmo no primeiro modernismo, pleno de manifestações de entronização da máquina, pretendia-se alcançar uma espécie de

simetria entre corpo e paisagem, ou entre corpo e ambiente: estes dois termos eram colocados numa certa equivalência. Na cultura do sublime, tal como definida no século 18, se havia uma aparente assimetria entre corpo e a paisagem, dada a imensidão dos espaços e a exiguidade dos corpos representados, o *outro* do corpo humano ainda era a Natureza.

Nas imagens de que tratamos, a natureza é ao mesmo tempo o *corpo*, um cerne a ser trabalhado, e um “fundo” sobre o qual, e a despeito dela, se estruturam as atividades – é difícil não pensar na figura de um laboratório e na dissecação anatômica que ali ocorre.

Tais atividades ocorrem em níveis diversos: dizem respeito aos equipamentos necessários às funções cotidianas (habitações, vias de transporte, instalações de comércio e lazer) e, também, de modo mais abstrato (aparentemente mais distante), são cadeias produtivas e reprodutivas, tecnicamente organizadas, que se destinam a suprir as demandas da sociedade de massa (cujos indivíduos geralmente desconhecem os sistemas que lhes dão suporte) e a produção de commodities e mercadorias para consumo em larga escala. Assim são as instalações mineradoras e as barragens, mas também as fábricas de alimentos, onde a matéria orgânica praticamente some, ocultada em séries de galpões, esteiras, bancadas, corredores, pallets e outros equipamentos multiplicados indefinidamente. Não vemos mais trabalhadores, mas uniformes absolutamente iguais sobre corpos que parecem idênticos e que executam operações estandarizadas, como nas fábricas de processamento de carne que Burtynsky fotografou na China (Disponível em: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china.Manufacturing#17>).



Figura 3: Edward Burtynsky – China.

As visões utópicas da tecnologia, cristalizadas principalmente na arte do século 20, ficaram para trás e foram substituídas pelo caráter distópico e brutal que parte das representações visuais (cinema, fotografia, cultura digital) hoje nos apresenta. Se o modernismo viu e comentou esta exacerbação da tecnologia, metaforicamente na exaltação da morfologia e da precisão da máquina, passamos agora a tratar de seus efeitos, dos resíduos de sua ação e dos sistemas nos quais a própria máquina (antes foco de exame) tende agora a sumir, pois se torna apenas uma peça do sistema maior: a paisagem torna-se mais *química* que geográfica, como nas fotos de Maisel. Não há mais referenciais fora da tecnologia, salvo em lugares e situações cada vez mais remotos e específicos. Ao sujeito individual torna-se mais e mais difícil situar-se cognitivamente em relação à totalidade mais vasta das estruturas de funcionamento material da sociedade – mais desafiador criar mapas mentais para situar-se em relação ao todo. Este, se é cognoscível, é por outro lado irrepresentável; só vemos aspectos de seu funcionamento, tais como nas fotos de Maisel e Burtynsky. Como disse há tempos Kenneth Clark (1977, p. 175): “a natureza não só nos parece

simultaneamente maior e menor à nossa imaginação; parece ter perdido a sua unicidade”. Maior porque sempre há, em algum nível, macro ou microscópico, o que descobrir na natureza. Menor, porque ocupamos ainda mais extensivamente o espaço, e em velocidade maior, diminuindo psicologicamente as distâncias, com reflexos sobre os mapas mentais (as representações) que vamos construindo.

Imagens como as de Maisel e Burtynsky confluem na construção de um imaginário atualizado do território, tal como mediados pela exploração econômica e, se temos ainda territórios intocados, sabemos que eles correm potencial perigo; portanto, estas imagens fotográficas evidenciam parte das questões de gestão ambiental que temos que enfrentar atualmente. Este contraste entre preservação e ocupação do espaço reveste-se do caráter agônico que é característico do sublime, mas a sua atual retomada é agora mediada pela capacidade da tecnologia de se impor diante do mundo natural, em escala muito maior do que ocorria no século 18, ao início da revolução industrial. No sublime contemporâneo, segundo Jameson, o que se opõe à natureza é a tecnologia, mas não com sua face limpa e utópica presente no modernismo clássico, que representava a tecnologia como uma aliada na construção do “mundo novo”. A técnica é o rosto visível de forças articuladas pelo capital (este, segundo Jameson, o real opositor). Mas esta parte visível, operativa e material, sendo o agente concreto de operações, obedece a lógicas abstratas, programáticas, que não são mais resumidas por uma nova era da máquina (a vapor/ combustão/ eletro-eletrônica e nuclear), mas sim pelo computador, “cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático” (2007, p. 63). “Máquinas como essas são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das máquinas mais antigas” (p. 63), tal como ocorreu durante o modernismo. Agora, finaliza ele, essas imensas redes computadorizadas são, em “si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias” (p. 63-4). As representações deste embate ele chama de “sublime histórico” (p. 58), que “parece constituir-se no horizonte distópico massivo de nossa práxis coletiva e individual” (p. 61), pois “o outro de nossa sociedade é, nesse

sentido, não mais a Natureza, como o era nas sociedades pré capitalistas, mas uma coisa diferente que devemos agora identificar” (p. 60). Buscar e construir imagens desta “coisa diferente”, isto é, criar suas representações, é o projeto que identificamos em Maisel e Burtynsky, e que George Love, talvez tingido por uma certa melancolia, por certa nostalgia ligada à “perda da origem”, viu como ato disfuncional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BURTYNSKY, Edward. Life in the Anthropocene. In: BURTYNSKY; BAICHWAL; DE PENCIER. *Anthropocene*. Toronto: Art Gallery of Ontario: Goose Lane Editions, 2018.
- BURTYNSKY, Edward. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs> Acesso em 7 julho 2023.
- CANJANI, Douglas. O voo de George Love. *ZUM, Revista de fotografia*, Instituto Moreira Salles, n. 9, p. 16-37 + encarte, out. 2015.
- CANJANI, Douglas. Imagem e território: a Amazônia nas fotos de George Love. In: TANAKA, Misaki (org.). *Comunicação em foco*. São Paulo: Metis Editorial, 2021, p. 91-115.
- CLARK, Kenneth. *Landscape into art*. _Nova York, _Harper & Row, 1977 (1949).
- COX, Julian. An exquisite problem. In: MAISEL, DAVID. *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*. p. 10-16. Göttingen, Steidl, 2013.
- HAGEN, Charles. Land and landscape. *Revista Aperture*, n. 120, 1990.
- JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- LOPEZ, Barry. Unbound Wilderness. *Revista Aperture*, n. 120, 1990.
- MAISEL, DAVID. <https://davidmaisel.com/works/black-maps/>). Acesso em 7 julho 2023.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo, Edusp, 2006.

Instagram: georgelove_1937_1995. Conta de CANJANI, Douglas com fotos de George Love tratadas durante a pesquisa de Pós-doutorado.



As paredes da memória: releituras de espaço/tempo pela montagem

***Los muros de la memoria: relecturas del
espacio/tiempo a través del montaje***

***The walls of memory: re-readings of
space/time through montage***

Gabriel Girnos Elias de Souza

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Brasil.

gabrielg@ufrj.br

Ana Luiza Rodrigues Gambardella

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, Brasil.

anagambardella@ufrj.br

Michel Sant'ana Massolar da Silva

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, Brasil.

michel_reev@hotmail.com

Resumo

Considerando relações entre memória, espaço e fotografia, o texto analisa o conjunto de sequências de imagens compósitas geradas para um trabalho de graduação em arquitetura e urbanismo. A partir da noção de “montagem cronotópica”, examina-se aqui como tais sequências produziram sínteses de relatos e acervos fotográficos familiares, expressando visualmente as vivências pregressas de um lar.

Palavras-Chave: Memória. Espaço (Estética). Montagem (Fotografia). Família. Arquitetura doméstica.

Resumen

Considerando las relaciones entre memoria, espacio y fotografía, aquí se analiza un grupo de secuencias de imágenes compuestas generadas para un trabajo de pregrado en arquitectura. A partir de la noción de “montaje cronotópico”, es examinado cómo dichas secuencias produjeron síntesis de historias y colecciones fotográficas de familia, expresando visualmente las experiencias previas de un hogar.

Palabras-Clave: Memoria. Espacio (Estética). Montaje (Fotografía). Familia. Arquitectura doméstica.

Abstract

Considering relations between memory, space and photography, this paper analyses a set of sequences of composite images made for an undergraduate thesis of architecture. Working with the notion of “chronotopical montage”, here we examine how such sequences produced a syntheses of family reports and of photographic collections, graphically expressing the past experiences of a home.

Keywords: Memory. Space (Aesthetics). Montage (Photography). Family. Domestic architecture.

INTRODUÇÃO

Há apenas um século, mesmo entre as famílias mais abastadas seria uma raridade pensar em álbuns fotográficos sistematizados mostrando o crescimento das crianças, festas de aniversário ou encontros dominicais. Décadas depois, álbuns de viagens e cadernos organizados dos melhores momentos dos membros da família já eram itens comuns, indispensáveis para visitas a um café da tarde na casa de amigos. E hoje, com a desmaterialização digital da fotografia e a conectividade globalizada das redes, convivemos com a possibilidade de capturar imagens em qualquer momento e ocasião do dia e imediatamente disponibilizá-las não apenas à família e amigos, mas para todo o mundo.

De fato, o registro fotográfico tem estado inevitavelmente imbricado a nosso processo mnemônico individual e coletivo há gerações. A efetividade de uma figura poética como a "parede da memória" de Belchior em *Como nossos pais* (1976), por exemplo, só poderia ser compreendida no contexto de uma normalização e universalização da fotografia na vida cotidiana. Por outro lado, essa metáfora do cantor cearense também é interessante por, de certa maneira, pressupor uma fisicalidade e uma espacialidade da memória – ou, em outras palavras, uma *estrutura anterior* sobre a qual se organizam e exibem os “quadros” mnemônicos. E essa estrutura outra da memória é também uma seleção e uma reconstrução constante; as imagens, os objetos e a

própria materialidade dos espaços que ancoram as lembranças do passado recente são desde sempre atravessadas por um processo de edição.

A despeito de sua dimensão maquínica, a fotografia nunca é puramente neutra ou mecânica: desde sua produção até seu contexto de fruição, está sempre impregnada de ações interpretativas. Mas o que dizer de operações expressivas feitas a partir da fotografia, como a colagem, a montagem, a composição gráfica e mesmo a edição de imagens? Os meios digitais viabilizaram um crescente e facilitado acesso da população a tais processos, ocasionando uma multiplicação destes nas redes virtuais e, portanto, na cultura cotidiana (de maneira análoga a como a própria fotografia foi sendo largamente popularizada no decorrer do século XX). Tendo em vista tal contexto, é tanto mais interessante questionar que potenciais esses recursos podem trazer para a reelaboração, o reexame e a reinterpretação da memória fotográfica.

Neste texto, examinaremos um conjunto de produtos gráficos – sequências de imagens compósitas digitais geradas por montagem – advindas de uma experiência de contato e reelaboração de memórias familiares inscritas em um espaço físico. Uma experiência surgida a partir do campo da arquitetura e que, para expressar presenças e ausências da relação entre tempo e espaço, tomou como matéria-prima a fotografia e, como método, adaptou um procedimento gráfico de montagem desenvolvido originalmente no contexto das histórias em quadrinhos. Tal procedimento, por sua vez, será aqui designado por “montagem cronotópica”.

FOTOGRAFIA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA

O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. (SONTAG, 2004, p. 13)

O surgimento da fotografia no século XIX modificou nossa relação com as imagens de forma profunda e permanente. Para nós, nascidos após a consolidação da fotografia como meio de comunicação, é mesmo difícil imaginar uma relação na qual a imagem não ocupe constantemente nosso dia a dia – com retratos de familiares, festividades, lugares visitados e eventos das mais diversas qualidades. Ao propiciar novas formas de representação e ser acompanhado de disponibilidade e abundância inéditas, o aparato fotográfico transformou nossa percepção do mundo; como apontou Susan

Sontag, nossa vivência do mundo passou a estar vinculada a uma antologia de imagens, causando a sensação de que "podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça" (2004, p. 13).

Para além de sua extrema disponibilidade, a importância sociocultural da fotografia se deve à natureza indicial de sua técnica. Barthes (2012) denominou esse valor de o "isso-foi" da fotografia: a noção de que algo esteve em frente à câmera fotográfica em um determinado espaço e tempo, estabelecendo assim uma relação de contiguidade entre a fotografia e aquilo que é fotografado. Obviamente, as pretensões de "veracidade" mimética da fotografia já foram largamente desmontadas; como disse Sontag (2004, p. 17), fotografias são tão interpretativas quanto pinturas e desenhos. Ainda assim, sua condição indicial mantém viva sua importância na construção da memória coletiva.

[...] a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação da existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1993, p. 53).

Nos acervos fotográficos familiares, a criação de significados se apropria do índice que a fotografia representa: um trecho de memória que se constitui no formato fotográfico e que forma uma narrativa de um conjunto de pessoas. Essas imagens, por sua vez, também criam uma didática do olhar que classifica os lugares, as pessoas e as situações que devem ser fotografadas, fazendo com que haja a vontade de colecionar imagens, guardar relíquias dos pedaços de tempo cristalizados em instantes capturados pela objetiva. E, na facilidade da captura das imagens, a escolha do objeto fotográfico abre a possibilidade da criação de crônicas das famílias, em uma afirmação do núcleo familiar, conforme coloca Sontag:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, constando que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se

desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. (SONTAG, 2004, p. 19).

Mas a construção narrativa dessa crônica familiar é também um processo de edição e reedição constante a partir de uma multiplicidade de lembranças/fotografias. A montagem de acervos e de álbuns familiares guarda em si potenciais de releitura, redescoberta e mesmo reinvenção da memória.

A experiência examinada a seguir utiliza um acervo familiar de fotografias para a dar visualidade à memória de um lugar (a casa da matriarca da família, Luzia) por meio da ação estética da montagem. Porém, diferentemente de uma organização linear das imagens fotográficas, optou-se por uma montagem em camadas, o que fez aflorar significações do espaço habitado ao longo do tempo.

O PERCURSO DE PRODUÇÃO

A produção das montagens fotográficas examinadas neste artigo teve um percurso curioso, inicialmente desvinculado de questionamentos sobre a memória familiar, sobre fotografia como linguagem ou sobre representação do tempo. Na verdade, essas montagens foram subproduto de um Trabalho Final de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); um trabalho que, desenvolvido por Michel Sant'ana Massolar da Silva sob orientação de Gabriel Girnos Elias de Souza, procurava investigar a noção de *habitar*¹.

A proposta do trabalho surgiu de inquietações do discente a respeito da relação entre função, forma e imagem que ainda parece predominar no panorama do ensino de projeto e da prática da profissão. Uma das experiências motivadoras dessa inquietação se deu no registro fotográfico da ocupação de espaço urbano feita por um morador de rua no município de Duque de Caxias (RJ): em uma calçada sombreada por marquise, pertences cuidadosamente arranjados formavam um espaço pessoal, com destaque para uma placa de madeira com os dizeres "Lar

¹ Defendido em julho de 2023, o trabalho se intitula *O ato de habitar: estudo para uma concepção dialógica e afetiva da habitação*.

abençoado por Deus". A outra experiência decisiva para as inquietações do trabalho veio das transformações na vivência do espaço doméstico ocasionadas pelos anos de pandemia da COVID-19. A inédita imposição em escala mundial de um isolamento amplo e prolongado das pessoas em suas próprias residências trouxe tanto uma vivência forçadamente mais intensa da própria casa (subitamente convertida em mundo) quanto uma reconfiguração emergencial de usos de espaço que teve de ocorrer desacompanhada de qualquer mudança na estrutura espacial das residências.

Massolar² percebeu que a compreensão dessas situações escapava por completo à formação recebida tanto na academia quanto na prática de estágio, apresentando-se como um enigma para concepções mais simplistas e imediatistas da relação entre "forma" e "função" (as quais ainda guiam grande parte do ensino e da prática projetual da arquitetura). Tanto a ocupação do morador de rua quanto os relatos e experiências do isolamento pandêmico incentivaram a adoção de um olhar mais sutil e inquisidor para as minúcias pelas quais os seres humanos convertem o espaço edificado em "lar". Por essa trilha, o discente optou por investigar a habitação para além das perspectivas tipológicas e estéticas tradicionalmente enfatizadas na formação projetual dos arquitetos, buscando adotar uma ênfase na percepção fenomenológica do ambiente, na memória afetiva e no "ato" de habitar como uma construção temporal do espaço.

O produto final almejado, contudo, não seria um estudo monográfico sobre o conceito de habitação, mas sim uma experiência propositiva ainda incomum na formação acadêmica da maioria dos arquitetos e urbanistas: projetar a partir de um processo de diálogo direto e contínuo com um "cliente" real. A adoção de uma ênfase dialógica, por sua vez, visava evitar o excessivo protagonismo autorreferente dos desejos formais do próprio projetista, procurando ao invés disso desvelar, enfatizar e trabalhar a partir do imaginário afetivo e das necessidades

² Neste texto nos referiremos ao autor das montagens analisadas pelo sobrenome "Massolar". Por ser o sobrenome pelo qual o próprio se identifica e que conforma a identidade familiar, demos preferência a este em detrimento do tradicional emprego acadêmico do último sobrenome, "da Silva".

comportamentais do "cliente". Nesse sentido, a proposta arquitetônica final seria apenas mais um produto; o dado principal do trabalho seria o relato e exame desse processo.

Durante a fase de seleção de uma situação e demanda real para a qual elaborar uma proposta arquitetônica, o autor deu-se conta de que um caso específico e concreto de problemas com habitar já permeava sutilmente seu trabalho de graduação e sua compreensão das diversas questões evocadas pela bibliografia estudada. Um caso que, diretamente relacionado a questões de vivência temporal do espaço edificado, tinha a vantagem prática de ser extremamente familiar ao aluno e oferecer oportunidades de contato relativamente fácil. Tratava-se da residência de sua avó, Luzia Massolar.

A CASA DE LUZIA: ESPAÇO E MEMÓRIA FAMILIAR

Nascida em 1930, Luzia Massolar da Silva viveu as primeiras décadas de sua vida sem casa própria, convivendo desde sua infância rural no Espírito Santo até a juventude no Rio de Janeiro com mudanças constantes entre cidades e moradias, várias delas fornecidas por seus patrões no trabalho de empregada doméstica. A primeira e única casa de sua propriedade foi construída com seu marido entre 1958 e 1960, no município de Duque de Caxias, num pequeno terreno ao número 25 da Rua Manoel Pinto Lira. Nos cinquenta anos seguintes, Luzia construiu sua vida a partir dessa locação, tornando-se figura de referência para a comunidade próxima e matriarca incontestada de sua família, a qual se entrelaça à história do próprio bairro. Seus oito filhos plantaram a maior parte das árvores que ladeiam as calçadas da rua, e vários deles ainda moram próximos ao endereço da casa original onde foram criados. Essa locação, por sua vez, seria indissociável das memórias da família Massolar, tendo sido alternadamente a casa de noras, genros, netos e bisnetos. Foi também a primeira moradia de Michel Massolar, que nela cresceu até os oito anos de idade.

Entretanto, como a rua localizava-se em uma área sujeita a enchentes, repetidos alagamentos ao longo dos anos ocasionaram perdas patrimoniais e, principalmente, cumulativos danos estruturais à casa. Tais danos motivaram sucessivas intervenções

por parte dos filhos de Luzia, em geral recebidas de maneira reticente pela mãe. Estas incluíram o corte da árvore plantada em frente ao terreno, cujas raízes ameaçavam enfraquecer mais a já precária estrutura da edificação; e reuniões com engenheiros civis para planejar a possível elevação do piso da casa. Ao fim desse processo, Luzia viu sua residência de cinquenta e quatro anos ser demolida e substituída por outra no mesmo endereço.

Projetada por um engenheiro, a nova edificação de 2012 era de modo geral mais sólida e, em sentido estrito, até mais funcional que a anterior. Sua configuração ajudava a evitar a invasão de possíveis enchentes e também atualizava a residência a novas demandas, como vaga para automóveis, mais um banheiro e a possibilidade de ampliação futura em um novo pavimento. Em termos de disposição espacial básica, houve sincera preocupação dos filhos em fazer uma casa muito semelhante à antiga. Ainda assim, a nova residência era inegavelmente *diferente*, e a transformação foi recebida com algum desgosto resignado pela moradora. Os depoimentos de Luzia indicavam que, embora estivesse conformada e aceitasse a necessidade da mudança, ela não conseguia mais fazer desse lugar um "lar" como o anterior havia sido.

Diante desse contexto, adotou-se como problema de pesquisa tentar identificar e entender o que exatamente havia se "perdido" na passagem de uma casa para outra: que sutilezas de relações espaciais, de materialidades e do que mais possa converter o espaço doméstico em marco físico da memória viva e vivenciada nas atividades cotidianas. Para isso, contudo, seria necessária uma detalhada reconstituição tanto da estrutura física quanto da vida cotidiana da casa antiga a partir de relatos e fotografias. Isso deu início à pesquisa de Michel Massolar com sua própria família, o processo que forneceu os dados e datas sobre a vida de Luzia apresentados até agora.

Como uma típica casa autoconstruída do subúrbio, não havia desenhos técnicos prévios nos quais a reconstituição poderia se basear. Assim sendo, o método adotado foi trabalhar por comparação: tomar-se a edificação existente – que pode ser medida e fotografada à vontade – e reconstituir as medidas e disposições espaciais originais da casa comparando-a com o que se extrai dos relatos e da análise

dos registros fotográficos. Foi com esse direcionamento meticuloso do olhar que o discente mergulhou no acervo fotográfico da família – e de suas próprias memórias.



Figura 1: Amostras do acervo fotográfico da família Massolar, todas feitas na casa de dona Luzia entre os anos oitenta e noventa. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

A partir daí, o amplo material iconográfico trouxe suas próprias questões para o trabalho. A grande quantidade de fotos de festas e reuniões familiares, por exemplo (a maioria variando entre os anos setenta, oitenta e noventa do Século XX), atesta a centralidade da residência de dona Luzia como referência familiar de gerações, um dos principais locais de confraternização familiar (figura 1). E, para além da memória geracional da família, as fotografias dialogavam com a memória coletiva recente da parte da classe média brasileira – e da baixada fluminense em

específico – evidenciando costumes, vestuários, decorações, eventos e relações com o espaço da rua.

De maneira gradual, o desenvolvimento da pesquisa sobre a história familiar e seus registros incentivou autor e orientador a procurar maneiras de expressar visualmente a presença das memórias no espaço. Conforme as memórias e transformações na vida cotidiana de um espaço doméstico começaram a transbordar da pesquisa fotográfica realizada, veio logo à mente como referência possível o livro *Aqui*, do estadunidense Richard McGuire (2017).

MONTAGENS CRONOTÓPICAS: AQUI, DE RICHARD MCGUIRE

A representação do tempo é um dos problemas fundamentais da narrativa das histórias em quadrinhos. Como apontou Charles Hatfield (2005, p.48), o mecanismo expressivo destas caracteriza-se por uma *tensão* fundamental entre funções *seriais* e funções *sincrônicas*: qualquer imagem/quadro é tanto um ponto autocontido em meio a uma sequência quanto um elemento da composição global da superfície gráfica da página. Tal condição intrínseca permite que a relação espaço/tempo seja articulada de múltiplas maneiras, e o americano Richard McGuire está entre os quadrinistas que se destacaram especificamente por explorar e ampliar as possibilidades expressivas dessa relação.

Através do vocabulário gráfico dos quadrinhos, McGuire desenvolveu uma expressão muito particular da relação entre espaço e tempo, testada inicialmente na história curta *Here* de 1989 (publicada na antologia *Raw*, de Art Spiegelman e Françoise Mouly) e depois aprofundada e sofisticada no livro homônimo de 2014, publicado no Brasil em 2017 com o título de *Aqui*³. Nesse livro, cada uma das mais de duzentas páginas-duplas mostra uma mesma localização espacial, vista sob a mesma perspectiva e o mesmo enquadramento; inicialmente – e na maior parte da obra – o que se vê é o interior de uma mesma sala de estar de uma casa. Todavia, a essa perspectiva e localização fixas sobrepõe-se uma constante transformação: conforme

³ Usaremos 2017 na citação porque é a datação da edição brasileira estudada pelo discente.

o leitor passa as páginas, alternam-se dias, anos e épocas; o espaço ali fixado se transforma, ora sutilmente, ora radicalmente, e em geral de forma não-linear. Para além da variação temporal *entre* as páginas, contudo, a maioria das páginas duplas também mostra quadros com tempos distintos graficamente sobrepostos ao "momento" vigente da imagem que ocupa toda página dupla. Embora delimitados por requadros, cada um desses momentos sobrepostos está sempre perfeitamente encaixado à mesma estrutura perspéctica estática da página-dupla. Tal sobreposição visual de tempos diferentes em um mesmo espaço converte algumas das páginas em mosaicos transtemporais. Reiterando a mesma operação dezenas de vezes ao longo do livro, McGuire explora múltiplas interações entre os diferentes momentos, produzindo reverberações e micronarrativas que atravessam épocas e acontecimentos testemunhados pelo mesmo local fictício⁴.

Neste artigo, chamaremos a pioneira estratégia expressiva de McGuire de *montagem cronotópica*, juntando assim ao conceito de *montagem* (já trabalhado por diversos autores desde Sergei Eisenstein) o termo *cronótopo* de Mikhail Bakhtin. O cronótopo bakhtiniano originalmente expressaria as relações fundamentais entre tempo e espaço estabelecidas em textos literários; em nosso presente uso, *montagem cronotópica* visa designar operações gráficas de montagem especialmente destinadas a estruturar e expressar uma relação específica entre tempo e espaço. Na verdade, *Aqui* não deixa de ser uma interessante manifestação do que Bakhtin descreveu como

a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. A aptidão para ler, em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas ideias (nos seus conceitos abstratos) –, os *indícios da marcha do tempo*. (BAKHTIN, 1997, p. 224).

Entre as diversas sobreposições temporais de *Aqui*, por outro lado, há a preponderância visível de cenas da realidade doméstica. Ainda que o livro dialogue

⁴ Para uma melhor visualização dessa estratégia expressiva, recomendamos acessar o website de McGuire, onde podem ser vistas amostras de ambas as versões de *Here*: tanto a de 1989 quanto a de 2014. Disponível em: <https://www.richard-mcguire.com/new-page-4>. Acesso em: 20 mai. 2023.

pontualmente com amplas transformações históricas e mesmo com o tempo geológico, a maior parte de suas micronarrativas ecoa o caleidoscópio de pequenos detalhes que compõem a vida em família através do tempo. Não por acaso, justamente essa vinculação entre memória familiar e espaço é que tornou o livro uma referência imediata para o trabalho de Massolar. Embora seja uma obra ficcional, a sobreposição visual de tempo e espaço da montagem cronotópica realizada por McGuire nos pareceu perfeitamente aplicável às memórias fotográficas da casa de Dona Luzia⁵.

A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS

A experiência da montagem

Partindo do princípio de montagem cronotópica empregado por McGuire, Michel Massolar produziu cinco sequências de imagens sobre a casa de sua avó: uma dedicada à sala de estar, outra à cozinha, e três outras voltadas à parte externa frontal. Todas foram construídas começando por uma fotografia de um ambiente da casa atual – o que chamaremos aqui de "foto-base" – sobre a qual são sobrepostos sucessivos registros do mesmo ambiente em outras épocas. Cada sobreposição de fotografias é ancorada em algum elemento visível em comum entre a nova camada e aquela à qual ela se sobrepõe (um quadro na parede, um móvel, uma porta, uma pessoa e etc.), e, na medida do possível, alinhada à perspectiva da foto-base inicial (conforme o são os desenhos de McGuire em *Aqui*). Também se optou por dotar cada camada com um leve grau de transparência, permitindo que algo das camadas anteriores continuasse visível após cada sobreposição sucessiva. Além de facilitar o “encaixe” entre camadas, essa transparência confere à imagem compósita final uma interessante "espessura" visual que remete diretamente à compressão visual do tempo no espaço gráfico. A sequência incremental de *frames* gera gradualmente uma imagem cada vez mais multifacetada, densa, na qual todas as camadas estão

⁵ Curiosamente, o estudo de Massolar não seria o primeiro trabalho acadêmico influenciado por McGuire. Em 1991, graduandos de um curso de cinema e vídeo já haviam adaptado *Here* em um curta-metragem de 6 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/57hR44mB5u0>. Acesso em: 15 jun. 2023.

presentes, mas quase nenhuma pode ser visualizada claramente em sua individualidade (figuras 2 e 3).



Figura 2: Frame final da segunda montagem da área frontal, centrada na varanda. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.



Figura 3: Frame final da terceira montagem da área frontal, voltada para a rua. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

Nessa experiência estética, a montagem das imagens é tanto criadora de significados quanto reveladora da própria construção do espaço enquanto vivência. Para além de sua dimensão material, o espaço carrega consigo a vivência e a experiência daqueles

que desfrutavam dele. É a partir dessa perspectiva que se observa o sintoma de Luzia Massolar, ao não apreender o espaço reformado como “lar” e ao sentir pesar pela perda da sua casa inicial mesmo com os problemas relatados. Vejamos que, segundo o “princípio construtivo” da montagem exposto por Didi-Huberman em seu livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, o trabalho da memória que coleciona pedaços do tempo na figura do trapeiro constrói a história – aqui vista como a construção narrativa do espaço – através da montagem.

De um lado, o que constrói a montagem é um *movimento*, seja ele “intermitente”: é a resultante complexa dos polirritmos do tempo em cada objeto da história. De outro, o que torna visível a montagem – seja de maneira “intermitente”, logo parcial – é um *inconsciente*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 134).

A montagem aqui será importante como instrumento de reconstrução e compreensão de uma afetação que se configura no tempo. Mas percebemos que a construção afetiva do espaço não se dá apenas por meio de trechos apresentados pelas imagens fotográficas ou pelos relatos familiares, pois essa constituição é uma ação dialética do pensamento. Temos, por um lado, os *rastros* aqui demonstrados pelas imagens fotográficas e, diametralmente oposto, temos uma *arqueologia psíquica* proposta, “pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória da afina, antes de tudo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Desse modo, na ação da montagem os *rastros* e a *memória* convergem dialeticamente para a criação de sentidos.

A concepção de “lar” subjacente aos relatos de Luzia a seu neto é fruto da construção do inconsciente coletivo da memória familiar. Tal concepção não se faz somente pelo espaço material da construção em que se mora, mas é constituída pelos relatos, pelas fotografias familiares e pelo trabalho da memória, o qual não deve ser ignorado pelo arquiteto em formação. Na ação proposta pelo discente em seu trabalho de graduação, com a utilização de montagens fotográficas que interpolam eventos familiares através do tempo – e, conseqüentemente, modificam o tempo ao colocá-lo em compressão – nós vemos a “*espessura temporal e cultural* das imagens ‘montadas’ umas com as outras” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135). Nessa

espessura transparece a construção do conhecimento pela montagem, e nela tal conhecimento pode “pensar o real como uma ‘modificação’” (Idem, p. 156).

Feitas com base nos relatos e imagens familiares, as montagens de Massolar abrem sulcos e sintomas das afetações que foram construídas no local e na representação deste por essa comunidade familiar. É a erupção, a rasgadura posta de uma significação desse espaço do “lar” que emerge nessa investigação.

SURGE O ESPAÇO VIVIDO

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis; é “árduo”, teriam dito os Medievais, nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto quanto à percepção. (RICOEUR, 2007, p. 157).

Mais do que um frame final, o produto da montagem cronotópica é também e, sobretudo, a sequência de montagens que o constrói. Como último item deste trabalho, veremos a sequência completa de duas das montagens da casa de Luzia: uma dedicada à sala de estar (figura 4) e outra mostrando o espaço externo frontal da casa (figura 5).

Em ambas as sequências a sobreposição das fotografias permite ver claramente as mudanças sutis nos ambientes em termos de cores, revestimentos e mobiliário. Contudo, o que mais se destaca no conjunto de fotos selecionadas é a presença humana. Ao começarem estrategicamente com fotos-base “vazias”, ambas as sequências ressaltam um processo mencionado no trabalho de Massolar: o enfraquecimento do caráter gregário desses ambientes.



Figura 4: Sequência da montagem da sala de estar. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.



Figura 5: Sequência da primeira montagem da área frontal.
Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

Na primeira montagem, a foto-base de 2023 mostra Luzia Massolar sozinha em sua sala. A sucessão de camadas, por sua vez, vai gradualmente preenchendo todo o campo visual da foto-base com um número crescente de pessoas, num movimento curiosamente concêntrico e em sentido horário. Na sequência da varanda, Massolar começa com uma foto panorâmica – em si mesma uma imagem compósita facilitada pela tecnologia digital – que permite visualizar um conjunto de elementos-chave transformados durante a reconstrução da casa: o recuo lateral, a varanda, o terraço e o portão. Como na montagem da sala, transparece aqui o contraste entre um hoje vazio e um passado povoado de familiares e atividades; mas a sequência também aponta para as transformações na relação com a rua, com redução da antiga permeabilidade que permitia fazer da rua uma extensão da casa (algo particularmente visível na sequência que gerou a figura 3).

Na ação estética trabalhada por Massolar há uma escolha de linguagem consciente que auxilia na construção da noção desse espaço vivido, é uma re-(a)presentação ao olhar para o passado e utilizá-lo. Pode-se pensar essa operação a partir do questionamento sobre a relação entre espaço e memória que Paul Ricoeur busca no filósofo Edward Casey, com os modos mnemônicos de *Reminding*, *Reminiscing* e *Recognizing* (RICOEUR, 2007)⁶. Nas montagens podemos observar esses três modos mnemônicos em ação com a ação de objetos de memória (as fotografias), em conjunto com uma lembrança coletiva da família e o reconhecimento dessas memórias através dessas ações. Esses modos estão intimamente ligados com fenômenos que implicam “o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo” (RICOEUR, 2007, p. 57), ou seja, nessa ação estética percebe-se que o discente, em posse das fotografias de família e dos relatos, atravessa a lembrança no reconhecimento de um mundo particular, o “lar” de Luzia.

A ação de lembrar de “coisas” e “acontecimentos” está intimamente ligada com uma transição da memória corporal – orientar-se pelo espaço e ocupá-lo – para a

⁶ Os modos mnemônicos foram descritos por Ricoeur da seguinte maneira: *Reminding* trata dos indicadores que auxiliam a memória, visam proteger do esquecimento; *Reminiscing* é um fenômeno que trata da lembrança coletiva dos acontecimentos, com saberes e experiências compartilhadas; *Recognizing*, por sua vez, trata do reconhecimento da lembrança. Ver mais em Ricoeur, 2007.

memória dos lugares, e o mais importante ato dessa transição é o ato de habitar um espaço. Desse modo, a memória está intrinsecamente ligada aos lugares que dela fazem parte, “e não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos ‘lugares de memória’” (RICOEUR, 2007, p. 57-58). Dentro dessa perspectiva, o corpo se constitui como lugar primordial: é a partir dele que as relações com o espaço e a sua vivência são constituídas, e é nessa relação íntima que podemos falar de um espaço vivido.

Ora, a montagem de Massolar evidencia essa construção de significados e da vivência do espaço com muita clareza ao fazer a sobreposição de frames fotográficos e, assim, reconstituir esse espaço vivido. Observa-se que há uma relação íntima entre a memória e o espaço; e as fotografias evocam as memórias dessa espacialidade. Porém, também é evidente que as fotografias em si não resolvem a questão da memória e da significação do espaço, observando que as mudanças feitas na nova casa causaram estranhamento para Luzia, por mais que se tenha tentado remeter às configurações da antiga construção. É evidente que a questão colocada era a de uma evocação da memória pelo espaço construído, que não é mais o mesmo por mais que seja muito similar ao anterior. E essa transformação também pode ser observada nas imagens montadas por Massolar.

A sequência de cada montagem cronotópica condensa o acúmulo temporal de memórias domésticas do espaço em uma presença visual; isso, contudo, também acaba por ressaltar sua ausência atual. E é importante ter claro que não foi a reconstrução da casa por si só que reduziu a vida familiar antes presente, pois a intensidade dessa vida já havia sido reduzida pelo próprio tempo: com o envelhecimento de Luzia e seus filhos, a lenta e gradual dispersão da família, mudanças de cotidiano e de costumes, e mesmo a relação menos permeável com o espaço público e a vizinhança ocasionada pela escalada de preocupações com segurança. O que se perdeu na destruição da casa antiga, assim, foi menos o efetivo cotidiano presente de vida familiar do que o marco físico da memória deste. A edificação da Rua Manoel Pinto Lira 25 não consegue ser mais exatamente o lar de Luzia não pelo fato de sua configuração física impedir que a vida antes existente

transcorra nela – posto que essa mesma vida já havia se transformado – mas porque foram repentinamente limadas as sutis marcações que impregnavam esse espaço com seu próprio passado (vistas, cores, ornamentos, texturas, luminosidades e etc.).

O que Luzia sente como sintoma é a quebra do ato de habitar, tão importante à memória coletiva. Veja, não estamos invocando que as melhorias na habitação não deveriam ser feitas, mas sim que o espaço em si é um *Reminding* de Luzia, um ponto de lembrança que se desfez. Como ressaltou Ricoeur, o o ato de habitar só se estabelece pelo ato de construir; seria a arquitetura que traria à luz “a notável composição que formam em conjunto o espaço geométrico e o espaço desdobrado pela condição corpórea” (RICOEUR, 2007, p. 158). A casa serve de ponto de apoio, uma marca exterior que dá suporte à memória na significação de lar, e é essa marca que se perde na reforma. A memória dos lugares está intimamente ligada ao habitar. Ricoeur fala sobre a “espacialidade vivida” evocada por Casey:

O lugar, diz ele, não é indiferente à “coisa” que o ocupa, ou melhor, que o preenche, da forma pela qual o lugar constitui, segundo Aristóteles, a forma escavada de um volume determinado. São alguns desses lugares notáveis que chamamos de memoráveis. O ato de habitar, evocado um pouco acima, constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. (RICOEUR, 2007, p. 58-59).

Os lugares são significativos a partir do corpo ocupando-os, não podendo ser reduzidos ao espaço geométrico do planejamento e do projeto. Uma fenomenologia da memória dos lugares se coloca como uma condicionante dialética entre a existência da materialidade de lugares “neutros”, por um lado, e um espaço não geometrizar da vivência e da relação com o corpo, por outro – o lugar primordial.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As fotos podem ser nítidas fatias do tempo que testemunham, mas também são a criação de uma narrativa daquilo que se mostra e aquilo que se esconde. E, na experiência de Massolar, a montagem cronotópica das fotografias familiares, mostra camadas de complementaridade que podem aflorar fluxos de sobreposição de tempos e criação de espaços e momentos singulares, especiais, com significado e simbologia para os que vivenciam e compartilham dessas memórias. Ou seja, é

observada uma operação memorial que se impõe nessa crônica visual da família e dos entes que estão ou foram presentes.

Neste estudo observou-se a aproximação e embricamento entre fotografias familiares e uma proposta de arquitetura, mostrando como a criação de simbologias de uma comunidade familiar pode fazer aflorar questões e inquietações capazes de desencadear um processo de projeto do espaço construído. Evidencia-se como a memória, emersa e revisitada pela manipulação de um conjunto de imagens fotográficas, está intrinsecamente ligada ao espaço que essa família ocupa.

Ou seja, o espaço habitado “lar” se constitui como um ponto de apoio entre o passado e presente na condição de auxílio à memória familiar, questão abordada por Ricoeur (2007). Nesse sentido, a condição espacial é uma questão de suma importância para a significação das memórias pois o mundo é experimentado a partir de um ponto singular: o corpo. É a partir da vivência e da relação com esse corpo que é possível que a memória corporal se transforme em uma “memória dos lugares”.

Outro ponto singular do estudo apresentado é a questão da manipulação de um acervo familiar buscando concretizar visualmente essa memória do lugar. A organização de álbuns familiares pressupõe uma edição simples de temporalização das fotos; feita de modo intuitivo, essa ação caracteriza-se como uma montagem, formatando narrativas dos acontecimentos familiares. Veremos no caso apresentado que, diferentemente da montagem sequencial do álbum, essa montagem é realizada em camadas, o que aflora a questão temporal na criação dessa memória do lugar, a memória coletiva do lar.

Em sua releitura da estratégia ficcional de Richard McGuire em *Aqui*, o trabalho de Michel Massolar converte a montagem cronotópica em um *instrumento de percepção* do passado familiar, explorando a inesperada “espessura” do índice fotográfico para, pelo sequenciamento, desvelar significados e relações que dificilmente poderiam se expressar de outra maneira.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papiros, 1993.
- DURAND, Régis. *Le Temps de L'image: Essai sur les Conditions d'une Histoire des Formes Photographiques*. Paris: ELA La Différence, 1995.
- HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: an emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- MCGUIRE, Richard. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SILVA, Michel S. Massolar da. *O ato de habitar: estudo para uma concepção dialógica e afetiva da habitação*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2023.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



***estamos aqui em conjunto agora -
ativação de ligações através da
partilha de memórias¹***

***estamos aqui juntos ahora - activar
conexiones compartiendo recuerdos***

***we are here together now - activating
connections through sharing memories***

Marta Gutierrez Nobre Ramos Setúbal
*DINÂMIA'CET-ISCTE, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa,
Portugal. marta_setubal@iscte-iul.pt*

¹este ensaio visual recupera e recontextualiza um dos capítulos da tese de mestrado *Arquivo da Vila - um arquivo como dispositivo para a re_ativação do vínculo a um lugar* (no original, em alemão, *Arquivo da Vila - ein Archiv als Dispositiv für die Re_Aktivierung der Bindung an einen Ort*), entregue em fevereiro de 2020 na Kunsthochschule Berlin Weißensee - Hochschule für Gestaltung, não tendo sido – até a data – publicado. O projeto de mestrado em questão teve o financiamento das bolsas Tibes Stipendium 2019 / BDA-Berlin e STIBET-DAAD.

Resumo

A partilha de memórias pessoais provoca uma série de ligações afetivas que põem em movimento um diálogo potencialmente transformador. Este ensaio visual pretende tornar visíveis os momentos de ligação entre cinco participantes de um arquivo comunitário, do ponto de vista da investigadora-participante. O resultado é uma colagem narrativa, feita a partir das interações dos cinco elementos com o arquivo e do material depositado no mesmo.

Palavras-Chave: Partilha de memórias. Arquivos pessoais. Arquivos comunitários. Construção coletiva da história. Imaginação coletiva.

Resumen

Compartir recuerdos personales provoca una serie de conexiones afectivas que ponen en marcha un diálogo potencialmente transformador. Este ensayo visual hace visibles los momentos de conexión entre cinco participantes de un archivo comunitario, desde el punto de vista de la investigadora-participante. El resultado es un collage narrativo, elaborado a partir de las interacciones de los cinco elementos con el archivo y el material depositado en él.

Palabras-Clave: *Compartir recuerdos. Archivos personales. Archivos comunitarios. Construcción colectiva de la historia. Imaginación colectiva.*

Abstract

The sharing of personal memories provokes a series of affective connections that set in motion a potentially transformative dialogue. This visual essay aims to make visible the moments of connection between five participants of a community archive, from the point of view of the researcher-participant. The result is a narrative collage, made from the interactions of the five elements with the archive and the material deposited in it.

Keywords: *Sharing memories. Personal archives. Community archives. Collective construction of history. Collective imagination.*

REPRESENTANDO UMA OUTRA DIMENSÃO

Lúcio - agora parece que já não o identifico, mas, se bem me lembro, esta casa...

Ana - ... é esta!

Lúcio - ... é esta.

Ana - portanto, isto é aqui.

Lúcio - e isto... é aqui. E isto, é aqui.

Ana - pois!

(conversa no Arquivo da Vila. 1 fevereiro 2019)

A memória individual é um ponto de acesso à pessoa. A sua partilha tem o potencial de ativar ligações adormecidas ou nunca tornadas conscientes entre as pessoas – e entre estas e os lugares que habitam, valorizando tanto a memória individual (e a pessoa), que passa a fazer parte do coletivo, como a memória coletiva (e o conjunto de pessoas), que passa a abraçar diferentes perspetivas, complexificando-se e evitando cristalizações e simplificações enviesadas. A acompanhar uma consciencialização crítica do passado e um maior interesse pelo

espaço e pelo coletivo, a imaginação coletiva é provocada, culminando numa efetiva co-produção espacial.

A existência de espaços que facilitem esta partilha e apoiem as dinâmicas que dela resultam, são importantes para o desenvolvimento de uma sociedade democrática e sustentável.

O Arquivo da Vila foi um arquivo comunitário que funcionou experimentalmente em Vila Real de Santo António, Portugal, entre 2018 e 2019. Começou vazio e foi-se enchendo, ao longo de seis meses, de documentação trazida das gavetas dos seus habitantes e que foi sendo posta em movimento através de diversas atividades no espaço público. O Arquivo da Vila fez parte da minha investigação de mestrado e as pistas que deixou continuam a ser investigadas.

Um dos objetivos principais da experiência era perceber se – e como – seria possível, a partir da partilha da memória e das histórias pessoais de habitantes, provocar um diálogo na (e sobre a) cidade, que permitisse ativar a imaginação (coletiva) e, conseqüentemente, a ação (coletiva) sobre a mesma.

Há uma dimensão resultante deste projeto que considero essencial na provocação desse diálogo e que pretendo, com este ensaio visual, tornar possível vislumbrar por quem não o acompanhou. Para isso, uso a forma de interação que cinco participantes tiveram com o projeto e a forma como representaram as suas memórias e o passado da Vila, focando-me nos momentos de ligação. É uma representação montada por mim, como facilitadora e observadora destas ligações, mas também como participante.

De forma a introduzir e contextualizar esta experiência, o ensaio é precedido de um excerto da conversa ocorrida numa das sessões de *Estórias no Pelourinho*, uma atividade regular de partilha de memórias individuais, no espaço público, onde grande parte das ligações se foi tornando visível.

São estes momentos de conexão entre elementos internos (memórias, emoções) e externos que nos enviam para uma dimensão em que fica claro que *estamos aqui em conjunto agora* – e que *estar aqui* faz mais sentido quando co-acontece.

CONVERSA EM GRUPO SOBRE UM LUGAR QUE JÁ NÃO EXISTE - UM EXEMPLO²

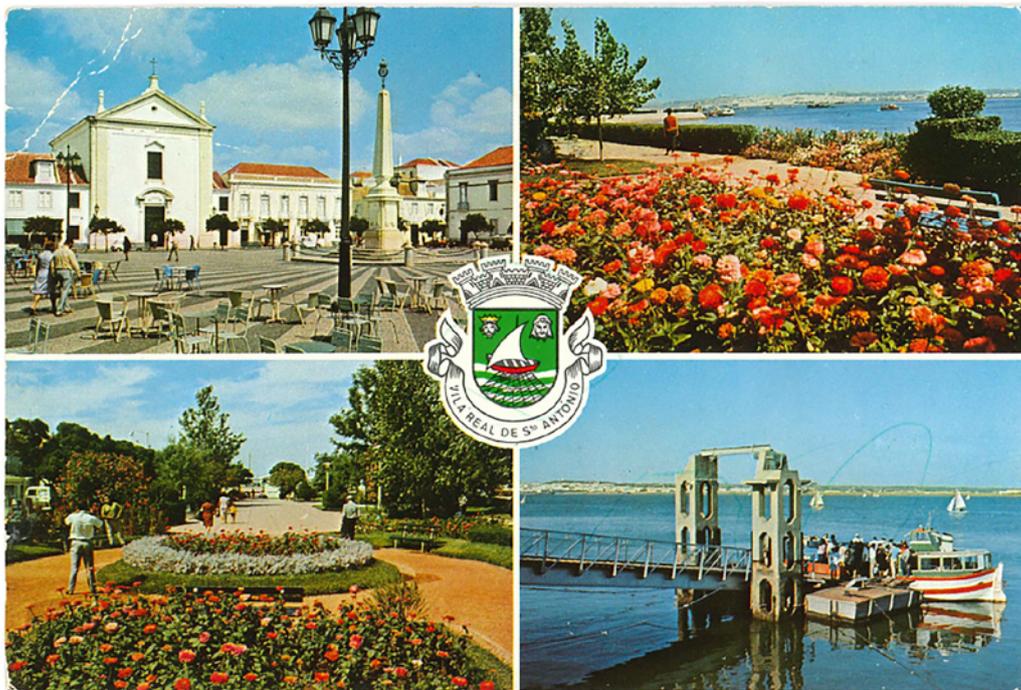


Figura 1: Postal trazido pela Amélia para uma sessão de Estórias no Pelourinho. Fonte: Edição da CM Vila Real de Santo António - ano desconhecido.

Amélia - eu trouxe um postal, em que se vê o jardim (porque ontem tínhamos uma companheira que não tinha conhecido o jardim). Vê-se a praça, também, como era antigamente, a chegada dos barcos de Ayamonte e o jardim como nós tínhamos...

Henrique - uma das memórias antigas que eu tenho deste jardim foi a inauguração do busto da Lutegarda de Caires. Alguém me levou – eu era muito novinho e fixei. E lembro-me de ver os bombeiros e bombeiras – e uma pessoa que eu fixei, como bombeira e estando lá, a fazer a guarda de honra, sei lá... era a Fatinha, que tem ali o Klassik bar – que eu conhecia, porque vivia ali mesmo ao lado, na casa dos Sabinas.

² o excerto aqui transcrito corresponde à conversa que se desenrolou na sessão de *Estórias no Pelourinho* de 26 de setembro de 2018, na Praça Marquês de Pombal, em Vila Real de Santo António.

Lena - sim, sim, sim...

Henrique - e eu lembro-me dessa senhora, que era uma rapariga. Eu era um miúdo; ela devia ser já uma rapariga adolescente. É a memória mais antiga que eu tenho daqui deste jardim. A inauguração do busto da Lutegarda.

José - e não te chamou a atenção o reflexo do sol no peito do Sr. Figueiredo, dada a quantidade de medalhas que tinha?

Henrique - hahahaha!

José - parecia um marechal – não é? –, com tanta condecoração!...

Henrique - mas o velho Figueiredo...

Lena - coitado, tão pequenino! Se caísse ao Rio, lá ía ele!

Henrique - é tipo o Mourinho das medalhas.

José - ...tanta medalha!

Lena - ...uma figura típica da nossa terra. Hoje não temos figuras típicas assim como tínhamos antigamente.

Henrique - não houve renovação da frota.

Lena - quer dizer, eram figuras típicas, porque havia sempre uma falha qualquer.

Henrique - sim...

Graça - então não tens a “Marroquina”?

Henrique - sim... de certa forma.

Lena - vou dizer: eu tenho uma situação da Marroquina, que está aqui, dentro do coração. Eu faço voluntariado de recolha de alimentos.

Graça - também eu...

Lena - e um dia ela apareceu onde eu estava e entendeu que tinha que [doar]. E eu dizia-lhe “não, filha, que tu precisas”. “Não, porque eu também sou ajudada!” – e pôs lá, já não sei o que é que foi... mas pôs lá.

Henrique - muito bem!...

Lena - olhem, isto caiu-me cá dentro, que eu nunca mais me esquecerei na minha vida.

Graça - mas eu acho graça nela, que em cada repartição onde ela vai, tem uma conversa. “É para dizer que hoje já estive aqui, sou o número não-se-quê blá blá blá blá”, depois vai à Caixa Geral de Depósitos... “blá blá blá blá”.

Lena - tem um tema, vai sempre com uma finalidade.

José - vai, sem persistência... qualquer resposta a satisfaz – e dá meia-volta e vai embora, sem qualquer conflitualidade. Na Caixa também me recordo disso. Dizia[-lhe]: “ah, isso só amanhã e tal” – e ela lá ía, toda contente.

Lena - ... pelo menos tinham-lhe dado um bocadinho de atenção. É disso que as pessoas precisam.

Henrique - a falta de figuras típicas, que se vem sentindo, também tem a ver com o elevar das condições de vida das pessoas.

Lena - exatamente, é isso que eu ia dizer!

Henrique - havia muita miséria, em determinada altura, e – dessa miséria – saíam essas figuras típicas, ou porque não tinham cultura, ou porque não tinham tido acesso aos estudos, ou porque tinham uma deficiência física qualquer.

José - pois...

Amélia - mas, por exemplo, quando eu cheguei cá, havia uma figura típica que não era por não ter dinheiro, que era aquele filho da dona da farmácia, que só saía de noite.

Lena - ... o Sebastião!

Henrique - o Sebastião Santos Silva.

Amélia - e esse não era por não ter dinheiro...

Graça - era epilético.

Henrique - era epilético, sim senhor!

Lena - mas esse não era uma figura tão típica...

Amélia - não era típica, era *sui generis*. Tinha uma maneira de estar... e eu, quando cheguei aqui, sempre me chamou a atenção esse homem.

Henrique - cheguei a ver alguns ataques epiléticos dele aí no [café] Cantinho do Marquês...

Graça - ataques enormes!

Henrique - ele também bebia muito – e depois as coisas...

Lena - se calhar tomava alguma medicação e interferia logo.

José - Sebastião Santos Silva

Lena - mas eu falo em figuras típicas, mas não no Sebastião. Falo no “Peixe e Pão”, na “Patamila”, no “Chegadinho”...

José - no “Papelito verde”... o “Mar Azul”.

Henrique - o “Chavelhita”, o “Cabo Teta”, o “Frade”.

José - o “Capitão do Vinho”.

Henrique - o “Capitão do Vinho”.

Graça - o capitão do quê?!

Henrique - do vinho... e a “Petrólea”, a “Patamila”, a “Zé”, que era irmã do “Macói” – ui, havia tantos!...

José - e, depois, a crueldade dos miúdos a lidar com essa gente. Eram pessoas miseráveis, no sentido de serem desprovidas de qualquer auto-suficiência. Iam ali para [a taberna d]o “Zé Calceteiro” às 7 da manhã, à espera que abrisse. Estavam dependentes do álcool. Esse indivíduo, que era o “Capitão do Vinho”, era um indivíduo que se via que transportava (eu nunca ouvi o homem falar, mas transportava) uma grande mágoa. Devia ter qualquer peso na consciência. E a ideia que eu tinha (não sei se isto corresponde à verdade, ou não) era que ele tinha alguma responsabilidade na morte da mulher...

Henrique - ah.... ok, afogava as mágoas em vinho.

José - e, então, quando chamavam o “Capitão do Vinho”, à distância, diziam “já a mataste!”.

Lena - oh, isso dava cabo dele...

José - e o “já a mataste” era seguido de apanhar logo em pedras e atirar... e, depois, lembro-me de uns anos mais tarde, terem a crueldade de se terem refinado. Então, em vez de dizerem aquilo e provocarem essa reacção intempestiva nele, deixavam-no passar e diziam: “ela era uma santa...!”.

Amélia - ... ainda era pior!

Henrique - malvados! Veneno puro, concentrado! Eu lembro-me de um, quando era miúdo, que era um varredor, que era o “Miquelina”. Nós esperávamos por ele e, assim, ao longe, quando ele aparecia, dizíamos “Miquelina, roubaste as mulas ao homem!”. Não sei que história é que havia por trás, mas ele ficava de cabeça perdida, largava o carrinho e vinha a correr, a apanhar pedras e a jogar. Nunca percebi o porquê...

Lena - havia o “Candelária”, que era espanhol.

José - o “Mateus Salpico”.

Graça - ah, esse também nunca ouvi!

Henrique - então e o “Baguinho de Milho”? Lembro-me dele agarrado às paredes com as bebedeiras...

José - e o “Malito China”, também havia.

Henrique - e o “3 Pipas”...

José - o “3 Pipas”, sim... tinha muita queda para a matemática!

Henrique - ... que era muito bom com a regra de 3-simples!

José - e com problemas de pipas de vinho... aqueles problemas: “quando se verte o vinho a uma determinada velocidade...”. Eram problemas de matemática complicados...

Henrique - ... mas explicava sempre com a regra de 3-simples, com as pipas!

Todos - ahahaha!

José - esta capacidade que esta terra tem de escarnecer... as alcunhas eram postas com algum fundamento! O “3-Pipas” ...

Lena - eu acho que não é desta terra: é de todos os meios pequenos. Lisboa é uma cidade grande, mas nos bairros...

Amélia e Henrique - sim, sim...

Lena - portanto, não é esta terra! José Eduardo, desculpa lá eu contrariar essa situação, mas eu acho que os meios pequenos é que provocam isto. Por... falta de educação – vamos lá –, porque isto é uma questão de educação. Se as pessoas se metem com alguém que tem uma incapacidade, é uma questão de princípios e de falta de educação. Portanto, isso existe em todas as sociedades.

José - essa falta de compaixão, essa falta de respeito pelos miseráveis, essa maldade, também diz alguma coisa da sociedade; da educação que é dada, sobretudo às crianças, que são aquelas que hostilizavam esses indivíduos...

Amélia - vamos lá ver, mesmo que haja educação das crianças, as crianças em grupo, a uma certa idade, mesmo que sejam educadas, têm aquele espírito de grupo e gostam muito de se meter com quem eles sentem que é um bocadinho diferente.

Henrique - ... sobressai muita crueldade.

Amélia - em grupo, então, acho que sobressai isso. Claro que, quanto mais educadas, menos isso se mostrará, mas...

Henrique - às vezes a crueldade surge de uma forma mais refinada, com a formação.

José - eu, que me reivindico que Vila Real de Santo António, e que tenho pena de se ter perdido o humor típico desta terra, ao mesmo tempo reconheço que havia defeitos aqui (de natureza social) que não havia noutros sítios. Pode ser uma impressão subjectiva, mas quando fui estudar para Faro, para o Liceu, notei no Ambiente do Liceu mais solidariedade, mesmo em relação a gente que não se conhecia e que se podia hostilizar por serem de Olhão, outros de Vila Real de Santo António... Havia um ambiente de maior tolerância, de maior convivência, de menor escárnio, de menor má-língua em relação ao que havia aqui em Vila Real. Isto era terra de gozo, no pior do sentido. E eu nem fui muito alvo desse gozo, porque, como jogava à bola - e o indivíduo que jogava à bola, não é que fosse nenhuma estrela, mas tinha mais aceitação social que outros... havia indivíduos que era permanentemente hostilizados – e eu, em Faro, não sentia isso.

Amélia - eram mais velhos...

Lena - o ambiente era outro...

Henrique - o nível de inserção era outro, estavas lá de visita. Passavas ali umas horas e vinhas embora e o conhecimento que tinhas também era superficial.

José - mas o ambiente escolar aqui era mais agressivo. As contradições entre os alunos, às vezes da mesma escola, ou entre o colégio e a escola técnica – eu vivia ao pé da escola técnica, jogava ali á bola, e ia para o colégio – e havia conflitos, sobretudo entre as raparigas, entre as da escola técnica e as do colégio.

Lena - a escola técnica era uma escola inferior — a outra era de meninos mais bem.

Amélia - bom, em relação ao jardim, estava a dizer, quando cheguei a Vila Real, conheci o jardim mais ou menos como ele está aqui e depois usufruí do jardim quando os meus filhos eram pequeninos. Gostavam muito de vir para aqui correr, de ir para a tal árvore, que a Marta falou ontem, e nós temos fotografias dos miúdos na árvore. E havia aquele sítio onde se bebia água...

Lena - o chafariz?...

Amélia - não é bem um chafariz.

Lena - era o repuxo!

Amélia - e havia um sítio com um murinho, onde os miúdos iam ver o rio.

Henrique - exactamente!

Lena - eu tenho uma foto dos meus filhos, ele a beber água no repuxo – mas é um poster!

Henrique - e, nesse espaço, os miúdos iam andar de patins.

Amélia - e correr, e de bicicleta. Podia-se ter feito a marina e ter mantido o jardim.

Graça - [teriam] feito a marina lá em baixo [mais para Sul]...

Nas dez páginas que se seguem, é apresentado o ensaio visual. Por uma questão de leitura e narrativa, as figuras não têm legenda, sendo que as imagens utilizadas na colagem³ provêm de arquivos pessoais e foram disponibilizadas ao Arquivo da Vila

³excepção feita nas secções Graça e Lúcio, em que as fotografias atuais das suas casas foram tiradas pela autora do ensaio, durante uma visita guiada (por habitantes), preparada no âmbito do mesmo projeto. As imagens de fundo foram obtidas a partir de imagens presentes na secção respetiva, excepto a imagem de fundo da secção Elisa, que provem de uma imagem disponibilizada pela Lena.

pelos cinco participantes protagonistas no ensaio, como fica claro no decorrer da leitura, que deve ser feita na ordem apresentada.

JOSÉ

O José apareceu pela 1ª vez logo no 2º dia do Arquivo, com a Amélia.

Desde então - e até ao fim do projeto - foram os dois muito presentes.

Na primeira “Estórias no Pelourinho”, o José trouxe-nos uma foto com um mistério.

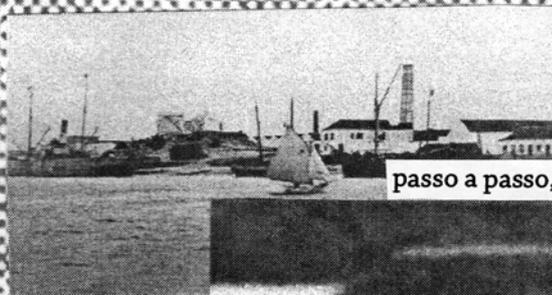
Nessa foto...



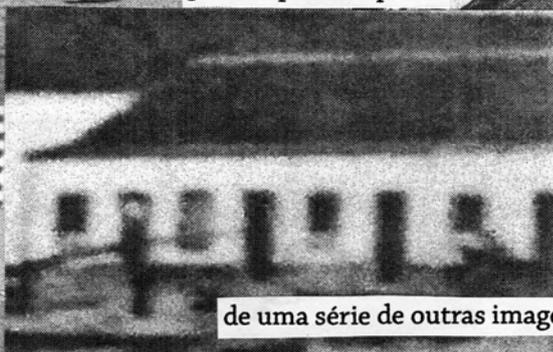
, mas a cidade é plana: não há qualquer monte...

...onde poderia ser?

Então, na sessão seguinte, o José explicou,



passo a passo, a partir



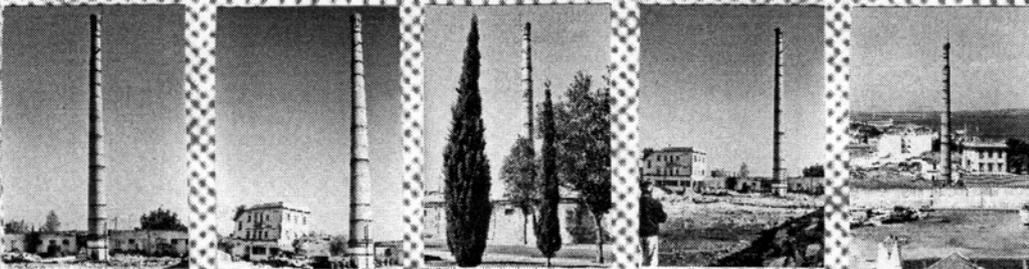
de uma série de outras imagens,



como tinha descoberto o sítio.

Duas dessas imagens pertencem a uma série de fotografias, contou-nos, que tinha tirado pouco tempo antes - e pouco depois - da demolição da grande chaminé da fábrica Parodi.

Era um rolo de 24 fotografias:



tinha fotografado a chaminé a partir de sítios de onde ela podia ser vista. Cada vez

mais longe...

até que acabou por se encontrar no outro lado do Guadiana,



em Espanha

Tinha falhado, no entanto, o dia da demolição: não existem, portanto, registos da mesma.

No seguimento desta mágica história da duna-mistério,

o José contou-nos outras histórias bonitas e - de alguma forma, também - tristes.

Por muitas e diversas razões,

a chaminé do Parodi tem um significado profundo para ele.

GRAÇA

A Graça apareceu num dia em que eu estava a trabalhar no arquivo, mas tinha todas as portas fechadas. Bateu no vidro da janela até que eu abrisse a porta e

explicasse o que estava a fazer ali.

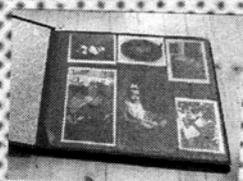
Para a “Estórias no Pelourinho”,

veio com curiosidade e trouxe o cartão de sócio do pai:



clube de futebol

Depois, trouxe um album de fotografias inteiro e disse-me para tirar dali tudo o que eu quisesse.



Mas o que eu queria mesmo era conversar com ela sobre cada foto.



E ali estava ela, em criança, no Carnaval, com a sua avó.



A mesma janela e ela, com o pai e um cão, também no Carnaval.

E, novamente, a janela. E a Graça, já não criança, com uma amiga e um cão.



A Graça telefonava-me frequentemente: tinha encontrado uma placa antiga.

“tens de vir ver já” “ok, estou aí em 5min”.

ou

tinha encontrado junto ao contentor do lixo um desenho bonito de um barco.

No último passeio-oficina do projeto,
apresentou-nos detalhadamente
a rua onde cresceu...

onde está a casa...



onde está a janela...

onde foram tiradas as tais fotos.



LENA

A Lena é uma amiga de sempre da minha avó.

Conheço-a desde que me lembro; faz parte.

Começou por trazer fotos das peças de teatro,

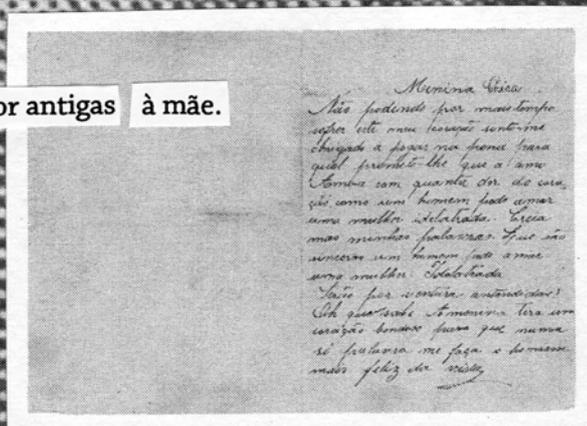
onde dava para ver a minha avó em cena.



Depois, trouxe fotografias dela com a mãe,



e deliciosas cartas de amor antigas à mãe.



Depois, uma foto de Tânger em 1931

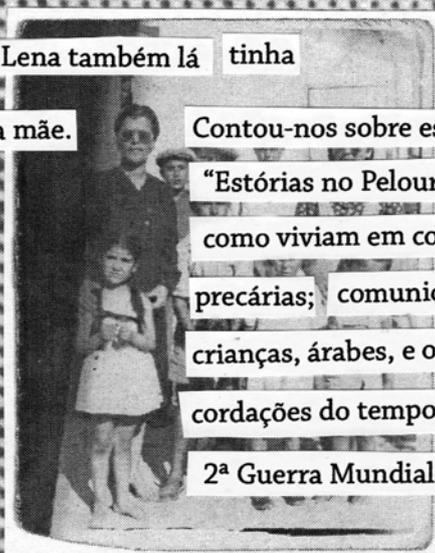


onde aparece a sua mãe:

Várias operárias fabris de Vila Real de Santo António, em trabalho sazonal, em Marrocos. Dois grandes atuns podem ser vistos, ao fundo.

Com 5 anos de idade, a Lena também lá tinha

estado, com a mãe.



Contou-nos sobre essa altura numa

“Estórias no Pelourinho” :

como viviam em condições

precárias; comunicar com outras

crianças, árabes, e outras re-

cordações do tempo logo a seguir à

2ª Guerra Mundial.

ELISA

A Elisa apareceu no Arquivo já perto do fim do projeto. Eu conhecia-a especialmente de uma oficina que tinha organizado meses antes.

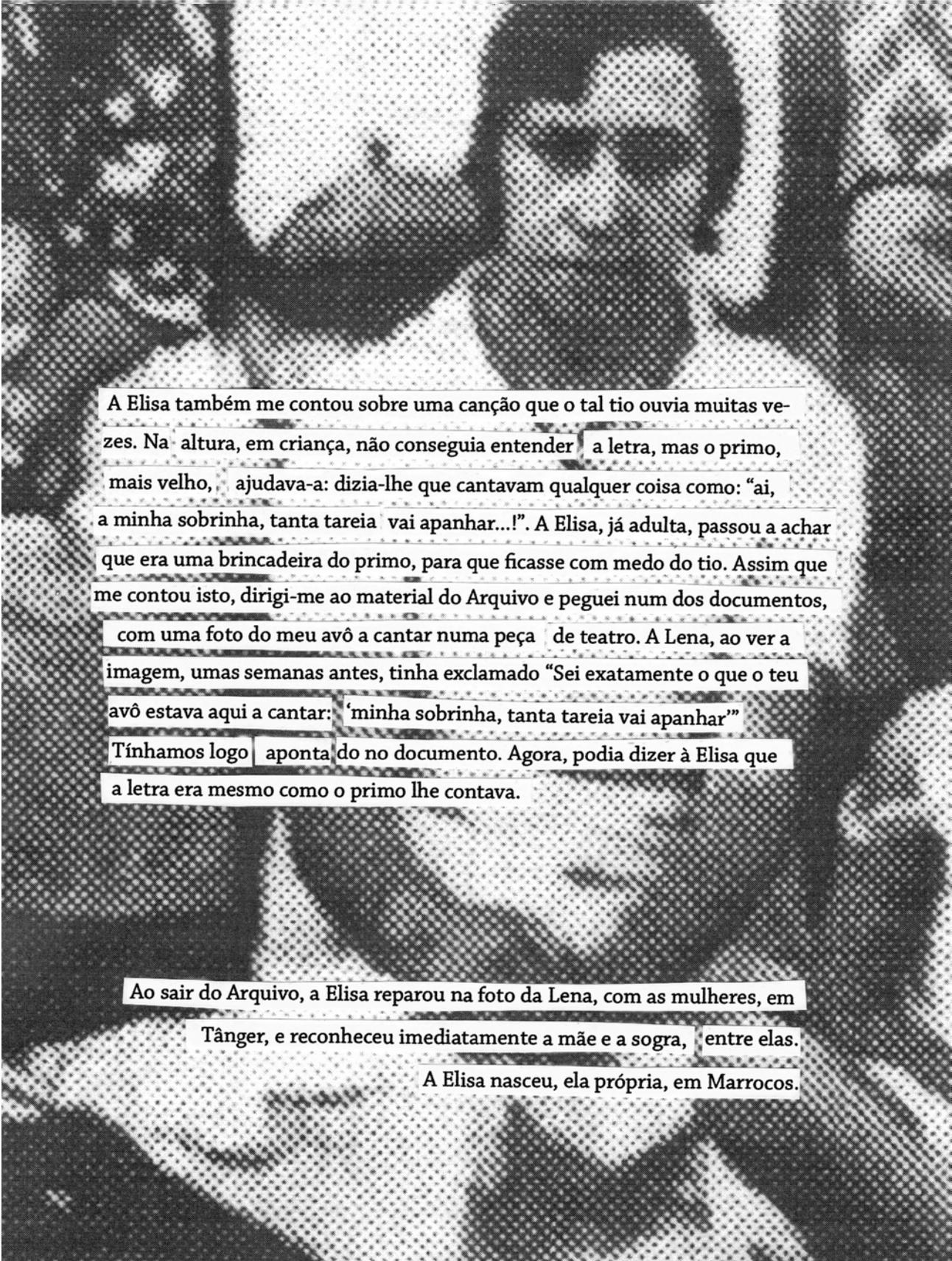
Um dia, algures em Fevereiro, telefonou-me; disse:

“Marta, tenho que falar contigo. Quando vai estar no Arquivo?”

Era porque, numa notícia sobre o Arquivo da Vila que tinha saído no jornal, eu teria contado uma determinada coisa errada à jornalista sobre uma pessoa. Um homem, a quem chamavam “Viagem à Lua” porque - tinha eu ouvido - se tinha atirado de um farolim apenas com um guarda-chuva. Disse-me, então, que a história não era bem assim. A verdadeira história era que ele se tinha atirado de um primeiro andar - e com um fato especialmente feito para voar. O “Viagem à Lua” era seu parente.

Começou-me a contar sobre a sua infância: por exemplo, sobre um tio, uma figura imponente, um patriarca, que não gostava de ter os pés frios. Por isso, a sua filha tinha a tarefa de lhe trocar as meias frias por meias quentes várias vezes ao longo do dia. Até havia uma divisão na casa, com aquecedor, e muitas meias à sua volta.

Nesse dia, tivemos uma conversa muito bonita.



A Elisa também me contou sobre uma canção que o tal tio ouvia muitas vezes. Na altura, em criança, não conseguia entender a letra, mas o primo, mais velho, ajudava-a: dizia-lhe que cantavam qualquer coisa como: “ai, a minha sobrinha, tanta tareia vai apanhar...!”. A Elisa, já adulta, passou a achar que era uma brincadeira do primo, para que ficasse com medo do tio. Assim que me contou isto, dirigi-me ao material do Arquivo e peguei num dos documentos, com uma foto do meu avô a cantar numa peça de teatro. A Lena, ao ver a imagem, umas semanas antes, tinha exclamado “Sei exatamente o que o teu avô estava aqui a cantar: ‘minha sobrinha, tanta tareia vai apanhar’”. Tínhamos logo aponta do no documento. Agora, podia dizer à Elisa que a letra era mesmo como o primo lhe contava.

Ao sair do Arquivo, a Elisa reparou na foto da Lena, com as mulheres, em Tânger, e reconheceu imediatamente a mãe e a sogra, entre elas.

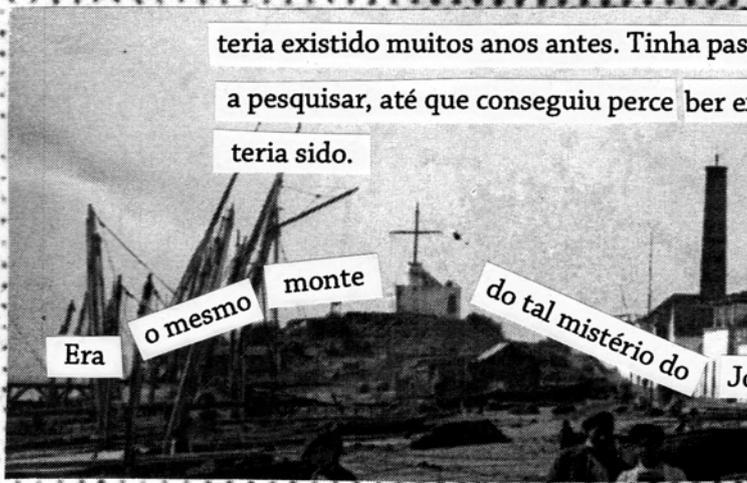
A Elisa nasceu, ela própria, em Marrocos.

LÚCIO

O Lúcio ter-me-ia, segundo a Elisa, contado a história errada do “Viagem à Lua”.

Os dois acabaram por se encontrar, por acaso, um dia mais tarde no Arquivo e falaram sobre isso.

Uma vez, o Lúcio trouxe para o Arquivo imagens de uma duna, que teria existido muitos anos antes. Tinha passado algum tempo a pesquisar, até que conseguiu perceber exatamente onde teria sido.



Era

o mesmo

monte

do tal mistério do

José (!).

Pu -los em contacto sobre esta questão.

O Lúcio, sim, tinha fotografado a demolição



que o José tinha falhado.



Um dia, trouxe para o Arquivo uma foto: um grupo de homens



Era como a outra fotografia das mulheres, da Lena...



mas num outro dia ou a outra hora;
ou provavelmente tirada com outra objetiva.



Motivos e perspectivas insulares na pintura de António Dacosta

***Motivos y perspectivas insulares em la
pintura de António Dacosta***

***Insular motifs and perspectives in António
Dacosta's painting***

Maria Beatriz Rocha

***Mestre em Estética e Estudos Artísticos pela Universidade Nova de
Lisboa. mariabeatrizdrocha@gmail.com***

Resumo

Partindo do *corpus* artístico de António Dacosta (1914-1990), visa-se, com este ensaio, analisar a vivência do artista enquanto açoriano, de modo a traçar-se uma linha cronológica – fortemente influenciada pela memória – em que veremos como Dacosta, impactado por uma ditadura, pela emigração, entre outros eventos do seu tempo, nunca deixou de pintar a sua ilha.

Palavras-Chave: Ilha. Espírito. Surrealismo. Memória. História da Arte.

Resumen

A partir del corpus artístico de António Dacosta (1914-1990), este ensayo tiene como objetivo analizar la experiencia de este artista como azoriano, con el fin de trazar una línea cronológica – fuertemente influida por la memoria – en la que veremos cómo Dacosta, impactado por una dictadura, por la emigración, entre otros hechos de su tiempo, nunca dejó de pintar su isla.

Palabras Clave: Isla. Espíritu. Surrealismo. Memoria. Historia del Arte.

Abstract

Starting from the body of work of António Dacosta (1914-1990), this essay aims to analyze this artist's experience as an Azorean, in order to draw up a chronological line – strongly influenced by memory – in which we will see how Dacosta, although, impacted by a dictatorship, by emigration, among other events of his time, never stopped painting his island.

Keywords: Island. Spirit. Surrealism. Memory. Art History.

INTRODUÇÃO

Na pintura de António Dacosta existe uma simbiose entre a memória e a história do seu tempo. A justaposição destes dois cenários distintos e a sua manifestação plástica provêm, como é claro, da imaginação do artista. Partindo de uma seleção de pinturas, destacamos como a obra de Dacosta se caracteriza, sobretudo, pela articulação de cenários insulares (aqueles da sua infância) com temas e preocupações da sua contemporaneidade.

Primeiramente, analisamos o impacto da sua vivência nos Açores, abordando ainda a sua chegada a Lisboa, em 1935, onde se depara com um mundo diferente daquele que tinha experimentado até então: o ambiente da Escola de Belas-Artes e a sua convivência com outros alunos e artistas, o confronto com novas referências e o seu interesse pelo Surrealismo; mas também a vivência na capital portuguesa durante a ditadura salazarista. Parte para Paris, em 1947, e lá permanece até a sua morte em 1990.

Muitas das experiências vivenciadas ao longo desta trajetória fizeram parte do conteúdo retratado nas pinturas do artista; contudo, serão os motivos e o estado de *espírito* que trouxe consigo da sua infância que parecem permanecer com mais afinco na sua obra. Esta noção de *espírito* será discutida seguindo a tese de Paul Valéry, do seu ensaio *A Liberdade do espírito* (VALÉRY, 2010). Nesse texto, como

argumento principal, o escritor defende que o espírito está presente em qualquer humano, desde o ditador ao cidadão comum. Contudo, pode ser falsificado ou recriado para servir jogos de poder político.

O autor define o espírito como sendo uma atividade, uma forma única do indivíduo operar, fazendo gerar muitas das vezes uma ação, interior ou exterior. Descreve a mesma como sendo um tipo de ação que tem como fim não o mero funcionamento normal do organismo, mas algo maior: “[...] é atividade pessoal, mas universal [...] que concede à vida, às próprias forças da vida [...] um sentido e uma função, um empenho e um desenvolvimento do esforço e da ação, diferentes daqueles [...] que servem apenas para a conservação do indivíduo” (VALÉRY, 2020, p. 6).

Paul Valéry faz crer que funcionamos como um organismo em constante transformação. Se olharmos o percurso de Dacosta, percebemos assim que, a cada escolha que fazemos, estaremos sempre a enriquecer e a tornar mais complexo o nosso percurso, dado que há uma constante troca de modificações entre o ser vivente e o seu meio.

Contrapondo o caso de António Dacosta, dono de um espírito carateristicamente imaginativo e livre, nascido da imensidão da paisagem (e que tem o mar como principal interveniente), com aquele imposto pela “política do espírito” de António Ferro – um espírito fabricado – pretende-se realçar o antagonismo entre estes dois espíritos. O primeiro, se quisermos, palpável, manifestando-se sobretudo, com recurso à memória, por meio da pintura; o último, criado por meio da manipulação de eventos históricos, forçando certas imagens de um passado, pelo regime recriado, a uma população com uma memória débil.

Quando o escritor Vitorino Nemésio cunhou o termo “açorianidade”, em 1932, para descrever a condição histórica, geográfica e social açoriana, não o fez por meio de qualquer manipulação da história ou das tradições do próprio arquipélago, mas sim pela simples observação e análise da sua existência e experiência enquanto insular, tomando a geografia como ponto de partida.

Entendemos existirem três vetores no percurso de António Dacosta, correspondentes a estados de espírito específicos: a açorianidade, a “política do espírito” e a vanguarda surrealista. Deste modo, a expressão plástica, bem como o conteúdo e os motivos da obra de Dacosta não podem ser separados nem do seu tempo histórico, nem da sua condição de ilhéu – a ilha, o mar e a emigração – nem tão pouco limitados a dinâmicas artísticas, como o Surrealismo.

Os cenários que pintou eram inspirados em referências reais – como as tradições religiosas e pagãs da ilha. Essas referências são capazes de orientar, transformar e mesmo caracterizar o espírito de um indivíduo. Como o próprio escreveu, “Um Chirico, um Picasso, um Chagall, um Duchamp, são pintores da escola de Paris; mas é sobretudo [...] o complexo que os liga ao solo, ao elemento onde nasceram, que caracteriza o estilo particular da sua pintura. Para a moda é possível que a geografia humana não conte, mas para a arte é um ingrediente essencial” (DACOSTA, 2000, p. 130).

AS CICATRIZES INSULARES NUMA LISBOA SALAZARISTA

António Dacosta nasceu no ano de 1914, em Angra do Heroísmo. O gosto pelas artes foi despertado pelo professor de desenho, Álvaro de Castro, enquanto foi seu aluno na Escola Técnica daquela cidade. De acordo com o crítico, Rui Mário Gonçalves, é aquando da descoberta de uma reprodução de uma obra de Matisse, que Dacosta, ainda jovem, se decide pela “pintura poética” (GONÇALVES, 1985, p. 19).

Enquanto adolescente, rodeado pelo oceano Atlântico, poderíamos meditar na hipótese de a Arte ter-se apresentado como uma forma de escape para o jovem Dacosta. Mas um escape de quê? Do Mar, por exemplo, que surge enquanto elemento definidor da insularidade açoriana, com o qual se estabelece uma relação amor-ódio, como refere Luís Ribeiro, que considera o mar como elemento essencial do modo de ser insular, do espírito açoriano: “a contemplação do mar põe os homens cismadores... brandos e sonhadores... entristece e abate pela monotonia” (apud JOÃO, 1996, p. 103). Esta questão molda a identidade de Dacosta que, como

assinalaria anos depois, ainda sentia aquilo a que chamou de “[...] um certo tipo de ressaca marítima” (AVILLEZ, 1983, p. 31).

Não deixa de ser curioso como, fechadas as contas, o artista viveu mais tempo no estrangeiro do que na sua ilha. Se nunca esquecemos o nosso primeiro berço, então, no caso açoriano, quais são os fatores que, reunidos, permitem manter a memória viva desse lugar? E como é que Dacosta os representa na sua obra? Se formos até ao local de origem do pintor, reconhecemos que o arquipélago e a sua gente foram habituados a partidas e chegadas, com uma forte corrente emigratória que não causou grandes transformações nas tradições. Mas o que nos leva à ideia de que existe um espírito açoriano?

Para podermos começar a debater sobre os Açores, temos que partir sobretudo da paisagem e o conseqüente impacto que esta tem naqueles que por ela se cercam todos os dias. É este o sentir de Dacosta quando reflete a respeito do tempo que passou na ilha: “[...] o nosso modo de viver o sagrado e o profano, os nossos costumes, o que neles havia [...] de antitético e complementar”, reforçando ainda que: “todos nós somos feitos de memória. Acho perfeitamente natural que o lugar privilegiado da minha se inscreva na geografia íntima de tais palavras: Ilha, Açores, Arquipélago [...]”¹. O fascínio pelo mar e os laços com a terra serão alguns dos pontos que os habitantes têm em comum, não havendo, todavia, uma definição única de açorianidade. Como Vitorino Nemésio indica: “a alma do ilhéu exprime-se pelo mar. O mar é não só o seu conduto terreal como o seu conduto anímico” (NEMÉSIO, 1929, p. 18).

De acordo com diversos historiadores e escritores, existe sempre uma referência ao mar, como o grande “culpado” que, em jeito de provocação, leva o ilhéu a partir. Repare-se como, involuntariamente, o açoriano é moldado por algo que ultrapassa o seu poder, tendo como única solução, se assim desejar, emigrar, para fugir ao isolamento. Este universalismo e visão do mundo serão traços açóricos que também marcaram Dacosta. Como a escritora açoriana, Natália Correia, esclareceu, “o apelo do mar é provocação de partida que inquieta o ilhéu. A insularidade contém, no

1 Discurso proferido no âmbito da sessão solene de homenagem a António Dacosta na 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico de 1987, Revista Atlântida, 1º semestre 1988.

sentimento de clausura que fortemente a marca, a potencialidade de um desejo de libertação que se concretiza nessa largada de emigrantes, que se fazem ao desconhecido para respirarem mais o mundo” (CORREIA, 2018, p. 244).

Percebemos então que o pintor, apesar de distante, mantinha a ilha por perto. Tudo isto se torna mais completo se considerarmos aquilo que Carl Jung salientou numa entrevista: “Não somos de hoje, nem de ontem. Somos de uma era imensa”². De certa forma, dependemos da história que nos molda. No caso do açoriano, este é moldado pela história e pela geografia que, na visão de Nemésio, encontram-se interligadas: “A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos ossos mergulham no mar” (NEMÉSIO, 1983, p. 33).

Compreendemos assim, que houve um diálogo recorrente entre o artista, estas tradições e lugares, e a sua memória. Identificamos a criação de uma mitografia própria, que vai inspirar-se no imaginário e nas tradições açorianas, memorizadas da sua infância e juventude; no paganismo que também faz parte do viver açoriano, e ainda na distância que o separou toda a vida do lugar que o viu nascer. Estes fatores resultaram numa forma de atizar a memória, fazendo, conseqüentemente, surgir as representações de motivos insulares – servindo-nos de exemplo a sereia e a pomba branca –, como sendo aqueles mais vezes pintados pelo artista.

Torna-se, contudo, difícil não refletir acerca do que teria acontecido a António Dacosta se tivesse optado por estabelecer residência na ilha. Felizmente, o poeta e amigo, Álamo de Oliveira conseguiu colocar-lhe esta questão:

AO: “*Dacosta não o seria sem Paris?*”

AD: “Paris não é o paraíso e devemos sempre preservar a nossa diferença – sem exageros.”

² “Carl Jung: Face to Face”. Freedman, John. The John Freedman Interview – BBC. Suíça, jun. 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ks9NR9KZeog>. Acesso em: 22 nov. 2021. Tradução livre nossa.

AO: *Se Angra o retivesse, consentia?*

AD: “A dúzia embaraça-me! Não sei, talvez a distância se tenha tornado necessária ao meu imaginário de açoriano da Ilha Terceira.”³.

Acreditamos assim, que quando Dacosta chega a Lisboa, em 1935, terá estranhado não só a distância geográfica e social, entre as ilhas e o continente, mas também o controlo gradual das forças totalitárias do Estado Novo. Naturalmente chegou, de acordo com a historiadora Assunção Melo, a um *mundo desconhecido*: “[...] não só porque Lisboa era uma metrópole, cuja realidade seria para ele desconhecida, como também o Homem, no sentido mais global, já não se reconhecia num mundo cujas atrocidades seriam palavra de ordem” (MELO, 2014, p. 21). Mas a capital seria, de acordo com José-Augusto França uma “sociedade politicamente adormecida” (FRANÇA, 1991, p. 43), encontrando-se neste estado de alienação desde o golpe de Estado, de 1926.

Com a instauração do regime do Estado Novo (1933-74), foi criado, de imediato, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), cujo diretor foi António Ferro. Este, por sua vez, desenvolveu iniciativas como a “Campanha do Bom-Gosto”, inserida na sua “Política do Espírito”. As suas ideias surgiram com o intuito de reformar e dinamizar, culturalmente, a sociedade portuguesa, à luz dos ideais do Estado Novo – cujo mote era: “Deus, Pátria e Família”. Procurando sempre manter o equilíbrio, por um lado, entre o seu ávido compromisso com o regime e a conseqüente construção de uma imagem para o mesmo; e, por outro, mostrando o seu apoio àquela que entendia como arte moderna. António Ferro criou as Exposições de Arte Moderna do SPN, tendo as mesmas durado entre 1935 a 1951. No contexto artístico, pouco mais haveria do que estas exposições do Estado, paralelamente a outras apresentadas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes.

António Ferro via a arte como a principal responsável por criar uma identidade nacional, em que os artistas seriam livres de criar, porém, obedecendo às suas

3 “Homenagem a António Dacosta”. 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico, *A União*, Angra do Heroísmo, 1987, p. 5 (suplemento “Quarto Crescente” n.º 174 – 28 nov. a 12 dez.).

diretrizes. Um dos grandes motivos de ação do SPN era a campanha da “Política do Espírito”, apoiada na conferência de Paul Valéry a respeito d’A *Liberdade de espírito*. Esta campanha surge como a base teórica para as iniciativas de Ferro, que visavam suscitar na população um processo de transformação mental. Para colocar em curso toda esta campanha, criaram-se organizações como a *Legião Portuguesa* ou a *Mocidade Portuguesa*, onde era inculcida e alimentada a ideia de um *espírito português*, desde crianças a jovens adultos. Adicionalmente, o SPN criou mascotes como o galo de Barcelos, ou tradições como o concurso das Marchas Populares, levando outros a crer na imagem da população portuguesa como ordeira, rural, hospitaleira e submissa.

Relativamente a Paul Valéry, este deixa o seu carimbo na obra de António Ferro, pois foi convidado pelo diretor a escrever o prefácio da edição francesa, de uma das principais ferramentas de propaganda de Ferro: as entrevistas que fez a Salazar – livro que mandou traduzir em várias línguas (ACCIAIUOLI, 2013, p. 117). É nesta entrada de Ferro no mundo político que se situa o conflito – ou talvez se revelem as intenções do seu *espírito*.

Todavia, esta campanha da “Política do Espírito” não passava de um gesto político que utilizava as artes para seu proveito, criando iniciativas, que apesar de visarem servir os artistas, serviam, maioritariamente, o Estado e a sua linguagem estética; exposições como a do Grande Mundo Português serão um pertinente exemplo disso. Se os artistas já se sentiam encurralados entre as decorações de montras e as exposições “modernas”, esta Grande Exposição colocaria um peso maior sobre estes e os arquitetos, por pretender ser um marco para o país, com projeção no estrangeiro, e com o objetivo de se estabelecer um *estilo*, dito nacional.

É, contudo, importante notar que, precisamente enquanto decorria a exposição do Grande Mundo Português, numa loja de móveis no Chiado – a Casa Repe –, foi inaugurada a exposição *Ex Poem*, onde participaram António Dacosta, António Pedro e Pamela Boden. É vista como uma das exposições mais significativas na história da arte portuguesa, não só por ter sido a primeira de teor surrealista, mas por ter

estado, simultaneamente, em exposição com aquela do Grande Mundo Português – esta de claro carácter nacionalista.

SURREALISMO: UMA IDEIA QUE ANDAVA NO "AR"

Nos finais da década de 1930, Dacosta afastava-se gradualmente da frequência da Escola de Belas-Artes, devido a um ambiente saturado pelo conservadorismo, “esteticamente a escola circulava entre as marcas de um fim de século, de naturalismos e simbolismos arrastados, e um conveniente modernismo moderado [...]” (DIAS, 2016, p. 30). Fora da Escola, a criação de novos círculos de amizades, consolidados em tertúlias pelos cafés do Chiado, “com artistas, editores e jornalistas que o ligariam à colaboração em vários periódicos” (DIAS, 2016, p. 33) foram de extrema importância para o percurso do pintor. Desses convívios, destaca-se a sua amizade com António Pedro.

António Pedro (1909-1966) era também ilhéu, nascido em Cabo Verde. Foi um artista viajado, que acumulou uma bagagem cultural imensa. Ainda antes da chegada de António Dacosta a Lisboa, Pedro era já considerado um importante membro do meio cultural lisboeta (SARAIVA, 2010, p. 13), tendo participado no *I Salão dos Independentes*, em 1930; em 1932 criou a galeria *UP*, a primeira de carácter comercial em Lisboa⁴. Nesta galeria estabeleciam-se contratos com diversos artistas que aí expunham o seu trabalho. Apresentaram-se exposições de Mário Eloy, tal como de Arpad Szénes e Maria Helena Vieira da Silva, em 1935. Note-se que neste período ditatorial, paralelamente às exposições do Estado e às da Sociedade Nacional de Belas-Artes, raríssimas seriam aquelas independentes.

Pedro viveu em Paris entre 1934-1935, o que lhe permitiu ter um contato com as vanguardas artísticas, tendo sido estudante na Universidade de Sorbonne. Durante a sua estadia na capital francesa, juntou-se a artistas como Duchamp, Miró e Picabia, para assinar o *Manifesto Dimensionista* – tendência que acreditava na quebra de barreiras entre o Espaço e o Tempo. Foi também reconhecido como o principal

⁴ Tendo como sócios Castro Fernandes e Thomaz de Mello.

responsável pela chegada do Surrealismo a Portugal, sensivelmente uma década antes da formação do primeiro Grupo Surrealista de Lisboa – criado em 1947 por Cândido Costa Pinto e do qual o próprio António Pedro fez parte.

Tendo em conta todo este percurso de António Pedro, reconhece-se a importância da sua amizade com Dacosta, e a possível troca de conhecimento entre eles, acrescentando-se o facto de terem dividido o mesmo *atelier* durante a década de 1940. Adicionalmente, destacamos que ambos os artistas passaram o verão de 1940 na casa de Pedro, em Moledo do Minho, perto da fronteira espanhola. Será de notar que os momentos presenciados por Dacosta, ao ver aqueles que fugiam da ditadura franquista, impressionaram-no de tal forma que acabariam por deixar uma marca na sua pintura, como veremos nas obras que produz nesse mesmo ano (GONÇALVES, p. 24) e que apresentará na exposição *Ex Poem*.

Tal como António Dacosta referiu, o Surrealismo “era uma ideia que andava no ar”⁵. Foi com a publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, em 1924, que André Breton (1896-1966) lançou as suas ideias ao mundo: caracterizou o movimento como tendo o objetivo de atingir uma atitude revolucionária consciente (uma *sobrerrealidade*). A liberdade inerente a esta atitude assentava sobretudo em dois aspetos: a liberdade social e a individual, sendo a primeira necessária para o alcance da segunda. O indivíduo seria livre de escolher, porém, muitas das vezes poderia não estar consciente deste seu poder, pondo de lado a sua vontade e livre-arbítrio. Outra característica, passaria pelo recordar da infância como lugar seguro e maravilhoso. O recurso à memória não podia ser tido como um espaço de inação, mas um ponto de partida e reflexão, para o indivíduo melhorar o seu destino.

Assim, a imaginação seria a principal responsável por equilibrar e moderar o impacto das recordações e a transformação dessas, em novas experiências. O Surrealismo procurou ser também uma reação ao racionalismo e materialismo que dominava a cultura moderna ocidental. Contudo, o que distinguiu este movimento artístico foi a sua dimensão introspetiva – a importância dada pelos artistas ao seu consciente e

5 Vídeo: António Dacosta, Notas de Artes Plásticas, RTP, 1969.

subconsciente, manifestando-se numa atitude, visão e espírito diferenciadores dos restantes – permitindo, assim, que esta vanguarda fosse uma em constante mutação.

A valorização da memória, especialmente, o rever das lembranças da infância, aproximam o indivíduo daquilo a que Breton apelida de “vida verdadeira”. A pessoa defronta-se com o seu passado: “atravessa-se em sobressalto, o que os ocultistas chamam de paisagens perigosas. Meus passos suscitam monstros que espreitam [...]” (BRETON, 1924, p. 24). À luz dos ideais surrealistas, vemos que as exposições organizadas pelo SPN e pela SNBA, bem como a própria Exposição do Mundo Português, seriam, de acordo com os pontos referidos no Manifesto, uma “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável” (BRETON, 1924, p. 4).

Esta forma de forçar o indivíduo a criar a sua arte com um propósito, obedecendo a diretrizes que não aquelas do próprio criador, seria, pelo olhar surrealista, uma forma de impor limites ao próprio espírito, à própria experiência. Como Margarida Acciaiuoli indica, “o resultado foi que não só se privaram os artistas e o público do necessário conhecimento daquilo que, no seu próprio tempo, se produzia, como se adiou, definitivamente, a possibilidade de se encontrarem respostas para as interrogações que existiam” (ACCIAIUOLI, 2013, p. 149). A ilusão e a fantasia, geralmente associadas à Arte, foram assim utilizadas pela propaganda política.

Relativamente a Dacosta, a sua pintura parecia revelar mais da realidade do mundo do que aquela que mostrava o regime salazarista. Se, por um lado, a Exposição do Mundo Português era uma encenação ideológica, envolta na imaginação e na manipulação das lendas do passado da *Nação*, representada de acordo com as diretrizes do regime salazarista, por sua vez, a exposição *Ex Poem* foi descrita como “um dos poucos momentos de verdadeira modernidade da vida artística portuguesa da primeira metade do século XX (um «oásis no deserto»)” (SARAIVA, 2010, p. 19).

Enquanto *política e liberdade de espírito* chocam, no caso do Surrealismo, o mesmo alimenta-se do indivíduo e de toda a multiplicidade do seu ser. A tese de Valéry e a de Breton parecem, por comparação, ver o mundo com olhos semelhantes, visto que

o primeiro acredita também que o homem opera de acordo com o princípio: “De um lado, o indivíduo. Do outro, a quantidade indistinta das coisas” (VALÉRY, 2010, p. 16).

Ao contrário daquela ideia de espírito de Ferro, que não caberia nestes moldes de Valéry, vemos que o Surrealismo encaixa na perfeição, exatamente por ter nascido da vontade partilhada de vários indivíduos, os quais, de alguma forma, haveriam partido dos seus traumas, experiências e visões comuns para criar o movimento (alguns destes artistas foram soldados na I Guerra Mundial, enquanto outros seriam refugiados). O indivíduo torna-se assim responsável por gerar ferramentas para outros indivíduos poderem, também, mais tarde, transformar o seu coletivo, gerando-se a tal troca entre *ser vivente* e o seu *meio*.

Todas estas ideias tiveram o seu papel na vida de António Dacosta que, tendo nascido nos Açores, se reconheceu primeiramente como insular, para depois perceber-se como açoriano. É precisamente pela complexidade do espírito de Dacosta, que se torna interessante percorrer a vida do artista tendo consciência da sua origem insular e de como os eventos externos a essa condição, moldaram a mesma.

A OBRA DE ANTÓNIO DACOSTA

Acreditando na integralidade da obra de António Dacosta como uma manifestação coerente do percurso do artista, distribuímos, operativamente, o seu *corpus* artístico em dois: *a fase lisboeta* e *a fase parisiense* – tendo por base questões geográficas. Nos anos passados em Lisboa (1939-1946), compreendemos como o Surrealismo, para Dacosta, surge como uma espécie de veículo que conduziria a relação entre as suas experiências e memórias das vivências enquanto ilhéu. De acordo com Fernando Rosa Dias, os anos após a Escola de Belas-Artes serviram para Dacosta tentar pintar, desaprendendo, por assim dizer, tudo aquilo que a Escola lhe havia facultado, resultando numa procura da “superação da técnica” (DIAS, 2016, p. 59).

Estando já fora do contexto académico, considera-se que a primeira grande exposição, que colocou o nome de António Dacosta na História da Arte em Portugal, foi a *Ex Poem*. Dacosta expôs dez quadros, presumindo-se que quatro deles terão desaparecido durante o incêndio no *atelier* que dividia com António Pedro, no ano

de 1944 (DIAS, 2016, p. 45). Nesta exposição, temos um dos primeiros exemplos da miscelânea de assuntos com que lidam as pinturas de Dacosta. Vemos como, por meio de elementos pictóricos que vão beber ao Surrealismo, o artista representa figuras andrógenas, outras com características antropomórficas, como vemos no caso de *Cena Aberta* (figura 1) e *Antítese da Calma* (figura 2), ambas de 1940.

Lembramos que estas pinturas, apesar de, no seu conjunto, aparentarem ser um mosaico de temas distintos, ligam-se entre si pela sua própria plasticidade, pois reconhecemos como todos os elementos aqui presentes estão sobrepostos numa paleta de cores que lhes é comum – uma cenografia com tons de terra escura e apontamentos de azul e verde – relembrando a vulcanicidade das ilhas açorianas. Note-se como as personagens se encontram, geralmente, cercadas por esta paisagem exterior; outras vezes, são colocadas numa disposição claustrofóbica, chegando a ser maiores que a própria paisagem.



Figura 1. António Dacosta, *Cena Aberta*, 1940, óleo sobre tela, 159,5 x 200cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. N.º inv. ADP746. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 80P123).



Figura 2. Antônio Dacosta, *Antífese da Calma*, 1940, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. Nº inv. ADP745. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 8oP121).

Coincidência ou não, outro ponto a salientar é que estas figuras de Dacosta, especialmente neste ano de 1940, não parecem respirar entre si, pois existe um afunilamento na composição. Terá algum paralelo com a tensão crescente na realidade europeia? Como exemplo-chave para pensarmos esta inquietação, destacamos *Serenata Açoreana* (1940) (figura 3) exposta também na Casa Repe.

Torna-se uma obra de frisar porque para além de albergar características surrealistas, como a saudade da infância e o recurso da memória, a mesma é, simultaneamente, uma peça com motivos e título insular. *Serenata Açoreana* (1940) apresenta-nos de imediato duas figuras nuas, numa referência ao drama de Adão e Eva e à queda do Paraíso. Em primeiro plano temos uma figura vermelha, com uma maçã na mão, que será Eva, acorrentada e flagelada. Presume-se que a outra, à sua direita, será Adão, que lhe entrega um pássaro morto.



Figura 3. António Dacosta, *Serenata Açoreana*, 1940, óleo sobre tela, 81 x 65,7 cm, inscrições: «A.Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. Nº inv. ADP748. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 83P122).

No segundo plano, encontramos uma figura feminina, numa barca que faz a travessia entre uma margem e a outra, deixando para trás um casario – que nos remete para as pinturas da década de 1920, em que temos uma perceção da arquitetura da cidade de Angra, pela perspetiva de António Dacosta. Será uma referência aos Açores, visto aqui como um local de refúgio, seguro e afastado da dura realidade que se avizinhava, devido às guerras intensas nos países estrangeiros? Destaque-se também o forte militar ao qual Eva se encosta, que lembra os baluartes do forte de São João Batista, na ilha Terceira.

Anos mais tarde, a presença da arquitetura angrense evidencia-se novamente, na pintura *Melancolia* (1942) (figura 4). Nesta obra, a *melancolia* estende-se do título para o ambiente que sugere a própria pintura – como que um tempo suspenso. Conseguir extrair alguma açorianidade deste quadro não é difícil. O fator melancólico

e a solidão provocada pelo isolamento são características do jeito de ser açoriano, e vemos-los representados na figura da mulher e do gato.

Nesta obra deparamo-nos com a existência de dois espaços, que se encontram divididos por um muro – que separa a composição pictórica a meio. De acordo com os historiadores de arte, existe nesta pintura uma clara referência à obra Giorgio de Chirico, nomeadamente no espaço representado à esquerda. Apesar desta tela bipartida, a pintura joga com um efeito ótico, por meio do elemento da ficha elétrica – que encontramos ao centro da composição, pintada sobre uma faixa amarela, como um motivo divisório.

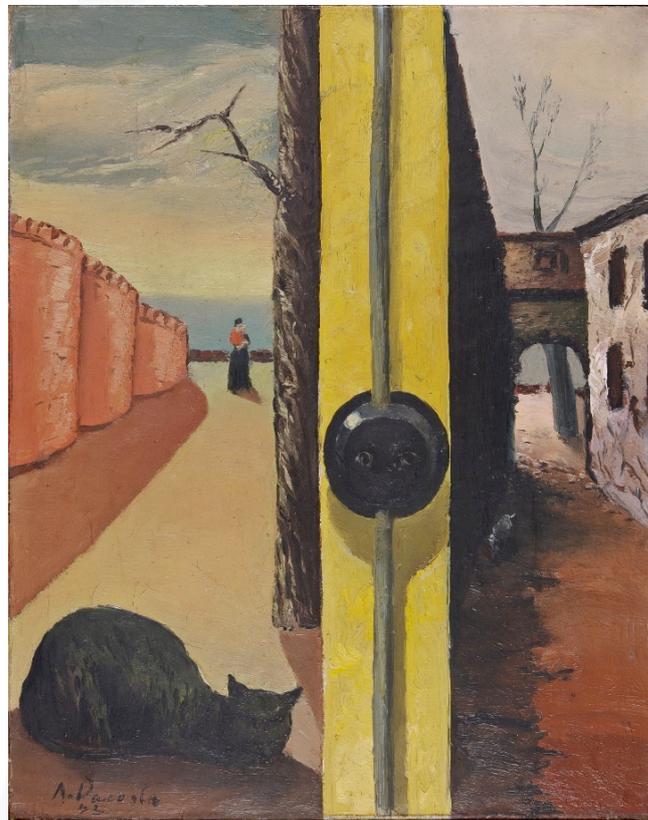


Figura 4. António Dacosta, *Melancolia*, 1942, tinta acrílica sobre tela, 31 x 25 cm, inscrições: «A.Dacosta 42» [frente, quadrante inferior esquerdo] N° inv. ADP29. Col. Maria Antónia Figueiredo de Santos Loureiro.

Esta ficha elétrica, no mínimo enigmática, capta a nossa atenção, levando-nos depois a percorrer o resto da pintura com outra postura, entrando num jogo de associações

entre os diversos elementos, como descreve a historiadora Maria Jesús Ávila, "[...] a descoberta do estranho numa paisagem que nunca mais poderá ser olhada como dantes, determinam esta associação" (ÁVILA, 2001, p. 43).

Estes espaços distinguem-se em diversos pontos: primeiramente, a mancha pictórica do lado esquerdo mostra-se mais uniforme e a pincelada mais longa, por oposição ao lado direito. A mulher e o gato são os únicos seres presentes, pintados de forma a criarem uma distinta profundidade entre si. Este último é representado no primeiro plano, e a sua sombra abarca a assinatura do pintor. Ao fundo, dista uma mulher, de vestido, cujas cores cruzam com as do gato preto e das muralhas à sua esquerda. Em último plano, pinta-se um horizonte com tons alaranjados, que contrasta com aquele do lado direito – sugerindo a ideia de serem dois ambientes distintos, vistos por espetadores diferentes, como explica Fernando Rosa Dias, "Além da diferente caracterização de cada espaço, sendo o da esquerda mais irreal e o da direita mais natural, os horizontes ao fundo não coincidem, como se fossem dois topos diferentes [...]" (DIAS, 2016, p. 116).

Ainda referente aos diferentes horizontes, é de notar como o da direita se apresenta como uma possível alusão àquela bruma açoriana, a que os ingleses apelidaram de *azorean torpor* (BULLAR, 1841) – acreditando que o clima, a vastidão da paisagem e o isolamento teriam um impacto nos habitantes, e conseqüentemente, nas suas tradições e forma de estar (apatia, melancolia). Essa diferença entre os céus, nesta pintura, poderá ser vista como uma outra referência à ilha: a instabilidade do clima.

Este jogo de sombras e longitudes, neste lado esquerdo da composição, é visto como uma possível referência ao universo chiriquiano. Como exemplo, recorreremos à pintura deste último, *La nostalgia dell'infinito* (1911) (figura 5) onde, para além do jogo de sombras, encontramos o mesmo contraste de distâncias entre os elementos pictóricos, tal como vimos na pintura de Dacosta. Como De Chirico afirmaria, "There are many more enigmas in the shadow of a man walking in sunlight than in any religion past, present or future" (DE CHIRICO, 2020, p. 16).



Figura 5. Giorgio De Chirico, *La nostalgia dell'infinito*, 1911, óleo sobre tela, 13,2 x 64,8 cm. N.º inv. 87.1936. Col. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Voltando à pintura de António Dacosta, no lado direito de *Melancolia*, encontramos uma habitação, semelhante às aquelas anteriormente pintadas, como vimos em *Serenata Açoreana*. O sentimento de estranheza perdura neste espaço, enfatizado pela bruma carregada, e pela casa, que não conseguimos compreender se está habitada.

De acordo com o ensaísta Bernardo Pinto de Almeida, esta pintura de Dacosta divide-se entre um ambiente de sonho e outro de saudade; esta melancolia, de acordo com o autor, "É o regresso eternamente retomado, regresso à casa, à ilha, ao paraíso, à infância [...]", estes diversos mundos convergiam no dia-a-dia do artista, como o autor sublinha, entendendo que Dacosta seria aquele que "[...] se alimenta do sonho e da saudade, da infância como um mito inventado por cada um como origem

fundadora, que se maquilha com o símbolo e se abandona como o gato negro que fechou os olhos no fundo esquerdo desse espelho de água" (ALMEIDA, 1988, p. 4-5).

Em 1947, Dacosta vai viver para Paris, graças a uma bolsa de apoio à produção artística oferecida pelo governo francês, obtida pela intercessão de Pierre Hourcade, conselheiro Cultural em Lisboa, na época (DIAS, 2016, p. 146). Apesar de desmotivado, Dacosta acabou por permanecer em França até a data do seu falecimento. Estando a passar por dificuldades económicas, e ainda deslumbrado com aquelas pinturas dos grandes mestres – as quais teria visto, ao vivo, pela primeira vez – deixa de produzir com aquela consistência de anos anteriores, dedicando-se sobretudo à crítica de arte.

Entendemos que o regresso de António Dacosta, de acordo com a linha de pensamento aqui exposta, dá-se no ano de 1975, com o conjunto *Paisagem da Terceira* (figura 6). Dacosta volta devagarinho, mas volta com os mesmos tons deixados em *Melancolia* (1942), evocando aquela que sempre foi a sua geografia predileta: a ilha. Estes quadros, em forma de meia-lua, organizam-se por: *Amanhecer, Meio-Dia, Entardecer, Noite*.

Torna-se curioso como os anos em que Dacosta viveu na ilha Terceira foram tão necessários à sua obra, tal como foi o afastamento da sua terra-natal. Foi dessa mesma distância que se fez a sua arte. Se relativamente ao quadro *Melancolia* (1942) colocámos a hipótese daqueles céus distintos simbolizarem o clima açoriano e a sua diversidade, em 1975, com o conjunto *Paisagem da Terceira* temos essa mesma confirmação, devido à manifestação plástica semelhante entre os céus destas duas pinturas.



Figura 6. António Dacosta, *Paisagem da Terceira*, 1975, tinta acrílica e colagem de papel impresso sobre madeira, 17,6 X 34,3 cm . Por ordem (esquerda para direita): “Amanhecer” [ADP91], “Meio-Dia” [ADP92], “Entardecer” [ADP90], “Noite” [ADP93]. Col. Carlos Dacosta.

Afinal, como o próprio artista viria a explicar, anos mais tarde, “Vivi nesta ilha tantos anos quantos foram necessários para que os seus contornos físicos e espirituais se confundissem de certo modo com a minha imagem do Mundo, como um complexo de forças, vivências e experiências que constituem o nosso *etos*”⁶. Reforçando esta ideia, reparamos como na entrevista feita por Álamo de Oliveira a Miriam Dacosta, esta esclareceu não ter qualquer dúvida a respeito da importância e presença do imaginário açoriano na vida de Dacosta, enfatizando que “ele saiu dos Açores, mas os Açores estavam presentes na sua mente” (OLIVEIRA, 2020, p. 32).

No início da década de 1980, o artista começa uma série, intitulada “Ilha”. Aqui destacamos aquela de 1980-1983 (figura 7); nesta obra, a ilha encontra-se cercada, ou, como sugere Fernando Rosa Dias, a composição trabalha “na especulação do vazio, como um jogo com a solidão luminosa do fundo, que atua como o cercamento de um lugar e das suas vivências” (DIAS, 2016, p. 212). No primeiro plano encontramos uma grande mancha branca, apenas para encontrarmos no meio da

6 Discurso proferido no âmbito da sessão solene de homenagem a António Dacosta na 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico de 1987, Revista *Atlântida*, 1º semestre 1988.

composição, aquilo que se assemelha a uma pequena fenda, que abre para uma vista da ilha.



Figura 7. António Dacosta, *Ilha*, 1980-83, tinta acrílica e colagem sobre papel, 76,5 x 57,5 cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior direito]. Nº inv. ADD118. Col. Manuel de Brito.

Esta obra torna-se um exemplo claro da importância da memória, no trabalho de António Dacosta. Enfatiza-se que a mesma foi feita estando o artista longe da sua ilha. Porém, notamos como a sua consciência deste lugar parecia tão viva, ao ponto de a obra aparentar ter sido feita de uma observação direta. Serve-nos aqui a fotografia tirada por Miguel Maduro-Dias, na ilha Terceira, a uma das vistas da fortaleza de São João Batista, para clarificar esta ideia (figura 8). Esta comparação entre as imagens visa provar aquilo que tem vindo a ser defendido: o impacto das paisagens da infância (neste caso insulares) e a repercussão que as mesmas têm no indivíduo.



Figura 8. Fotografia Ilhéu das Cabras visto do forte de São João Batista, 2014, Miguel Maduro-Dias.

Desdobrando este debate sobre a memória, destacamos igualmente a série "Memória", também desenvolvida entre 1980 e 1983. A pintura que escolhemos mencionar (figura 9) tem ao centro um triângulo isósceles, encontrando-se este isolado na composição. O mesmo está pintado de amarelo – todavia, noutras obras desta série encontramos uns semi-pintados e outros coloridos a verde.



Figura 9. António Dacosta, *Memória*, 1982-83, tinta acrílica sobre papel, 74,5 x 55,5 cm, inscrições: «A.Dacosta 82-83» [frente, canto inferior direito]. Col. privada.

Tal como António Dacosta explica numa carta a Rui Mário Gonçalves, nada surge por acaso e aquele mesmo triângulo remete para o alto da Memória, para o monumento erguido em Angra do Heroísmo, *Obelisco da Memória a D. Pedro IV* – pintado de amarelo e branco. Exatamente por Dacosta ter crescido perto do monumento, é que a imagem lhe estaria tão viva na memória. Como fez entender a propósito dessas pinturas: “não são coisas puramente abstratas” (GONÇALVES, 1983, p. 7).

Nesta década de 1980, em que encontramos um artista mais velho, compreendemos que este percorrer dos corredores da memória, torna-se muito significativo, com base nesta sequência de obras. Se em 1942, Dacosta pinta *A Festa* (figura 10), apresentando um cenário idílico, de certa forma lírico, com a presença das crianças e do bezerro, em primeiro plano, símbolos da pureza e inocência; em 1986 temos um conjunto de obras *Em Louvor de...* (figura 11), onde o artista explora o outro lado da tradição retratada em *A Festa*: o outro lado da tradição do Espírito Santo, ainda viva no arquipélago açoriano. Vemos que agora o artista pinta as carcaças dos bovinos, o depois da festa, a morte – recorrendo a uma paleta de tons ocre, remetendo para o elemento Terra, enfatizando a ideia de fim.



Figura 10. António Dacosta, *A Festa*, 1942, óleo sobre madeira, 81 x 100 cm, inscrições: «A. Dacosta 4» [frente, canto inferior esquerdo]. Nº inv. ADP31. Col. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.



Figura 11. Antônio Dacosta, (algumas das pinturas que integram da série) *Em Louvor De...* (1986). Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre cartão, 40 x 34,8 cm. N° inv. ADP227. Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre cartão. 40 x 34,8 cm. N° inv. ADP226. Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre contraplacado. 40,5 x 66,5 cm N° inv. ADP213. Col. Museu de Angra do Heroísmo.

Uma peça que consideramos ser a ideal para encerrar esta linha de pensamento é o esboço feito para o monumento que viria a ser erguido na sua cidade natal, já depois da sua morte, a pedido de amigos: o *Altar-Nave* “Em Louvor de...” (figura 12). A peça seria composta por um altar, com um mastro – para o famoso içar da bandeira vermelha – formalizando um espaço idealizado, que seria o palco da missa do Domingo de Espírito Santo, ativando-se a obra, pela intervenção do espectador, numa espécie de *performance* orientada.

O monumento foi inaugurado no ano de 1995, num domingo de Espírito Santo, misturando-se o evento, como testemunha Fernando Rosa Dias, “[...] com os festejos religiosos locais, acompanhado de palestras e de uma exposição de Dacosta em Angra. Todavia, devido a uma série de desentendimentos, a peça teve que sofrer uma intervenção, que acabaria por mudar, por completo, o propósito da mesma; como avançou Miriam Dacosta, «Era para ser um espaço vivo...»” (DIAS, 2016, p. 22).

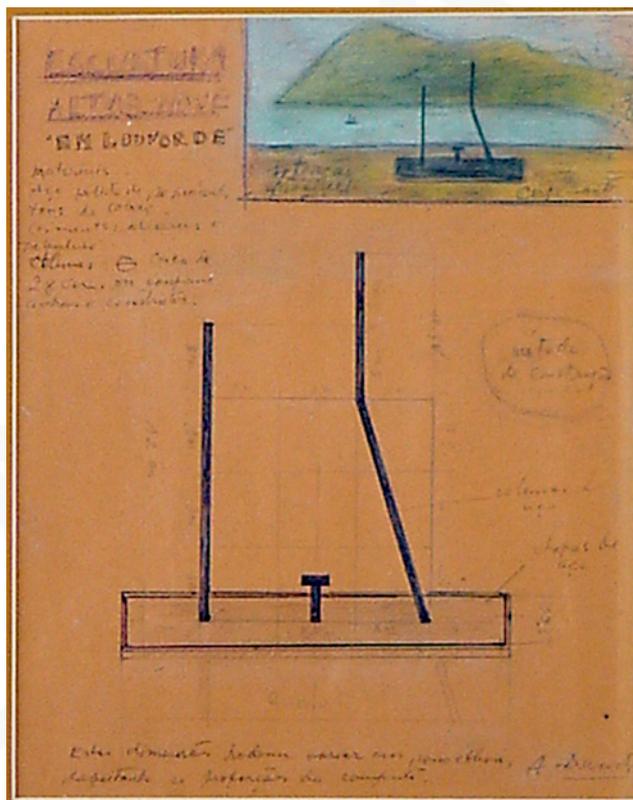


Figura 12. António Dacosta, Estudo para Altar Nave “Em Louvor de...”, 1988 (data atribuída), lápis e esferográfica sob papel, 34,5 x 25,5 cm, inscrições: «ESCULTURA ALTAR-NAVE “EM LOUVOR DE”» [frente, quadrante superior esquerdo] «Materiais: Aço polido de, se possível, tons de cobre. Cimento: alicerces e Tabuleiro. Colunas: [-] cerca de 28, ou conforme achar o construtor.» [frente, canto superior esquerdo] «Estas dimensões podem variar mas, como é óbvio, respeitando as proporções do conjunto.» [frente, margem inferior] «A. Dacosta» [frente, canto inferior direito]. N.º inv. ADD413. Col. Museu de Angra do Heroísmo (Inv. MAH_R.2006.4).

A intenção inicial, como apontado, era deste monumento servir de homenagem, por parte do artista, à sua cidade de Angra – aquela que em tempos servira de porto, feito de partidas e de chegadas. Foi desta mesma cidade que Dacosta embarcou, de navio, em direção a Lisboa. Como salienta Bernardo Pinto de Almeida, a respeito da componente simbólica desta peça: “este monumento guarda em si uma dupla memória: a da nave de uma igreja e a de uma nave de navegação” (ALMEIDA, 1995, p. 3-4).

Longe da mesma, mas sempre perto, a ilha constituía-se, para Dacosta, nas palavras de Álvaro de Oliveira como “[...] a ara ideal para a celebração de todos os rituais: os de festa, os de vida, os de partilha, os de amor, os de morte. [...] Dacosta, através da

sua mundividência, fá-la figurar como espaço mítico, utópico, interior, místico e também de solidão, de mirante, de desejos, de memórias” (OLIVEIRA, 2020, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se que, independentemente das balizas temporais-estilísticas que a História da Arte tem vindo a definir para a obra deste artista, o que se destaca é a relação com a geografia e a psique que o acompanharam ao longo da vida. Em suma, procurou-se mostrar a jornada de um açoriano, que foi estudar Belas-Artes para o continente português, e que teve acesso a novas vivências e convivências, as quais colocou em confronto com aquelas memórias que transportava.

Nunca negando os traços surrealistas – reforçados pela convivência de Dacosta com o próprio Breton e o grupo surrealista em Paris – visou-se reforçar a hipótese de que a açorianidade foi determinante na sua carreira artística. Assim, a corrente surrealista e tudo o que engloba (incluindo o estado de espírito específico), não foi apenas uma espécie de veículo, mas também um véu que se justapôs à gênese da condição insular de Dacosta.

Apesar do artista nunca ter voltado a fixar residência na ilha, esse facto não deve ser entendido como um sinónimo de rejeição do seu passado. Até porque, como o próprio explicou, foi necessária esta sua ausência da ilha para a pintar melhor. António Dacosta nunca desvalorizou a sua condição insular; muito pelo contrário, encarava-a como algo muito significativo.

A narrativa que nos é contada mediante o conjunto da sua obra, se não a dividirmos em fases independentes, é justamente esta: a sua relação com a ilha e a(s) forma(s) que o seu espírito escolheu e encontrou para representar a distância, a emigração, a religião e o paganismo, a que se junta a curiosidade, a nostalgia e uma certa tristeza, que marca o açoriano. Foi ao compreender essas mesmas idiossincrasias açorianas, justapondo-as com as *tendências* do seu tempo, que Dacosta desenvolveu a sua pintura e todas as restantes formas de arte que o ocuparam.

No seu discurso na II Bienal de Arte dos Açores e do Atlântico, que teve lugar em 1987, cujo tema foi “A Paisagem Revisitada”, sendo Dacosta homenageado com uma exposição na sua cidade natal, identificamos o seu claro carinho pela condição insular, a importância que essa teve para ele, bem como o interesse e consideração pelas gentes que na sua ilha habitavam.

Esse prémio seria para ele simbólico e maior do que ele mesmo, pois estava, a seu ver, a ser homenageado um açoriano – condição que considera anterior à de pintor: “Se assim não fora, se o seu alcance não excedesse a minha pessoa – e até os meus possíveis méritos de artista – confesso muito sinceramente que estar aqui agora me seria quase doloroso”. Dacosta adianta ainda:

Não sou eu quem é visado nesta cerimónia. Ou melhor, sou eu na figura de alguém que se antepõe à figura do pintor – assim uma espécie de marca de origem. Refiro-me à minha qualidade de Açoriano da Ilha Terceira. Investido nesta qualidade, que nos abrange a todos, sinto-me naturalmente mais reconfortado, mais desculpado perante mim mesmo. (FÉLIX, 1988, p. 29).

REFERÊNCIAS

- “Homenagem a António Dacosta”. 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico, *A União* (Suplemento “Quarto Crescente” n.º 174 – 28 nov. - 12 dez). Angra do Heroísmo, 1987, p. 5.
- ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro, a vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no* Estado Novo. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. «Uma ideia de António Dacosta. Em louvor da Vida – A riqueza de muitas leituras», com notas de António Dacosta; depoimentos de José Aurélio, Diogo Infante e Bernardo Pinto de Almeida. In: *Diário Insular*, Angra do Heroísmo – Açores, jun. 1995, p. 3-4.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *As sublimes súplicas*. Lisboa: Galeria 111, 1988.
- ÁVILA, Maria Jesús. *Surrealismo em Portugal 1934 – 1952*. Instituto Português de Museus; Junta de Extremadura – Consejería de Cultura. Lisboa; Badajoz, 2001.
- AVILLES, Maria João. «Artes Plásticas/Entrevista. António Dacosta: o regresso à pintura 25 anos depois». *Expresso* (Revista). Lisboa, 18 jun. 1983, p. 31-33R.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo, 1924. Transcrito por Alexandre de Linares.

Disponível:

[https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-](https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf)

[breton.pdf](https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf) <acesso em fevereiro 2023>.

BULLAR, Joseph, A Winter in the Azores; and Summer at the baths of the Furnas. London: John Van

Voorst, Paternoster Row, 1841.

CORREIA, Natália. *Descobri que Era Europeia: impressões de uma viagem à América*. Lisboa:

Ponto de Fuga, 2018.

DACOSTA, António. *Dacosta em Paris: textos de António Dacosta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

DE CHIRICO, Giorgio. *Paroles d'artiste*. Lyon : Fage Editions, 2020.

DIAS, Fernando Rosa. *António Dacosta: a tentação mítica*. Lisboa: Secretaria Regional da Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura: Faculdade De Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2016.

FÉLIX, Emanuel. *António Dacosta: esboço de um roteiro sentimental*. Angra do Heroísmo:

Secretaria Regional da Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura, 1988.

FERRO, António. *Salazar: O homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade 1933.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX: 1910-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

FREEDMAN, John. "Carl Jung: Face to Face" The John Freedman Interview – BBC.

Suíça, jun. de 1959. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ks9NR9KZeog>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GONÇALVES, Rui Mário. «O reaparecimento de António Dacosta, pintor». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 61, 21 jul. - 4 jul. 1983.

JOÃO, Isabel. "Identidade e autonomia". *Ler História 31: Açores: peças para um mosaico*, revista

semestral, n.º 31, 1996.

MELO, Assunção. *António Dacosta: A clarividência da saudade*. Açores: Secretaria Regional da

Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura, 2014.

MOLINA, Cesar Antonio. “Mário Cesariny: do surrealismo não resta nada”. *Jornal de Letras Artes e Ideias*, n.º 398, 20 fev. 1990. «Del Surrealismo no queda nada...», de César Antonio Molina, foi publicada em primeira mão no jornal espanhol *Diario*, Culturas, n.º 236, 16 dez. 1989 (documento localizado no espólio de Cruzeiro Seixas, na Biblioteca Nacional – n38 cx 24 doc. n.º 1525)

NEMÉSIO, Vitorino. «Açorianidade». In: ALMEIDA, Onésimo T. (ed.). *A questão da literatura Açoriana*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, p. 32-34. Publicado originalmente em *Insula* (Ponta Delgada), 1932, n.º 7-8.

NEMÉSIO, Vitorino. *O açoriano e os Açores*. Porto: Renascença Portuguesa, 1929.

OLIVEIRA, Álamo. *Telas e cores*. Açores: Companhia das Ilhas, 2020.

SARAIVA, Tânia. *Pintores portugueses: António Dacosta*. Porto: QuidNovi, 2010.

VALÉRY, Paul. *A Liberdade do espírito*. Lisboa: Fulgor Quotidiano: Sr Teste Edições, 2020.

REVISTA ARA Nº15. VOLUME 15. PRIMAVERA+VERÃO 2023
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



Expografia para novos museus

Expografía para los nuevos museos

Exhibition Design and the new museums

Carmela Medero Rocha

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, Brasil.

carmela_rocha@usp.br

Resumo

Este artigo analisa a mudança de status dos museus na atualidade, olhando especialmente para projetos expográficos de exposições temporárias, atenta aos processos de massificação do público e popularização do formato exposição. Considera-se como base a análise de duas exposições ocorridas no ano de 2022 em Buenos Aires: *Tercer Ojo*, ocorrida no Museu de Arte Latinoamericano (Malba), e *Terra Incógnita*, no Centro Cultural Recoleta.

Palavras-Chave: Expografia. Exposições. Museus. Projeto de arquitetura. Museologia.

Resumen

En este artículo se examina el cambio de status de los museos en la actualidad, enfocando en proyectos de expografía de exposiciones temporales y considerando la masificación y popularización del formato exposición. Lo hace a través del análisis de dos exposiciones de 2022 en Buenos Aires: Tercer Ojo en el Museo de Arte Latinoamericano (Malba) y Terra Incógnita en el Centro Cultural Recoleta.

Palabras-Clave: Expografía. Exposiciones. Museos. Proyecto arquitectónico. Museología.

Abstract

This article analyzes the contemporary status of museums, focusing on exhibition design projects for temporary exhibitions, considering the phenomena of audience massification and popularization of the exhibition format. It does so through the analysis of two exhibitions that took place in 2022 in Buenos Aires: Tercer Ojo, held at the Latin American Museum (Malba), and Terra Incógnita, at Recoleta Cultural Center.

Keywords: Exhibition design. Exhibitions. Museums. Architectural design. Museology.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado em desenvolvimento pela autora e propõe um estudo acerca de projetos de expografia¹ de exposições temporárias na contemporaneidade. Pretende-se investigar, sob a perspectiva do pensamento arquitetônico, as mudanças ocorridas na forma das exposições no século XXI. Para tal, serão analisadas duas exposições ocorridas em Buenos Aires no ano de 2022 – *Tercer ojo* - Colección Constantini no Museu de Arte Latinoamericano (Malba), e *Terra Incógnita*, ocorrida no Centro Cultural Recoleta (CCR) – a partir de ferramentas de análise projetual desenvolvidas pela autora. Tais ferramentas podem auxiliar tanto a quem atua na área de expografia, quanto na crítica de projetos expográficos.

No artigo, propõe-se uma aproximação entre os processos de concepção e avaliação de uma exposição sob a perspectiva do projeto expográfico e compreende a área da expografia dentro de sua interdisciplinaridade, em diálogo com os campos da

¹ O termo expografia refere-se ao espaço onde ocorre a exposição e envolve sua organização espacial e arranjo dos objetos expositivos, cores, materialidades e técnicas construtivas, iluminação, mobiliários e suportes expositivos, mídias audiovisuais e interativas, comunicação visual, narrativa espacial e percursos, em suma, todos elementos contextuais que fazem parte de uma exposição em seu conjunto.

museologia, das artes - da cena e visuais - e da arquitetura. Propõe-se um diálogo entre tais campos de modo a contribuir para o reconhecimento de seus limites e pontos de transbordo, cotejando em alguns momentos o conceito de atmosfera para integrá-los.

Entende-se também a área da expografia em sua interdisciplinaridade no que tange aos profissionais e especialistas que atuam na elaboração de uma exposição, assim como às suas diferentes inserções formais na atualidade - na fronteira das instalações artísticas e interações experienciais.

Nota-se que o debate teórico acerca das exposições e mudanças que vêm ocorrendo nos modos de expor está vinculado, principalmente, aos campos da museologia, curadoria e artes, sendo, portanto, importante pensar sobre elas também a partir do desenho do espaço, ou seja da arquitetura. Entende-se a exposição como lugar de construção da memória, de afirmação de valores e de disputa de narrativas; e a expografia como possível lugar de ressignificação e de experimentação de novas linguagens, criação de novos paradigmas espaço-visuais e democratização do discurso.

A CULTURA DOS MUSEUS

Nos últimos quarenta anos, conforme afirma Otília Arantes (2012), os grandes museus assumiram um papel protagonista nos processos de *requalificação*² de áreas das cidades ou cidades inteiras como um dos ingredientes essenciais na disputa pelo capital global. A construção de grandes museus, com projetos espetaculares e assinados por grandes escritórios de arquitetura globais, repete-se como estratégia urbanística. A cultura, arquitetura incluída, assume um papel central para o desenvolvimento do capitalismo na atualidade.

No texto *Os novos museus*, publicado em 1991, onde analisa o declínio da ideia do museu moderno, Otília Arantes defende que o marco dessa lógica de construção de grandes equipamentos culturais para a renovação urbana é o

² No capítulo de introdução do livro *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*, a autora questiona os processos de transformação urbana sob essa lógica de renovação urbana, assim como os termos utilizados nos processos, defendendo que a ideia de renovação ou requalificação escamoteia, por trás dos processos, os interesses do capital privado, muitas vezes expulsando populações mais pobres e alterando dinâmicas pré-existentes dos lugares.

Beaubourg, em Paris, inaugurado em 1977. Além da importância do edifício como ícone arquitetônico para a *renovação* urbana, a autora o compreende como uma metáfora das políticas de animação cultural promovidas pelo Estado, quando de uma massificação do público frequentador. Tornando visitante-consumidor, o público passa a ter a cultura como mais um bem de consumo. Olhando principalmente para o contexto europeu e estadunidense, Otilia Arantes aponta para o fato de que o Estado deixa de investir no bem estar social, deixando de prover serviços essenciais para substituí-los por atividades “lúdico-sensoriais” como forma de cidadania (ARANTES, [1991] 2015, p.241).

A arquitetura do Beaubourg, como invólucro chamativo, torna-se o próprio conteúdo e, segundo Baudrillard, no texto *O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão*, de 1977, esvazia o seu interior de qualquer possibilidade de “troca simbólica e altamente ritualizada” inerente à fruição artística. Sua arquitetura é um “monumento de dissuasão cultural” (BAUDRILLARD, [1977], 1991, p.85). O autor questiona o que se haveria de pôr dentro desse invólucro espetacular, pergunta que se torna um contrassenso, conforme o autor, ao separar continente e conteúdo: “talvez um rodopio de luzes estroboscópicas e giroscópicas, estreando o espaço do qual a multidão teria fornecido o elemento móvel de base?” (BAUDRILLARD, 1991, p.85). O museu deixa de prezar por ser um local de contemplação e aprendizado para tornar-se um *hipermercado* cultural para as massas.

Nesse contexto, de modo a responder à sensibilidade de um visitante-consumidor, os museus passam a reprogramar seus interiores e suas atividades, além de seus invólucros. Ampliam seu programa, passando a ter lojas, cafés, restaurantes, pontos de encontro - análogos a shopping centers, conforme interpreta Arantes (2015, p.233) - e as exposições e eventos ganham um protagonismo, diversificando os temas e os modos de expor.

Rosalind Krauss (1990, p.5), em consonância a esse ponto de vista, salienta a mudança de status dos museus contemporâneos: “A noção do museu como guardião do patrimônio público, deu lugar a noção do museu como uma corporação, com um inventário altamente propagandeável e com desejo de crescimento econômico” (KRAUSS, 1990, p.5, tradução nossa).

Esse sujeito, visitante-consumidor, irá ao museu para se divertir e descansar. Portanto, a experiência não deverá mais “exigir esforço”, conforme diagnosticaram Adorno e Horkheimer já na década de 1940 ao proporem o conceito de indústria cultural (ADORNO et al, [1944] 1985, p.113). Para que isso ocorra, é necessário reduzir a tensão entre obra e vida cotidiana em uma homogeneização estilística reconhecível. A cultura torna-se entretenimento e tende a esvaziar-se de sentido já que passa a ser pautada pelo lucro e adaptada às massas consumidoras, que se tornam objetos, não mais sujeitos. No texto *Resumè sobre a Indústria Cultural* escrito em 1967, revisando o texto original, Adorno reitera o quanto a lógica do consumo determina de antemão a produção cultural e afirma que “a práxis da indústria cultural como um todo transfere o puro motivo do lucro para as formações do espírito” (ADORNO, [1967] 2021, p.110). Conforme demonstra Arantes,

[...] os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo. (ARANTES, 2015, p. 240).

As instituições passam a apostar em megaexposições, que se renovam constantemente, viajam por entre países, às vezes como franquias, criando novidades para abastecer uma lógica de consumo. O crescimento no número de exposições temporárias com uma vasta amplitude de formas e conteúdos abordados - de arte, de história, temáticas, biográficas, etc. -, aproxima um público cada vez mais diverso e não especializado - anteriormente não habituado a frequentar esse tipo de evento/instituição.

Muitas dessas exposições têm curadorias pensadas para atrair o grande público, expografias salientes e, muitas vezes, forte apelo tecnológico, com efeitos *estroboscópicos* em que a possibilidade de fruição como *recolhimento* é substituída

por um tipo de *euforia* e *intensidade*, podendo vir a transformar-se em mero entretenimento. Sob a leitura de Adorno, a cultura como diversão exime-se da negatividade em relação ao conteúdo expositivo, já que “divertir-se significa estar de acordo” e “não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO et al, 1985, p.119).

Sob essa perspectiva, a explosão e diversificação do formato exposição torna o evento mais importante que a própria obra ou o próprio objeto expositivo, levando ao extremo a teoria benjaminiana de que o *valor de exposição* da obra passa a sobrepor-se ao *valor de culto*, tornando suas funções artísticas como secundárias (BENJAMIN, [1955] 1994, p.173).

Se, para Benjamin, a possibilidade de fruição coletiva da obra de arte, no caso do cinema, tinha no valor de exposição e na reprodutibilidade técnica uma potência a ser explorada pelas massas em um sentido revolucionário, para Arantes e Adorno essa massificação ocorreu em sentido inverso: desembocou em uma homogeneização da produção e anestesia das massas consumidoras de cultura.

Seriam os museus sepulcros da arte (ou da história), conforme descreveu Adorno em meados do século passado? Ou lugar de morte da cultura, conforme Baudrillard reafirma em 1977 ao analisar o Beaubourg?

A expressão museal possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmo e são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. (ADORNO, [1953] 1998, p.173).

Se o museu é lugar de neutralização da obra ou morte da cultura, ele então encontrou um novo papel na contemporaneidade, com exposições que apostam no entretenimento, na multi-informação, na transitoriedade e na experiência de fácil absorção, refletindo o ritmo de imagens a que somos acostumados, em uma ampliação do choque pelo excesso. Se estamos em um momento histórico que pode ser batizado como a *cultura dos museus* (ARANTES, 2015, p.246), as exposições tornaram-se mais um ingrediente para a animação das massas consumidoras com a

constante renovação de exposições temporárias, como um dos sintomas da cultura transformada em consumo.

A identificação dessa lógica encaminha para duas possíveis direções: uma adesão acrítica da neutralização da cultura como puro entretenimento; ou um reconhecimento do status dos museus na atualidade para uma adesão crítica a essas instituições, visando brechas para formação de conhecimento. Junto a esse caráter massivo, os museus e as exposições seguem sendo importantes lugares de memória e conhecimento? Atualizando a afirmação de Adorno (1998, p. 185), “não é possível fechar os museus, e isso nem seria desejável”.

EXPOGRAFIA COMO ESPETÁCULO OU DEMOCRATIZAÇÃO?

A expografia assume um protagonismo nesse contexto, já que a atmosfera do espaço expositivo deverá responder a sensibilidade do sujeito contemporâneo - imerso em uma sociedade com excesso de informação e acostumado a experiências sensoriais de rápida absorção. Mas tal protagonismo não exclui uma abordagem crítica e abre também espaço investigativo no campo do desenho de exposições, podendo servir de ensaio quanto ao projeto expográfico no que se refere à forma, materialidade, espacialidade, técnica e uso dos espaços, assim como acerca da recepção dos públicos e melhor contextualização do objeto exposto.

Contemporaneamente, muitas expografias deixam de prezar por certa neutralidade em seu desenho, apostando em formas com forte apelo simbólico e midiático, muitas vezes com elementos cenográficos e concepções “teatralizadas” (GONÇALVES, 2004, p.45), como meio de aproximar-se do público, tornando-se também a expografia, discurso. As figuras do curador e, mais recentemente, do expógrafo, ganham espaço no campo das exposições sob uma lógica autoral.

O apelo midiático buscado pelos museus, associado a essa possibilidade de experimentação no âmbito da arquitetura por meio de suas expografias, aproxima grandes escritórios do chamado *star system* da arquitetura de instituições culturais para o desenho de exposições temporárias. A lógica de criação de valor simbólico por

meio da construção de arquiteturas espetaculares diagnosticadas por Baudrillard sob o “efeito Beaubourg” e descritas por Rajchman (1999) como o “*effetto Bilbao*”³, antes presentes na casca das edificações, adentra os edifícios e ganha uma nova variante com a possibilidade de constante renovação em projetos de exposições temporárias de grande divulgação midiática.

É possível citar alguns escritórios internacionais de arquitetura que passaram a desenhar exposições temporárias e tem nessa tipologia um espaço de experimentação arquitetônica e de comunicação: OMA-AMO (figuras 1 e 2); Diller Scofidio + Renfro (figuras 3, 4 e 5); Atelier Bow-Wow; Snøhetta; MVRDV, entre outros. Arquitetos, com maior frequência, passam a projetar, curar e mesmo serem temas de grandes exposições com variados formatos e escalas.

³ Em referência ao artigo *Effetto Bilbao* publicado na edição 673 da revista *Casabella*, em 1999, em que o John Rajchman analisa o recém construído Museu Guggenheim em Bilbao, projeto de Frank Ghery, identificando o caráter espetacular da obra, apontando-o como exemplo de uma mudança de paradigma do pensamento urbano quando pela construção de um edifício, a arquitetura passa a ter um papel chave para capturar o capital global.

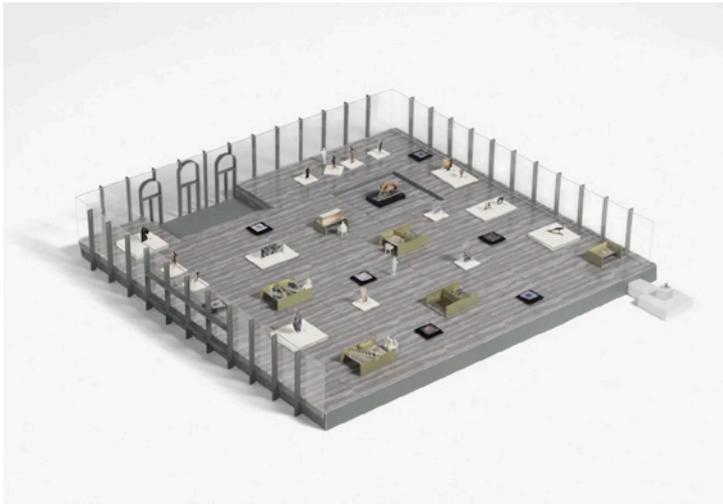


Figura 1. OMA, Isométrica da exposição *Recycling Beauty*. Fonte: <oma.com>, acesso em 18 dez 2022.

Figura 2. OMA, Exposição *Recycling Beauty* na Fundação Prada, 2022, Milão. Fonte: <designboom.com>, foto de Roberto Marossi para Fundação Prada, acesso em 18 dez 2022.



Figura 3. Diller Scofidio+Renfro, exposição *Heavenly Bodies: fashion and the catholic imagination*, 2018, MET. Fonte <dsrny.com>, acesso em 21 abr 2022.

Figuras 4 e 5. Diller Scofidio+Renfro, Exposição *Heavenly Bodies: fashion and the catholic imagination*, 2018, MET. Fonte: <dsrny.com>, foto de Brett Beyer, acesso em 21 abr 2022.

No Brasil, as exposições de grande porte chegam também com força no final do século XX, e a expografia torna-se mais uma área de atuação de arquitetos,

encenadores e cenógrafos, que passam a ser chamados para pensar espaços expositivos, ampliando sua área de atuação. Um dos marcos dessa importância dada à expografia - com apelo mais cenográfico ou não – pode ser considerada a *Mostra do Redescobrimento*, ocorrida no ano de 2000 no Parque do Ibirapuera em *celebração* aos 500 anos da chegada dos Portugueses ao Brasil, quando arquitetos como Paulo Mendes da Rocha e Felipe Tessari, a cineasta Daniela Thomas e a encenadora Bia Lessa, entre outros, foram convidados pelo curador Nelson Aguilar a pensar os diversos espaços expositivos da mostra.

Na abertura do evento, a reportagem da *Folha de São Paulo*, apontando a teatralização dos espaços, assim se refere à exposição:

Antes da abertura oficial, a mostra era marcada pela polêmica. Ao escolher encenadores para trabalharem juntos com os curadores dos módulos, a exposição corria o risco de tornar-se uma Disneylândia das artes plásticas.

Não foi o que aconteceu, porém, na maioria dos módulos. Em "Arte Popular", "Arte Moderna", "Arte Contemporânea" ou "Imagens do Inconsciente" foram criados espaços onde as obras podem ser apreciadas sem competir com o ambiente. Ganham, assim, novas possibilidades de leitura. (*Folha de São Paulo*, 24/4/2000).

Foi um evento com um grande alcance de público e mídia, onde o debate acerca da relevância da expografia em relação às obras veio a público, principalmente no que se referia a Mostra do Barroco, com projeto de Bia Lessa, onde flores roxas e amarelas ambientaram o espaço entre as esculturas (figura 6). A Mostra *Brasil+500* pode ser considerada um marco na massificação e popularização do formato para o grande público no país.



Figura 6. Mostra do redescobrimto: Arte Barroca, 2000, São Paulo. Fonte: <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/brasil-500-mostra-do-redescobrimto-no-ibirapuera-sao-paulo-arte-barroca-01-07-2000/>>, acesso em 12 abr 2022.

Expor tornou-se, nas últimas décadas, um *formato* popular que abrange diferentes escalas e temas variados, como exposições de arte, exposições temáticas, biográficas, de história natural, antropológicas, históricas, exemplos esses em um contexto museal. Também adentraram contextos comerciais como feiras, shopping centers e eventos. Expor torna-se um formato, uma forma de comunicação, de ativação e de representação do mundo para além dos museus. Tal fato não é novo, mas se amplificou recentemente.

Conforme apontou o museólogo Mário Chagas, no final do século XX, “as exposições itinerantes, a apresentação de bens culturais pertencentes a museus em escolas, clubes, fábricas, praias, ruas, lojas etc., são a prova definitiva de que o fato museal não está aprisionado no museu-instituição” (CHAGAS, 1994, p.53). Fato que se ampliou neste século. Comprova-se desse modo o quanto o fato museal pode ocorrer mesmo fora do contexto de uma instituição, já que “potencialmente tudo é museável (passível de ser incorporado a um museu), mas, em verdade, apenas determinado recorte da realidade será musealizado” (CHAGAS, 1994, p.54). A musealização portanto será uma escolha, “resultado de um ato de vontade” (CHAGAS, 1994, p.54) que carrega em si a criação de valores culturais, ideológicos, econômicos, sendo, portanto, um ato político, construtor de um determinado discurso. Nesse sentido, a importância atribuída ao processo de musealização como

forma de constituição de valores como sociedade assumiu um protagonismo nos últimos anos e esse aumento de exposições parecem responder a essa lógica. Musealizar oficializa o discurso, e o espalhamento do formato exposição navega nessa possibilidade de disputar narrativas.

Reconhecendo exposição como um *formato*, o autor Mirko Zardini em seu texto *Exhibiting and collecting ideas: a Montreal perspective*, publicado na revista *Log* sob o tema *Curating architecture*, afirma que:

Uma exposição é uma forma de representação, uma leitura do mundo por meio da arquitetura que oscila entre os extremos de parecer expor um objeto ou documento ou reconhecer que colocá-lo em um novo contexto vai inevitavelmente contaminá-lo com um novo discurso. (ZARDINI, 2010, p.80, tradução nossa).

O autor reconhece a importância que a figura do curador passou a ter nas exposições e, mais que isso, a maior importância dada à contextualização do objeto por meio do espaço, do uso de tecnologias audiovisuais e digitais e de outros artifícios presentes na expografia. Artifícios expográficos utilizados de modo a atingir os novos públicos e novas sensibilidades contemporâneas. Para o autor, mais e mais, existe a necessidade de conceber exposições como uma experiência cinemática, atenta à narrativa espacial e discursiva, de modo a engajar o sujeito com o conteúdo exposto.

Sonia Salcedo Castillo pergunta: “qual o motivo do crescente desejo por museus e exposições?” (CASTILLO, 2008, p. 249). A musealização se espalhou para outros espaços extra museu em uma mescla entre o cultural e o econômico já que houve uma popularização do formato como meio de criar e recriar narrativas, assim como por uma mudança de perspectiva dos museus quanto a uma maior democratização do acesso, focando cada vez mais nos públicos e na comunicação museal.

Acredita-se ser de suma importância, portanto, a reflexão acerca da saliência e grau de contextualização que a expografia deva ou possa assumir em uma exposição, de modo a responder a subjetividade do sujeito contemporâneo e à massificação da cultura. Mas cabe também uma reflexão acerca do significado dessa massificação, podendo ser interpretada como um esvaziamento de negatividade crítica, sob uma lógica comercial e do espetáculo - nos termos de Guy Debord - ou, conforme leitura

peçoal desta autora, como um momento de disputa de narrativas e como a possibilidade de fazer chegar novos públicos, antes não presentes nesses contextos.

Atualizando então a questão: expografias mais cenográficas, com maior apelo imagético e interacional são uma resposta à necessidade de espetacularização, tornando-se assim esvaziadas de sentido ou funcionam como um modo de contextualização do objeto, chamariz a novos públicos antes não frequentadores do museu? Poderiam ser um modo de deselitizar e descolonizar o discurso das instituições por meio de sua arquitetura?

A IMPORTÂNCIA DO LUGAR

O espaço expositivo jamais será neutro em relação aos objetos expostos e ao público. Em seu texto *Exhibition as Atmosphere*, publicado na Revista *Log* de 2010 já citada, Henry Urbach demonstra a importância do lugar na construção da narrativa desejada e questiona a ideia do cubo branco e a autonomia da arte em relação à arquitetura do espaço expositivo, ao abordar o tema das exposições de arte:

A ascensão da parede ou “cubo” branco comprova a fantasia de um aparato espacial que desaparece. [...] Em um grau considerável, a arte moderna consolidou sua identidade ao imaginar sua autonomia em relação à arquitetura. Apenas o mais míope dos espectadores pode afirmar com credibilidade que vê apenas uma pintura ou fotografia sem qualquer relação com o ambiente. Uma exposição, afinal, não é um slide-show; ela acontece no espaço. E esse espaço que irá logo adquirir algumas características é algo que eu gostaria de chamar atmosfera. (URBACH, 2010, p.12, tradução nossa).

A atmosfera do espaço expositivo é a arquitetura do lugar - o museu, a galeria, o centro cultural ou lugares menos convencionais de exposição como espaços urbanos, armazéns, a rua, etc - que muitas vezes é redesenhada por projetos expográficos em diálogo com o espaço e com o conteúdo exposto. Esse modo de pensar exposições, com maior importância à atmosfera do lugar, demonstra uma mudança de paradigma quanto ao modo de projetá-las, influenciando diretamente na fruição dos públicos e sua relação com a produção cultural. Conforme demonstra Castillo (2008, p.237),

(...) os espaços dos museus passaram a requerer uma capacidade de jogo espacial semelhante à polivalência dos teatros e óperas, e

o modus operandi das montagens a implicar estratégias museográficas dicotômicas: meios transitórios e/ou efêmeros e flexibilização buscam atender à arte como experimento; e, para responder a museofilia, acrescenta-se além de documentos, recursos cenográficos à expografia.

O termo *cubo branco* foi utilizado por Brian O’Doherty (2002) para descrever os espaços expositivos Modernos, quando do entendimento de que para a fruição das obras de arte seria necessário um fundo “neutro”, valorizando, assim, a autonomia da forma artística. Esse paradigma persiste nos dias de hoje, mesmo para exposições de outros temas que não arte, já que muitos museus e espaços expositivos ainda apostam nessa suposta neutralidade do espaço e autonomia do objeto.

Porém, será que esse espaço “neutro” controlado e feito para a fruição de especialistas ainda tem respaldo na produção e na sensibilidade da sociedade atual? Ele é realmente neutro ou está carregado de significado, conforme demonstra o curador Igor Simões (2019) no texto de abertura de sua tese de doutorado:

Num muro de uma rua no centro do Rio de Janeiro, alguém escreveu: “Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande”. Cubo Branco. Vocabulário inventado para nomear a pureza e a higiene onde a arte deveria existir autônoma de qualquer interferência para além de si mesma. Para inventar um mundo só seu, foi escolhido um cubo branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar que se respeita, onde não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. (SIMÕES, 2019, p.13).

Nesse sentido, a contextualização por meio de textos, imagens e da expografia, faz eco a essas outras estéticas e éticas e poderá ser uma ferramenta importante de desconstrução de paradigmas que possam ser excludentes, elitistas e *evocadores da casa grande*.

A DELIMITAÇÃO DE UM CAMPO: EXPOGRAFIA

Uma exposição é “um espaço social de contato com um determinado saber” (GONÇALVES, 2004, p.30), geradora de conhecimento. É uma forma de mediação entre um sujeito e um objeto. O formato exposição é um dos principais meios de comunicação museológica na atualidade, já que específica do contexto museal, tendo

tomado uma dimensão importante dentro das instituições (e também fora delas) como formato. Existem outras formas de comunicação museal, como publicações, vídeos, filmes e palestras, mas é na exposição que, segundo Cury (2005, p.34), “o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas”. A autora utiliza a metáfora da exposição como “a ponta do iceberg que é o processo de musealização, parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural” (CURY, 2005, p.35).

O termo expografia, hoje já bastante disseminado no Brasil, principalmente no campo da museologia, das artes visuais e mesmo na arquitetura, refere-se ao desenho de exposições incluindo todos os elementos constitutivos de uma exposição temporária de curta ou de longa duração. A expografia torna-se a interface material da exposição, como uma mediadora entre sujeito e objeto que ajudará a dar forma ao discurso desejado pela curadoria.

O livro *Exposição: concepção, montagem e avaliação*, de Marília Xavier Cury, de 2005, é uma importante referência bibliográfica sobre exposições no Brasil e sintetiza conceitos da museologia e da expografia. Como um manual, organiza, por meio de diagramas, os elementos constitutivos e os processos de montagem e avaliação de uma exposição. No livro, para criar ferramentas de análise, a autora se debruça sobre conceitos advindos do campo da administração, principalmente sobre a teoria da Qualidade Total (CURY, 2005, p.60)⁴.

Apesar do papel fundamental da gestão nas instituições museais e da importância em reconhecer a indissociabilidade das questões econômicas no campo da cultura, optou-se, nesse artigo, pela criação de um novo ferramental para a análise de exposições, criadas a partir do campo da museologia, arquitetura ou áreas afins ao campo do pensamento expositivo. Essa escolha se dá pela possibilidade de desvincular e não subjugar o campo à questão econômica, abordagem tão recorrente na cultura, na atualidade.

⁴ “Resumidamente a Qualidade Total tem como proposta melhorar a (...) ‘qualidade do produto, do serviço (eficácia) ou processo utilizado ou da produtividade do processo (eficiência) (...)”.

Partindo da bibliografia levantada e da experiência prática no campo de montagem de exposições da autora deste artigo, buscou-se criar um diagrama para uma compreensão dos processos de concepção, montagem e análise de uma exposição. Optou-se por aprofundar a área da expografia, elencando ferramentas metodológicas de análise, advindas de projeto de arquitetura, mas adaptadas ao contexto museal (figura 7). O diagrama proposto, teve como referência principal o *Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições* elaborado por CURY (2021)⁵, unificando alguns itens, complementando com novos e alterando alguns termos para outros advindos do campo da arquitetura.

⁵ O roteiro contém os itens conforme segue: Localização; Identificação do museu; Ao entrar, o que você vê? Ao entrar, o que você sente? Há itens de conforto?; Localize as exposições; Identifique as exposições; Visita a exposição: Tema, título, Desenvolvimento conceitual, Espaço, Ficha técnica, Patrocínio, Organização/ ocupação do espaço, Caminho/trajeto/circuito, distribuição do conceito no espaço, importância dada aos objetos, uso de elementos expográficos, uso de recursos expográficos, pertinência do mobiliário, qualidade da comunicação visual, Acessibilidade, Presença de seguranças na exposição, ficha técnica.

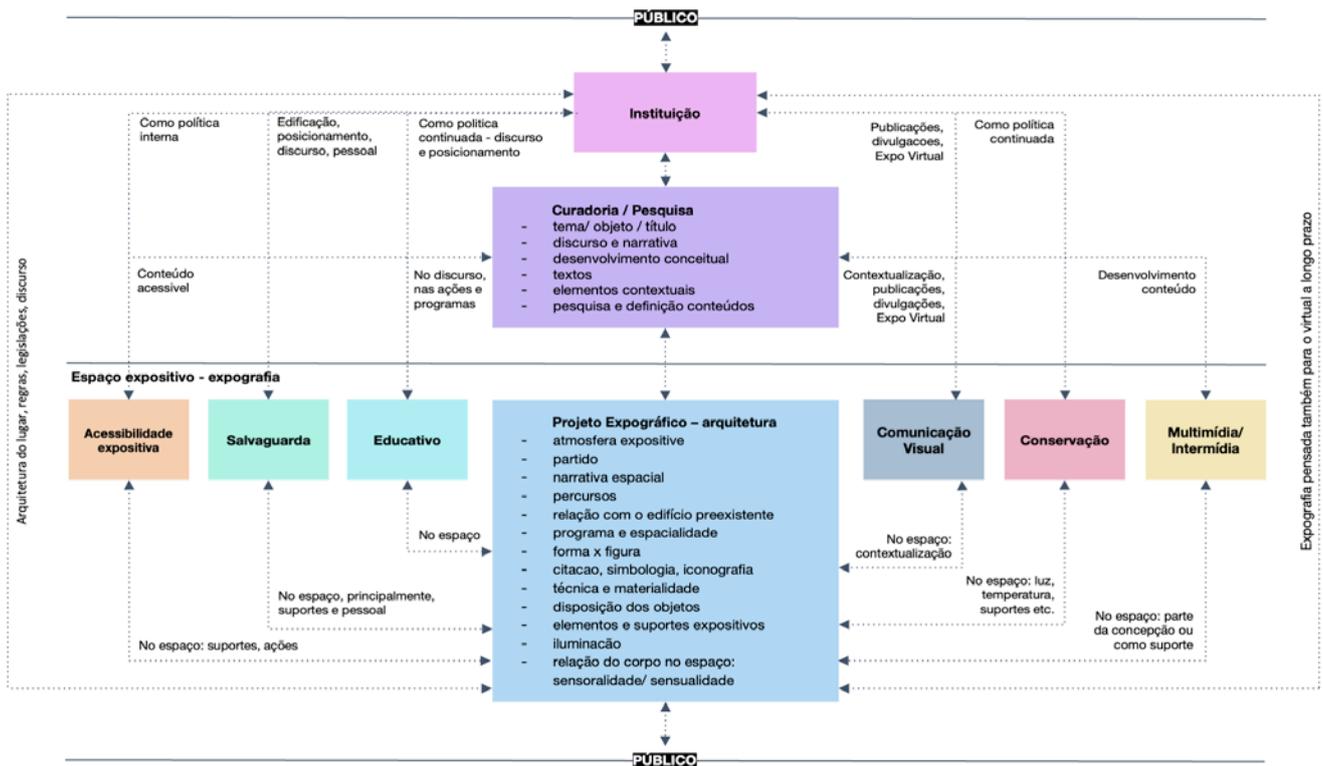


Figura 7. Diagrama organizacional para montagem de uma exposição. Elaborado pela autora.

No diagrama acima, foram divididas as áreas de atuação e agentes envolvidos na montagem de uma exposição, considerando um padrão genérico de organização de modo a facilitar a visualização do processo de concepção e montagem. Outras frentes, tais como, equipes de produção, equipes de transporte, infraestrutura do espaço, segurança, projetos complementares de engenharia, entre outras, estarão atuando em paralelo, mas elencou-se as funções que atuam diretamente na concepção da expografia. Como tronco principal foram colocadas a instituição proponente, a curadoria responsável pelo desenvolvimento do conteúdo da exposição e o projeto expográfico como centralizador de todas as equipes e/ou necessidades que ocorrerão no espaço. Esses papéis não são herméticos ou estáticos, podendo ocorrer sobreposições ou alternâncias, mas, mesmo que na equipe não se tenha todos esses agentes, são temas a serem pensados pois estarão de alguma forma presentes (ou ausentes) no espaço expositivo.

No quadro, dentro do projeto expográfico, foram elencados elementos a serem analisados desde o âmbito da arquitetura: ferramentas de análise de projeto. Busca-se compreender como a expografia responde ao discurso criado pela curadoria, relaciona-se com o espaço preexistente e com referências do campo da arquitetura, museologia e artes. E a análise deverá ser feita juntamente à comunicação visual, à acessibilidade expositiva, aos elementos multimídia e intermídia, ao modo de atuação do educativo e aos cuidados com a conservação e salvaguarda *no espaço*.

CUBO BRANCO X CAIXA PRETA

Como exercício para exemplificar o diagrama acima e responder parcialmente às questões levantadas foram analisadas as exposições *Tercer ojo - Colección Constantini* em Malba, ocorrida no Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires e a exposição *Terra Incógnita* ocorrida no Centro Cultural Recoleta, ambas em Buenos Aires no ano de 2022. Foram escolhidas devido às distintas abordagens curatoriais e expográficas, mesmo sendo ambas exposições de arte. A primeira, uma exposição do acervo do Malba e do fundador do museu, com recorte sobre arte do século XX; a segunda, uma exposição de artistas contemporâneos com obras *site specific*, sob o tema proposto pela curadoria.

O Malba é um dos principais museus de arte moderna da América Latina, tendo em seu acervo muitos dos principais artistas do último século. É uma fundação de âmbito privado, criada a partir da coleção de seu fundador, Eduardo F. Constantini, localizada em Palermo Chico, em Buenos Aires. Sua arquitetura é conformada por volumes angulados de pedra clara que demarcam, em seu encontro, o acesso do museu em um grande largo voltado para a rua⁶ (figura 8). Seu interior se apresenta como um ambiente claro com paredes brancas e é organizado em volta de um átrio iluminado por uma claraboia, por onde se tem acesso, via escadas rolantes, às exposições localizadas no primeiro e segundo pavimentos. O pavimento térreo é um espaço de livre acesso do público, onde localizam-se o café, a loja, as bilheterias e a

⁶ O projeto do edifício foi resultado de um concurso público de arquitetura, cujos vencedores foram os arquitetos Gastón Atelman, Alfredo Tápia, Martin Fourcade. O Museu foi aberto ao público em 2001 e passou por uma reformulação de seus interiores públicos em 2017 com projeto de Estúdio Herrera.

chapelaria (figura 9). A arquitetura do museu segue o padrão de muitos museus contemporâneos que, em seus interiores, buscam uma neutralidade por meio do uso da cor branca como fundo predominante, aludindo à ideia do cubo branco como paradigma. Porém, sua escala imponente, sua materialidade e forma, e mesmo o controle de acesso na entrada tornam-se barreiras simbólicas, e o custo elevado do ingresso, da loja e do restaurante acabam por causar um corte de renda, podendo alijar determinados públicos.



Figura 8. Fachada do Malba, Buenos Aires. Fonte: acervo da autora, 2022.
Figura 9. Hall de entrada do Malba, Buenos Aires. Fonte: acervo da autora, 2022.

A exposição proposta, *Tercer Ojo - Colección Costantini en Malba*, se apresenta como uma junção de parte da coleção do museu com parte da coleção de Eduardo F. Constatini. Foi organizada tematicamente, juntando artistas das duas coleções em função de cada assunto elencado pela curadoria⁷. A exposição contava com mais de 100 artistas latino-americanos e 220 obras com foco em sua produção no século XX⁸. O título da exposição, *Tercer Ojo*, teve seu nome inspirado em um quadro de Frida

⁷ Os temas propostos pela curadora chefe do museu, Maria Amalia García, eram: *Habitar el limite; Habitar la ciudad; Habitar la tierra; Habitantes; Transformar lo social; Transformar la realidad; Transformar el dispositivo; Transformar el cuerpo; Transformar la palabra; Transformar a vida y la muerte*, parte separada da exposição dedicada a Frida Kahlo e à nova aquisição do Malba de uma obra da artista.

⁸ Para maior aprofundamento sobre a curadoria e artistas participantes, o site do Malba disponibiliza informações sobre suas exposições.

Kahlo, *Diego y Yo* (1954) exposto pela primeira vez no museu, em uma ala reservada para ele. A exposição ocupava todo primeiro pavimento do museu.

A *organização espacial* da expografia seguiu a divisão dos temas da curadoria, criando salas separadas por painéis autoportantes, respondendo à *narrativa* criada pela curadoria. As salas eram integradas visualmente por meio de grandes passagens, assim como pequenos vãos no encontro dos painéis. A disposição dos painéis se dava de *forma* ortogonal com painéis desencontrados, criando sempre espaços retangulares amplos e com vista para as salas adjacentes, demarcando pontos de fuga. As *obras foram dispostas* espaçadamente, salvo as colocadas propositalmente próximas, umas em relação às outras, respondendo ao discurso curatorial. A *iluminação* quente pontuava cada uma delas, recortando-as da parede branca (figura 14). A *materialidade* e a *cor* propostas aludem ao paradigma do cubo branco, criando uma *atmosfera* expositiva silenciosa, buscando certa neutralidade na forma. O *percurso* expositivo se dava de forma não linear, podendo a exposição ser visitada randomicamente entre as salas e temas curatoriais. Textos explicativos de cada núcleo estavam posicionados em cada uma das salas e todas as obras tinham legendas, que variavam sua cor a depender da origem da coleção, se do Malba ou de Eduardo Constantini. Além dos textos, algumas obras elencadas, a exemplo do quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral, tinham vitrines com objetos explicativos, fotos contextuais de época, desenhos e estudos e a biografia do ou da artista, ajudando a *contextualizar* a obra e o autor (figuras 12 e 13). Por fim, em cada um dos espaços, havia um *educador* que fazia tanto a orientação do público quanto à *salvaguarda* do local, não precisando, desse modo, de seguranças fardados, tornando mais amigável a visita. Nenhum recurso audiovisual ou interativo foi utilizado na exposição, que teve como mote e foco principal a variedade de obras expostas. A expografia proposta buscava um diálogo com o edifício, inclusive pela escolha da materialidade, da cor e do dimensionamento dos espaços que pareciam ser contíguos às divisórias e paredes preexistentes do museu (figuras 10 e 11).

Em oposição a essa continuidade estética, a última sala, onde estavam expostas duas obras de Frida Kahlo, tinha uma expografia que contrastava com o restante da exposição e fechava-se para o edifício: era uma sala escura, pintada na cor preta, com controle de acesso de público. Além das duas obras, também uma vestimenta da artista e objetos pessoais eram apresentados em vitrines, complementando o conteúdo expositivo e ajudando a contextualizar a vida e a obra da artista. Nesta sala, um segurança fardado, fazia a salvaguarda das obras. Criava-se uma atmosfera mítica sobre a artista e sua obra.



*Figuras 10 e 11. Imagens gerais da exposição Tercer Ojo, 2022, Malba.
Fonte: acervo da autora, 2022.*



Figura 12. Abaporu na exposição Tercer Ojo, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

Figura 13. Vitrine com informações contextuais sobre Tarsila do Amaral na exposição Tercer Ojo, 2022, Malba. Fonte: foto da autora, 2022.

Figura 14. Disposição das obras: Junção de obras de dois artistas em diálogo - Geraldo de Barros e Horácio Copolla. Exposição Tercer Ojo, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.



Figura 15. Acesso para sala Transformar la vida/ Transformar la muerte na exposição Tercer Ojo, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

Figura 16. Sala Transformar la vida/ Transformar la muerte na exposição Tercer Ojo, 2022, Malba. Fonte: acervo da autora, 2022.

A segunda exposição analisada ocupava uma das salas expositivas do Centro Cultural Recoleta (CCR) que é uma instituição de caráter público da cidade de Buenos Aires localizada no bairro da Recoleta. A instituição constituiu-se a partir do projeto de remodelação e junção de vários edifícios históricos, originalmente de função religiosa, e foi aberto ao público como centro cultural em 1993, com projeto de Clorindo Testa, Jaques Bedel e Luis Bénédict. Foi novamente reformulado nos anos 2000. O programa atualmente conta com várias salas expositivas, salas de estudo,

salas de desenho, auditório, salas de aula, áreas de estar, pátio, todos eles com livre acesso de público (figuras 17 e 18). A exposição *Terra Incógnita* era uma das várias exposições que estavam ocorrendo simultaneamente no lugar.

A exposição foi concebida especificamente para o CCR por um coletivo de artistas⁹ sob a curadoria de Laura Spivak, que trabalha na instituição. É resultado de um trabalho coletivo que parte de um tema comum e da ocupação do espaço para dar unidade formal às obras dos cinco artistas. Cria-se desse modo uma exposição com uma linguagem única, que imerge o visitante no mundo imaginado pelos artistas, conformando uma instalação única a partir das obras individuais.

O espaço foi *organizado* sem divisórias, permitindo ver quase toda a exposição desde a entrada, como um espaço único. Ao fundo da sala, foi posicionado um vídeo projetado em uma grande tela, ocupando do piso ao teto, assim demarcando um ponto de fuga desde a entrada. A aposta na *cor* azul como fundo para todo o *espaço*, a escolha da *iluminação* cênica, escura e pontuada e do *som* ambiente demonstram preocupação com a criação de uma *atmosfera* expositiva capaz de gerar uma experiência imersiva ao visitante, em diálogo com as linguagens da cena.

Essa abordagem coloca o público em uma posição ativa que, como um ator, passeia por entre cada uma das esculturas, das instalações e dos vídeos. Os diferentes suportes das obras, por vezes, confundem o visitante quanto ao seu status - se são obra ou expografia - até que se entende que tudo converge para uma grande obra de arte total feita por várias mãos. A especificidade de cada autor aparece quando o público se aproxima de cada objeto. A aposta em um ambiente *dramatizado* é essencial para o discurso dos artistas que, em suas obras, criam mundos imaginários, já que auxilia o visitante a adentrar tais mundos. Os objetos artísticos foram dispostos espaçadamente ocupando piso, paredes e o espaço aéreo da sala. Na entrada da exposição, o texto curatorial mostrou-se essencial para a compreensão

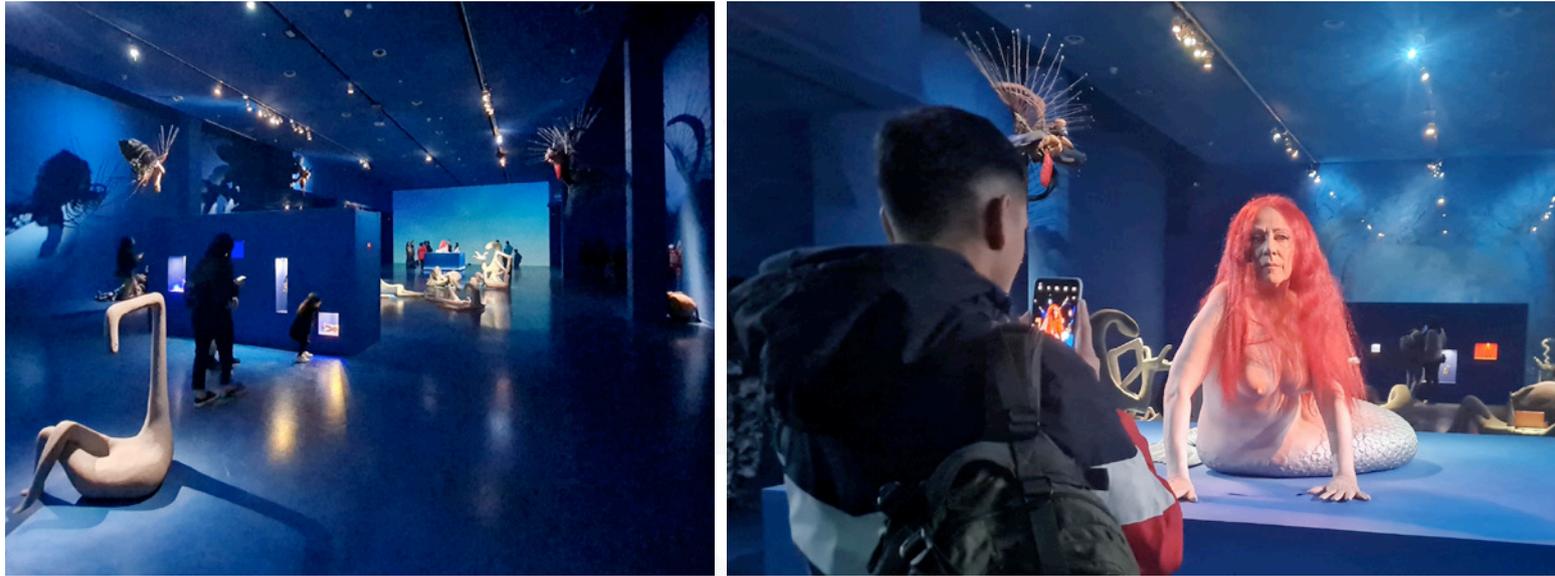
⁹ Conforme o texto curatorial: *Transitar al borde del misterio. Perder la noción del tiempo y sumergirse en un espacio infinito donde el agua se vuelve tierra y la tierra se vuelve cielo. Donde mirar hacia arriba es mirar hacia abajo y viceversa. Terra incógnita es un territorio inexplorado, imaginado por Renata Schusheim, Emilia de las Carreras, Dana Ferrari, Narareno Pereyra y Ramiro Quesada Pons, donde la fuerza unificadora del color cobija nuevas mitologías, seres y comunidades, y pone de manifiesto la magnitud de lo desconocido.*

do *contexto*. Foi apresentado juntamente a biografia de cada artista e a uma planta baixa esquemática que demonstrava a posição de cada um deles no espaço (figuras 19 e 20). Não havia *educadores* ou *seguranças*, o que por um lado pode ser lido como um desejo de não controle da experiência por parte da instituição ou mesmo falta de infraestrutura. Porém, como visitante, sentiu-se falta de alguma mediação (ou a mediação seria o próprio espaço expositivo?).

Essa exposição cria imagens fotografáveis, ancoradas na multi-informação imagética e diversidade de mídias presente nas obras. Identifica-se nelas efeitos *estroboscópicos* já que seus suportes apostam muitas vezes em tecnologia digital, movimento, vídeos e traquitanas. A exposição parece responder à sensibilidade do sujeito contemporâneo, levantada por Otilia Arantes e debatida no artigo. Mas tais escolhas estéticas esvaziam o discurso dos artistas ou ajudam a criar o próprio discurso? Nesse exemplo, a expografia torna-se parte das obras.



Figuras 17 e 18. Exterior do Centro Cultural Recoleta, 2022, Buenos Aires.
Fonte: acervo da autora, 2022.



Figuras 19 e 20. Exposição Terra incógnita, 2022, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Fonte: acervo da autora, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição das duas exposições levanta alguns temas referentes à experiência do sujeito que as visita.

Na primeira, no Malba, um sujeito espectador mais passivo em relação às obras, passeia por entre mais de 200 obras, provavelmente sem conseguir ver todas.

Nota-se uma tentativa de criação de unidade pelo desenho do espaço - branco e sem hierarquias visuais ou espaciais - e de uma organização do discurso pelos temas provocados pela curadoria da exposição. Mas, apesar da unidade visual, a exposição mostrava-se fragmentada, com as obras organizadas sob temas que poderiam muito bem parecer aleatórios, como se as obras pertencessem todas a um mesmo contexto. Partiu-se de uma coleção para criar-se um discurso e para fazer caber no espaço expositivo.

É possível uma leitura geral sobre a coleção e sobre parte da produção artística moderna latino-americana, porém sem uma compreensão aprofundada sobre as obras e os artistas, sobre o contexto de produção, sobre a história da arte ou sobre a relação entre os artistas e linguagens, já que a curadoria estava organizada ora pelos

temas representados nas obras, ora pelos tipos de suportes, ora por escolas ou estilos artísticos.

A unidade espaço-visual da expografia acaba por indiferenciar cada tema, criando uma atmosfera única para os diferentes espaços. Será que o sujeito consegue fazer associações, críticas ou ter alguma experiência transformadora uma vez que as relações já foram tecidas pela curadoria e se apresentam todas sob uma mesma hierarquia espaço-visual? A quantidade de obras juntas transforma a experiência de uma possível *troca ritualizada* ou *recolhimento* com o objeto em uma impossibilidade tanto pela quantidade e disposição, mas também pelo discurso curatorial que parece estar mais preocupado em apresentar a coleção a falar sobre as obras.

Como é possível o espírito ser tocado por essa multiplicidade de temas, formatos e linguagens, mesmo que boa parte das obras sejam muito significativas da história da arte moderna? Valéry, em *O problema dos museus* (1931) mostra-se atual ao apontar para uma impossibilidade de “acolher no mesmo olhar harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si”. Ele complementa:

Do mesmo modo que o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção, a inteligência não é menos ofendida por uma cerrada reunião de obras importantes. Quanto mais belas, mais elas são os efeitos excepcionais da ambição humana, mais devem poder se distinguir umas das outras. São objetos raros cujos autores teriam por certo desejado que fossem únicos. “Este quadro”, às vezes se diz, “mata todos os outros ao seu redor... (VALÉRY, [1931] 2008, p.32).

Para visitantes sem um repertório artístico a priori, a exposição poderia apresentar-se como uma introdução, uma aproximação à história da arte de modo a criar repertório. Mas será que não responde mais a uma necessidade de pertencimento e de status? Seriam as obras, nesse contexto, bens de consumo *instagramáveis*? E mesmo os elementos contextuais - como os textos e as vitrines - que, com uma linguagem acessível, poderiam cumprir um papel de aprofundamento do conhecimento, perdem-se em meio a tantos temas e obras e acabam por simplificar uma leitura que necessitaria de pressupostos de antemão. O excesso impossibilita qualquer possibilidade de fruição e formação ao transformar-se em informação. E a

indiferenciação dos espaços e modos de expor cada obra, acabam por neutralizá-las nessa unidade espaço-visual.

Por outro lado, no CCR, ao se pensar uma exposição *site specific*, partindo de um tema único, os artistas e a curadora partem de uma unidade para então trazer a diversidade e a especificidade de cada obra, em um sentido inverso à exposição de acervo do Malba. A fragmentação ocorrida pelo acúmulo de obras da primeira exposição desaparece no CCR. As obras criadas para a exposição abordam um imaginário contemporâneo - poderíamos dizer mítico - tanto pelos conteúdos quanto pela forma assumida.

O uso de artifícios cenográficos na exposição ajuda o público a imergir no universo criado pelos artistas e aproxima a exposição da lógica da caixa preta teatral - quando a importância da mágica criada por tais artifícios é essencial para ajudar a contar a narrativa desejada. A expografia teatral cria uma atmosfera que evoca os mundos e seres imaginados pelos artistas. Os visitantes passam a fazer parte da obra, tornando-se assim atores que constroem o espaço em conjunto.

Se muitas obras da exposição do Malba tinham um discurso político e uma relação com o momento histórico de então, essa camada não transparecia e as obras tornavam-se imagens chapadas indiferenciadas na unidade expográfica proposta pela curadoria. Em oposição, na exposição *Terra Incógnita*, os artistas convidavam o visitante a transitar na borda do mistério e, apelando ao desconhecido, poderiam quem sabe suscitar alguma experiência de aprendizado, inicialmente pela experiência sensorial para a seguir tocar o espírito. Esse deslocamento de sentido poderia carregar uma carga política transformadora? Poderia fazer o visitante olhar interessadamente cada obra? Ou tornava-se somente diversão sem esforço, impossibilitando abrir brechas para possíveis questionamentos e reflexões?

São duas exposições concebidas de modo diverso, quase antagônico, já que a primeira parte de obras existentes que foram classificadas em temas para caberem em um discurso; e a segunda parte de um tema para conceber as obras juntamente com o espaço. Em adição, cabe lembrar que as duas instituições têm caráter bastante distintos - uma mais elitista, sob um discurso de afirmação do *status quo* da arte e a outra com apelo mais popular, voltado para a criação de novos públicos e

aberta a jovens artistas. Se, em uma exposição, impera o silêncio e a afirmação de uma arte já consagrada (e da coleção do próprio dono do museu), reafirmando discursos hegemônicos, na outra impera o movimento do corpo e a imaginação de novos mundos e para tal, precisa-se recriar o espaço da arte e mexer na arquitetura do cubo branco.

Porém, a exposição do acervo do Malba nos levanta uma questão essencial na atualidade, qual seja: como contar nossa história e mostrar nossos acervos (cada vez maiores e mais complexos) de modo a que não reproduzam lógicas ultrapassadas, anacrônicas e discursos excludentes e atraiam novos públicos aos museus? Como tornar uma exposição histórica um lugar de formação e de crítica e não uma experiência alienante, puramente afirmativa?

O grau de contextualização ou autonomia do objeto, a possibilidade de construção de conhecimento e crítica ou de fruição em uma exposição são questões colocadas já há quase um século. Permanecem atuais e são aqui recolocadas no que tange o desenho do espaço expositivo e suas implicações quanto a construção do discurso e possibilidade de disputa de narrativas.

Olhar para um país vizinho tão próximo ao nosso, faz vislumbrar que as questões não são tão diferentes nos dois contextos - brasileiro e argentino. Entende-se que questões como a homogeneização e cooptação da cultura pelo mercado são globais e devem ser olhadas e debatidas globalmente para, então, entendermos nossas especificidades como país.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____. Teoria da semicultura. In: *Educação & Sociedade*. Trad. N.R. Oliveira, B. Pucci e C.B.M Abreu, Campinas, ano 17, n. 56, dez. 1996, p. 388-411.

- ARANTES, Otilia B. F. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. Os Novos Museus. In: *O lugar da arquitetura depois dos Modernos. 3ª Edição*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (obras escolhidas)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994.
- CASTILHO, Sonia Salcedo. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAGAS, Mario de Souza. No Museu com a Turma do Charlie Brown. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT, nº 15, 1994.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição, Concepção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CURY, Marília Xavier. *Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições*. São Paulo: MAE-USP, 2021.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.
- GONÇALVES, Lisbeth R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 2004.
- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Museus em Números*/Instituto Brasileiro de Museus Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240 p., vol. 1.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. *October*, vol. 54, Autumn, 1990, p.3-17.
- RAJCHMAN, John. Effetto Bilbao. In: *CASABELLA 673*, anno LXIII dicembre 1999 / gennaio 2000. Milano, p. 10 - 12.
- SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira*. Orientadora: Blanca Luz Brites. Tese (Doutorado). UFRGS, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2019. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434>.
- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: *ARS*, v. 6 n. 12, tradução de Sônia Salcedo, 2008, p.31-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039/3728>. Acesso em: 13 jun

2021. Do original: VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.

URBACH, Henry. Exhibition as Atmosphere. In: *LOG 20 Curating Architecture*, New York: Anyone Corporation, Fall 2010, p. 11-17.

ZARDINI, Mirko. Exhibiting and Collecting Ideas: A Montreal Perspective. *LOG 20 Curating Architecture*, New York: Anyone Corporation, Fall 2010, p. 77-84.

Fontes eletrônicas e sites

FOLHA DE SÃO PAULO. Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.html>. Acesso em: 15 mai 2022.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANO DE BUENOS AIRES. Tercer Ojo. Disponível em: https://www.malba.org.ar/evento/tercer-ojo__coleccion-costantini_en-malba/. Acesso em: 15 dez 2022.

MUSEUSBR. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/>> Acesso em: 12 set 2022.

SPIVAK, Laura. Terra Incógnita. Disponível em: www.lauraspivak.com.ar. Acesso em: 19 dez 2022.



Le Corbusier e o Novo Mundo do Espaço: uma exposição em contexto

***Le Corbusier y el Nuevo Mundo del Espacio:
una exposición en su contexto***

***Le Corbusier and the New World of Space: an
exhibition in context***

Fernando Stankuns de Paula Figueiredo

Mestre em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, Brasil.

fspfigueiredo@hotmail.com

Resumo

O foco principal deste artigo é o estudo da relação entre arquitetura e fotografia. Qual é o valor que a fotografia assume nas exposições de arquitetura? Ela pretende trazer a realidade na forma de documento ou seria uma (re)interpretação do que nos é apresentado pelos arquitetos em seus projetos? O tema será analisado a partir de um estudo de caso: a exposição “Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço”.

Palavras-Chave: Fotografia de arquitetura. Museu moderno. Arquitetura moderna. Le Corbusier. MASP.

Resumen

Este artículo se centra en el estudio de la relación entre arquitectura y fotografía. ¿Cuál es el valor que asume la fotografía en las exposiciones de arquitectura? ¿Pretende aportar realidad en forma de documento o sería una (re)interpretación de lo que nos presentan los arquitectos en sus proyectos? Este tema se analizará a partir de un estudio de caso: la exposición “Le Corbusier - New World of Space”.

Palabras-Clave: Fotografía de arquitectura. Museo moderno. Arquitectura moderna. Le Corbusier. MASP.

Abstract

The main focus of this paper is the study of the relationship between architecture and photography. What is the value that photography assumes in architectural exhibitions? Does it intend to bring reality in the form of a document or would it be a (re)interpretation of what is presented to us by architects in their projects? This theme will be analyzed from a case study: the exhibition “Le Corbusier - New World of Space”.

Keywords: Architectural photography. Modern museum. Modern architecture. Le Corbusier. MASP.

INTRODUÇÃO

A linguagem da fotografia marca nossa cultura arquitetônica. Não há monumento ou edifício importante que não tenha sido fotografado e a formação dos profissionais da área de arquitetura se dá pela força dos exemplos visuais, embora a percepção espacial da arquitetura seja sinestésica. Muitas vezes não só a primeira, mas a única impressão de um edifício fundamenta-se em uma fotografia, da mesma forma como prêmios são concedidos, debates públicos conduzidos e críticas realizadas tendo como base evidências fotográficas consideradas “irrefutáveis” (ELWALL, 2004, p. 5). Assim, a fotografia age como elemento divulgador de mensagens e é utilizada também para fins promocionais. No entanto, embora a imagem fotográfica tenha se tornado fundamental para o conhecimento, divulgação e aprendizado da arquitetura, reflexões que abordem a relação entre arquitetura e fotografia ainda não são muito comuns, principalmente no Brasil, assim como estudos sobre a institucionalização da arquitetura brasileira. A fotografia parece ser considerada como um documento objetivo, um suporte que divulga a arquitetura de maneira neutra e que não necessita de uma análise crítica para ser bem compreendido.

O foco principal deste artigo é o estudo da relação entre arquitetura e fotografia, tendo como premissa o fato de que o registro fotográfico nunca é neutro e sempre apresenta uma versão particular sobre aquilo que registra. Esse tema será analisado a partir de um estudo de caso: a exposição *Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço (New World of Space)*, organizada e apresentada pelo The Institute of Contemporary Art de Boston (ICA) em 1948 e remontada dois anos depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP). O artigo buscou contribuir para o estudo do papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura nos museus modernos, bem como para o estudo do processo de institucionalização da arquitetura pelos museus.

A relação entre arquitetura e fotografia nos museus modernos apareceu pela primeira vez na criação do Departamento de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), EUA, em 1932, nas aquisições que fez para o seu acervo e no discurso de seus diretores. No Brasil, essa relação se iniciou no MASP com a realização de muitos eventos importantes relacionados à arquitetura nos dez primeiros anos de sua existência – período que vai de 1947 a 1957 –, incluindo a utilização de fotografias em suas exposições. Em 1947 o MASP foi inaugurado trazendo uma nova ideia de museu para os brasileiros como uma instituição viva e participante, em consonância com o MoMA (SCHINCARIOL, 2000, p. 159; MOTTA, 2003, p. 21).

A ampliação do campo das artes pelo modernismo, que considerava a arquitetura como uma das modalidades da arte, possibilitou a realização de exposições de arquitetura nos museus, como o MoMA e o MASP. Nesse contexto, a fotografia teve um grande destaque, colocando-se como mediadora entre a arquitetura moderna e o público e utilizada como ferramenta didática para fazer com que as pessoas entendessem e apreciassem os novos espaços. Educar o público em geral sobre o desenvolvimento da cultura da arquitetura moderna era um dos propósitos das exposições realizadas nos museus modernos, considerando que fotografias e maquetes geralmente se revelavam mais acessíveis do que desenhos, principalmente quando as novas formas da arquitetura moderna ainda eram pouco conhecidas.

LE CORBUSIER: FOTOGRAFIA, ARQUITETURA E MUSEU

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier é considerado um dos maiores protagonistas da arquitetura moderna, tendo estabelecido preceitos importantes seguidos em todo o mundo ocidental. No cenário nacional sua importância se verifica, por exemplo, em sua participação como convidado na elaboração do projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro, em conjunto com a equipe formada pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros importantes nomes da arquitetura brasileira. Podemos considerar o edifício como um dos primeiros a ter aplicado os cinco princípios defendidos por Le Corbusier para uma arquitetura nova (COMAS, 2010), o que o torna especialmente importante para a arquitetura moderna: a utilização de pilotis, a fachada livre, o terraço jardim, a fachada de vidro e a planta livre. Certamente o arquiteto influenciou diversas gerações de profissionais da área que puderam ver nesse prédio a materialização das teorias do mestre.

Nascido em 1887 numa pequena cidade da Suíça, Le Corbusier influenciou diversas gerações de arquitetos. Não foi somente arquiteto e urbanista, mas também escritor, pintor e escultor. Fixou-se em Paris, na França, porém não fez carreira apenas nesse país nem suas ideias se restringiram à Europa, tendo as espalhado por vários continentes. Percebendo as publicações como meio de divulgação importante das ideias do movimento moderno na arquitetura, publicou dezenas de livros, dentre eles *Vers une Architecture*¹, de 1923 e *Quand les Cathédrales étaient Blanches*², de 1937; revistas, como *L'Urbanisme*, de 1924, *L'Esprit Nouveau*, de 1919 a 1925, e redigiu muitos artigos, em geral provocativos e em tom revolucionário.

¹ Publicado em inglês como *Towards a New Architecture, 1927*, e depois em português, como *Por uma Arquitetura*.

² Publicado em inglês como *When the Cathedrals were White, 1937*, e em português como *Quando as catedrais eram brancas*.

Le Corbusier foi um dos fundadores dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)³. Em 1933, realizou-se a quarta edição desse evento, que gerou a *Carta do Urbanismo* ou *Carta de Atenas*, definindo os termos do urbanismo moderno. Le Corbusier redigiu uma das quatro versões desse manifesto oficial, em cuja versão ainda agregou comentários pessoais e se tornou a mais conhecida (CERÁVOLO, 2009, p. 9-13). Influenciou o desenvolvimento de cidades na Europa após a II Guerra, como Sant-Dié, e também na América do Sul. O Plano Piloto de Brasília, capital brasileira planejada por Lúcio Costa no final dos anos 1950, pode ser reconhecido como exemplo de aplicação dos princípios da *Carta* em todo o mundo.

O arquiteto compôs a equipe de profissionais do mundo todo, entre eles Oscar Niemeyer, responsável pelo novo edifício sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York no final dos anos 1940. Nessa década Le Corbusier começou a trabalhar na *Unidade de Habitação* sendo que a primeira das unidades seria feita em Marselha⁴. Tratava-se de uma edificação em lâmina, um prédio residencial para 1600 pessoas que, além dos *cinco pontos da arquitetura*, adotou as proporções do *Modulor*, uma escala criada por ele a partir das medidas de um ser humano universal que seria o centro do universo, apresentado pela primeira vez em 1947⁵ e aplicado a partir de então. O prédio em Marselha procurou trazer uma nova relação com a cidade, com ruas internas comerciais, além de ser modulado e feito a partir de peças pré-fabricadas.

*

Podemos considerar a figura de Le Corbusier em destaque durante um período de transformação da arquitetura brasileira, quando esta se tornou conhecida

³ CIAM, do francês *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional a fim de discutir rumos nos vários domínios da arquitetura, de 1928 a 1956. Além de Le Corbusier, aparecem como membros seniores na fundação Karl Moser, Sigfried Giedion e Walter Gropius.

⁴ Projeto de 1947. Segundo a Fundação Le Corbusier a inauguração ocorreu em 14 de outubro de 1952. Fonte: sítio da FLC, disponível em: fondationlecorbusier.fr, acessado em maio de 2012.

⁵ "The 'Modulor' [...] is from Le Corbusier's speech at the convention of the American Designers' Institute, April 25, 1947, in which he presented for the first time his new method of proportions" (LE CORBUSIER, 1948, p. 128).

internacionalmente e que culminou com a construção de Brasília. Em 1929, na primeira viagem que fez ao Brasil, o arquiteto passou pelo Rio de Janeiro e São Paulo, onde realizou algumas palestras, mas não obteve nenhuma encomenda de fato para construção. Já sua segunda viagem, de 1936, deve ser considerada de maior importância. Nesse momento de transformações políticas que influenciaram diretamente o campo cultural, durante o governo do Presidente Vargas (1930-1945), o período de algumas semanas no Rio de Janeiro foi mais fértil. O arquiteto fez uma série de conferências, além de ter colaborado com o estudo de implantação da Universidade do Rio de Janeiro e com o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde. É um edifício relevante na historiografia da arquitetura moderna brasileira, teve um conturbado processo de escolha do arquiteto responsável pelo projeto e, principalmente, pelo fato de ter aplicado os *cinco pontos da arquitetura moderna* na sua construção, definidos justamente por Le Corbusier ainda nos anos 1920 e progressivamente adotados em algumas de suas construções até chegar à uma utilização concisa na *Villa Savoye*, no início dos anos 1930.

Enquanto em 1936 o conhecimento de sua obra restringiu-se mais aos profissionais da área, circunscrito principalmente à cidade do Rio de Janeiro, na década de 1950 alcançou maior difusão, ampliando seu público para além dos profissionais, mesmo que o arquiteto não tenha ido a São Paulo. Entre a importante viagem da década de 1930 e sua terceira e derradeira vinda ao Brasil, na década de 1960, situamos a nossa pesquisa, apresentada neste artigo, contribuindo por meio da análise crítica da exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço*, realizada no MASP em 1950.

FOTOGRAFIA E ARQUITETURA

A relação entre fotografia e arquitetura é tão antiga quanto a invenção da própria fotografia (FANELLI, 2009, p. 20). A fotografia desenvolveu-se tecnicamente desde o seu nascimento há mais de 150 anos, percorrendo inúmeros caminhos à procura de uma linguagem. Alguns nomes foram mais lembrados pela história, em diversos países europeus e também no Brasil. Recordar-se, sobretudo de Daguerre, que colaborou com Niépce, e de Talbot, na Europa, e podemos acrescentar as

experiências de Antoine Hercules Romuald Florence, no Brasil, recuperadas pelo historiador e professor Boris Kossoy. Arquitetura e cidade têm espaço garantido, como objetos de interesse ao lado da fotografia de objetos, aparecendo como um dos primeiros temas para as recém-criadas câmeras fotográficas na metade do século XIX. Os edifícios, obviamente imóveis, eram adequados à longa exposição necessária para se fixar a imagem com emulsões disponíveis no início da fotografia (ROBINSON, 1987, p. 2). Mesmo nas experiências pioneiras, a fotografia de arquitetura trazia algumas vantagens em relação ao desenho realizado com muita qualidade, pois a execução da foto era mais veloz, mostrava detalhes antes despercebidos a olho nu e, acima de tudo, trazia o estatuto de veracidade. Considerava-se a fotografia como sendo o próprio edifício e não uma interpretação.

Vários profissionais se dedicaram à fotografia de arquitetura nos tempos pioneiros. Fanelli nos lembra do exemplo de Alfred-Nicolas Normand e seus estudos da arquitetura de Roma (Itália) ainda nos anos de 1840 e 1850⁶ (MAZZA, 2002, p. 9). A partir desse período, sobretudo a França desenvolveu, em iniciativas públicas ou particulares, o emprego da fotografia como documentação de arquitetura ou de cidade (FANELLI, 2009, p. 59).

Avanços tecnológicos vieram facilitar a vida do fotógrafo ainda no final daquele século. A própria prática do estudo de arquitetura começou a se modificar pois, com a utilização de lentes melhores e filmes mais velozes, os prédios contemporâneos tornaram-se cada vez mais presentes no repertório dos fotógrafos. A invenção da técnica de meio-tom no final da década de 1880 e sua adoção generalizada nas décadas seguintes, permitindo imprimir fotografias e tipos numa só operação na mesma página, possibilitou reproduções de modo mais econômico em livros e jornais, consolidando gradualmente o caminho da fotografia de arquitetura que passou a ter maior força criativa⁷ (ELWALL, 2004, p. 88). Nas primeiras décadas do

⁶ “Anche il rapporto degli architetti con la fotografia è antico e risale al periodo pionieristico della storia della fotografia; basti ricordare l’esempio di Alfred-Nicolas Normand, e dei suoi studi dell’architettura di Roma attraverso la fotografia negli anni quaranta e cinquanta del XIX secolo” (MAZZA, 2002, p. 9, tradução nossa).

⁷ “It was only with the invention of the half-tone block in the late 1880s and its general adoption in the following decade that it finally became possible to print photographs and type together in one

século XX, com a criação das primeiras revistas especializadas graças ao avanço da tecnologia gráfica, houve uma transformação da fotografia de arquitetura que logo ganhou mais espaço que o desenho nessas publicações, contribuindo para o aumento do número de críticos e historiadores de arquitetura. Durante esse século os arquitetos não se limitaram a constituir arquivos pessoais com fotografias de monumentos do passado apenas para contemplação, utilizando cada vez mais as fotografias de obras de todo o mundo como fonte de inspiração ou reflexão crítica (FANELLI, 2009, p. 394).

O surgimento das revistas de arquitetura também promoveu o crescimento da carreira de alguns dos profissionais da área, como por exemplo, Le Corbusier. A pesquisadora Maria Beatriz Cappello assinala a importância desse fenômeno:

[...] As imagens e os fragmentos de textos reunidos nas páginas das revistas revelam a história da arquitetura através [da] trama criada pelos redatores, críticos e fotógrafos. [...] A forma como estes textos e imagens ocupam o espaço nas revistas indica uma diferenciação ideológica que interfere na orientação do processo histórico da arquitetura. (CAPPELLO, 2005, p. 13).

O crítico H. S. Goodhart-Rendel fez uma irônica observação a respeito do poder dessas imagens, ainda nos anos de 1930: “O desenho da arquitetura moderna é interessante, a fotografia é magnífica, e a edificação é uma infeliz mas necessária etapa entre os dois”⁸.

Para Reyner Banham, que estudou a influência dos protótipos e dos exemplos de edifícios industriais estadunidenses no *International Style*, o movimento moderno seria o primeiro da história da arte baseado quase exclusivamente na evidência fotográfica mais do que na experiência pessoal e contato direto (BANHAM, 1986, p. 18).

operation on the same page, that allowing photographs to be reproduced economically and in unlimited numbers in books and journals. Although the changes it set in motion were gradual, the introduction of half-tone printing transformed architectural photography, paving the way for the camera to become the supreme mediator of architectural endeavour” (ELWAAL, 2004, p. 88, tradução nossa).

⁸ “The modern architectural drawing is interesting, the photograph is magnificent, the building is an unfortunate but necessary stage between the two” (GOODHART-RENDEL, H. S. *apud* ELWALL, 2004, p. 9, tradução nossa).

Fotografias foram muito utilizadas nas exposições de arquitetura, cada vez mais numerosas a partir dos anos de 1920 e 1930, na Europa e nos EUA. Para a pesquisadora Zuleica Schincariol, seja no exterior ou no Brasil, as exposições de arquitetura “se fazem constantes, incitam a discussão, defendem e divulgam os conceitos do desenho moderno” (SCHINCARIOL, 2000, p. 28). Fanelli lembra que as exposições de arquitetura foram importantes para promoverem a obra dos arquitetos, já desde o século XIX. Segundo o autor, já na primeira *Esposizione Italiana di Architettura*, em Turim (Itália), 1890, vários projetos foram ilustrados com fotografia (FANELLI, 2009, p. 406). Em 1932 e também com a utilização de muitas fotografias, a primeira exposição de arquitetura realizada no MoMA foi *The International Style, Architecture since 1922* com curadoria de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson e tinha como objetivo afirmar a existência de uma linguagem arquitetônica contemporânea que transcendia as fronteiras nacionais (FANELLI, 2009, p. 351). Na *V Triennale* de Milão (Itália), exposição internacional de artes decorativas e industriais e de arquitetura moderna, em 1933, cada um dos dezoito países na parte internacional era representado por um panorama da arquitetura daquele país em um painel com ampliações fotográficas montadas em mosaico (FANELLI, 2009, p. 408).

No período das décadas de 1940 e 1950 houve o amadurecimento da arquitetura moderna e o estreitamento de relações entre essas duas artes – arquitetura e fotografia. O modo de representação das superfícies de vidro, aço e concreto e composições abstratas da arquitetura moderna ganhou força, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, onde a arquitetura modernista ainda não era bem vista. Para reverter essa situação, a fotografia foi a arma mais importante (ELWALL, 2004, p. 122). A arquitetura moderna precisou das fotografias para ensinar as pessoas a entender e apreciar o novo espaço arquitetônico (GAUTHEROT, 2001, p. 21). A maior parte das grandes realizações do movimento moderno foi difundida e ainda hoje é conhecida através de séries únicas de imagens, realizadas em “um momento bem preciso – normalmente entre o fim das obras no canteiro e antes da ocupação, decoração e utilização pelos usuários do local, gerando assim imagens apenas da arquitetura” (FANELLI, 2009, p. 406).

*

O relacionamento entre arquiteto e fotógrafo se modificou ao longo do tempo. Se em um primeiro momento da história da fotografia esse relacionamento era direto e pessoal, baseado principalmente no interesse do arquiteto em documentar e registrar a própria obra, indicando ao fotógrafo os critérios e modos de capturar a imagem (FANELLI, 2009, p. 402), em seguida vemos o surgimento de um terceiro elemento, o editor de periódicos e livros, ou ainda o crítico e o historiador. Já nas décadas mais recentes, após os anos de 1950, o fotógrafo ganhou mais protagonismo ao também promover a arquitetura, com mais autonomia ao decidir os critérios para fazer a foto, porém essa autonomia geralmente é limitada, existente a partir de um consenso entre ele, o arquiteto e o editor.

Podemos observar a importância da fotografia como meio de difusão moderno e uma novidade tecnológica nas exposições de arquitetura realizadas, no MoMA, por exemplo, ou ainda, como veremos adiante neste artigo, no caso do MASP, com eventos relacionados à arquitetura nos primeiros anos de existência do museu e também com a utilização de muitas fotografias na exposição estudada *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço*.

MASP E ARQUITETURA

A criação do MoMA e a formação de seu acervo de arquitetura na década de 1930, e ainda as exposições acontecidas a partir da década de 1940 sob influência da Bauhaus, repercutiram na criação dos museus modernos brasileiros, como o MASP, no final dos anos 1940.

Instituição dinâmica, trouxe uma nova ideia de museu para os brasileiros, contribuindo para a difusão da arquitetura moderna através de mostras temáticas e individuais, cursos e palestras (LOURENÇO, 1999, p. 15; SCHINCARIOL, 2000, p. 159; MOTTA, 2003, p. 21).

A exposição *Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço* (1950) foi uma das mostras de arquitetura com maior destaque entre as que foram realizadas nos dez primeiros

anos de existência do MASP. Além desta, no mesmo período, o museu realizou ou organizou diversas outras relacionadas à arquitetura, tais como: *1ª Exposição Internacional de Arquitetura Contemporânea* (1948); *Arquitetura Hospitalar* (1948) e, *Arquitetura Escolar* (1951). Nossas investigações no arquivo histórico do Museu indicam que outras estavam programadas para serem realizadas mas não se concretizaram por motivos que não pudemos levantar: *Lucio Costa* (1947); *1ª Exposição de Arquitetura Brasileira* (1948); *Planos de Londres* (1948); *Arquitetura Naval* (1951) e, *Richard Neutra* (1950). Essa última teve uma fase preparatória extensivamente documentada com catálogo publicado, *Richard Neutra – Residências/Residences* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1950). A obra do arquiteto seria exposta por meio de grandes fotografias, provavelmente de autoria de Julius Shulmann, que constam no catálogo, além de plantas completas das obras e explicações do próprio Neutra (MOTTA, 2003, p. 119-121; Arquivo Histórico do MASP).

O MASP obteve maior destaque entre os novos museus brasileiros modernos na difusão da arquitetura para além de uma minoria de iniciados, mesmo que ela não tenha sido objeto de acervo pois, além das exposições mencionadas, encontramos outros eventos relacionados à arquitetura nos dez primeiros anos de história do Museu: palestras, cursos e conferências (MOTTA, 2003, p. 124; NASCIMENTO, 2003, p. 177).

Fotógrafos e fotógrafas que colaboraram com o MASP e a revista *Habitat* nos anos 1950: Alice Brill, German Lorca, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas e Peter Scheier. É provável que as fotos que registram a exposição de Le Corbusier e que estão reproduzidas no artigo sejam de alguns deles (Figura 1).



Figura 1: Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço, no MASP, 1950.
Fonte: HABITAT n.º.1, 1950, p. 39.

O NOVO ESPAÇO EXPOSITIVO E A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO NO MASP

A arquiteta Lina Bo Bardi projetou, com a colaboração do arquiteto Giancarlo Palanti, mudanças no espaço expositivo do Museu, que passara a ocupar novos andares no edifício localizado no centro de São Paulo, em 1950.

O edifício, cujo projeto é de autoria de Jacques Pilon, recebeu as mudanças necessárias para que ali fosse abrigado o museu naqueles primeiros anos, prevendo continuidade visual e flexibilidade, utilizando painéis removíveis. As paredes do espaço expositivo eram brancas e cinzas, o piso em madeira clara, modulado em quadrados de 100 x 100 cm. A iluminação era artificial, com lâmpadas fluorescentes

embutidas no teto em forro modular de 125 x 125 cm, proporcionando difusão uniforme da luz (MOTTA, 2003, p. 85), não destacando nenhuma obra em especial. O espaço destinado a exposições no MASP incluía, ainda, plantas naturais em vasos (MOTTA, 2003, p. 133).

A exposição de Le Corbusier foi instalada no local destinado às mostras temporárias, separada da nova Pinacoteca do Museu, no mesmo andar, pela *Vitrine das Formas*. Alguns banquinhos estavam disponíveis para que os visitantes – leigos, arquitetos ou estudantes – pudessem admirar mais confortavelmente a mostra, mas principalmente para que, caso se interessassem, pudessem fazer anotações e croquis inspirados nas obras apresentadas.

A arquitetura de Le Corbusier foi representada por desenhos, fotografias de edifícios prontos e fotografias de maquetes, todas em ampliações fotográficas de grande formato, sem moldura. Não havia nenhuma maquete exposta. Por meio da reconstituição, chegamos à lista dos 30 edifícios e projetos identificados na exposição do MASP, dentre casas, apartamentos, planejamento urbano, exposições, edifícios públicos e grandes prédios (FIGUEIREDO, 2012, p. 109):

A center for entertainment accommodating 100,000 people; A contemporary city for three million people; Apartment house; Badovici house; Beistegui penthouse; City plan for Algiers; City plan for the left bank of Antwerp; Clarté apartment house; Cook villa; Exhibition of primitive art; Green Factory; Ideal Home Exposition; La Roche house; League of Nation Palace; Marseille apartment house; Ministry of Education and Public Health; Pavilion of Modern Times; Plan for Nemours; Plans for reconstruction of Saint Dié; Plan for University City; Radiant City Model; Salvation Army. City of Refuge; Savoye villa; Skyscraper for the business center of Algier; Square spiral museum; Stein villa; Swiss Building; Town plan for Hellocourt; Voisin Plan; Week-end house.

Também foram expostas 16 telas (pinturas à óleo) de autoria de Le Corbusier e, ao contrário das fotografias que ficaram afixadas nos suportes de madeira, no MASP as pinturas emolduradas foram dispostas nas paredes. Distribuída no meio do espaço expositivo, a estrutura de madeira pintada de branco era vazada, garantindo fluidez ao espaço. Reconstituímos a exposição a fim de identificar quais obras e de que maneira foram expostas, por meio de diversos documentos encontrados nas pastas

históricas do Centro de Pesquisa do MASP. Recorremos também a imagens publicadas em livros e periódicos (HABITAT, 1950; BARDI, 1984; BARDI, 1992; FERRAZ, 1993). Para traçarmos um paralelo com a exposição original realizada nos EUA também utilizamos algumas fotografias enviadas pela Instituição de Boston para Pietro Maria Bardi, que se encontram em sua coleção particular.

O quadro com o *Modulor* em escala real ocupou posição privilegiada na exposição, de frente para o público que, a partir da nova pinacoteca, se dirigia à área de exposições temporárias. O *Modulor* era visualizado antes mesmo dos visitantes contornarem a transparente *Vitrine das Formas* e nos permitiu determinar a disposição das ampliações fotográficas que estavam afixadas na estrutura de madeira. Concluímos que o topo de todos os painéis com as ampliações fotográficas estão alinhados a 226 cm do piso acabado do MASP (Figura 2).

As ampliações fotográficas de maiores dimensões estão localizadas na parte superior dos painéis, e têm cerca de um metro de altura. Logo abaixo, encontramos as ampliações e quadros de dimensões menores. O topo das ampliações da parte inferior do painel estariam a 113 cm do piso, equivalente ao eixo que divide ao meio o *Modulor* (FIGUEIREDO, 2012, p. 76) e muitas vezes estavam acompanhadas de quadros contendo textos explicativos retirados do *Oeuvre complète*⁹. A maior parte desses conjuntos tinha aproximadamente 1,20m de largura (Figura 2).

⁹ Le Corbusier assim nos informa, descrevendo um projeto de exposição itinerante pelos EUA: "Preparation d'une exposition volante patronée par six grands musées des U.S.A. Exposition d'architecture, urbanisme et peinture. *Documentation composée de feuilles imprimées extraits de 'l'Oeuvre Complète de L.C.'* (aux éditions Erlenbach, Zürich) format 'à italienne' 29 X 23 [...]" (LE CORBUSIER, 1950, p. 158-160, grifo nosso).

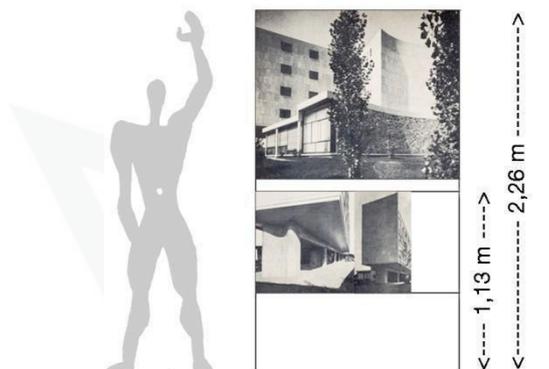


Figura 2: Modulor e esquema do painel na exposição no MASP. Arranjo esquemático feito pelo autor a partir de desenho do Modulor, fonte: BARDI, 1984, p. 115 e fotografias do Swiss Building na exposição. Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 63.

A EXPOSIÇÃO EM CONTEXTO

Ao compararmos a exposição realizada em Boston com a de São Paulo percebemos que a montagem no MASP ganhou novos ares, apesar de apresentar o mesmo conteúdo. A princípio, as diferenças podem ser percebidas já na tipologia dos dois edifícios. Enquanto o ICA está instalado em um local que guarda características de um espaço doméstico, o MASP encontra-se em um edifício comercial moderno, sem adornos e recém-reformado para abrigar as suas exposições e o resultado, em conjunto com a proposta expográfica apresentada pela arquiteta Lina Bo Bardi, é um diálogo mais pertinente com a obra de Le Corbusier. Aqui ela se mostrou mais arrojada na aproximação com a *Vitrine das Formas* e na transparência do espaço expositivo – integração que não ocorreu em Boston.

Lina Bo Bardi, considerada por muitos como inovadora da museografia brasileira, desenvolveu um sistema de fixação de obras por meio de tubos, afastando deste modo, as obras da parede, semelhante a projetos de Mies van der Rohe e Franco Albini (RESENDE, 2002, p. 145). A expografia de Lina Bo Bardi para esta montagem, embora não utilize esses mesmos tubos, também oferece ao visitante um espaço fluido e não segmentado, em que as imagens sempre são observadas no contexto de outras e nunca são vistas isoladamente. A modulação dos painéis se desdobra no espaço expositivo com grande integração, seja nos módulos formados pelo desenho

do piso de madeira no novo andar do MASP inaugurado com esta exposição, seja no teto igualmente modulado em quadrados, ou ainda, podemos dizer, com o grafismo do conteúdo das ampliações fotográficas. As estruturas de madeira vazadas compondo os painéis são resultados da opção pela continuidade espacial e pela não imposição de trajeto definido ao visitante (Figura 3).

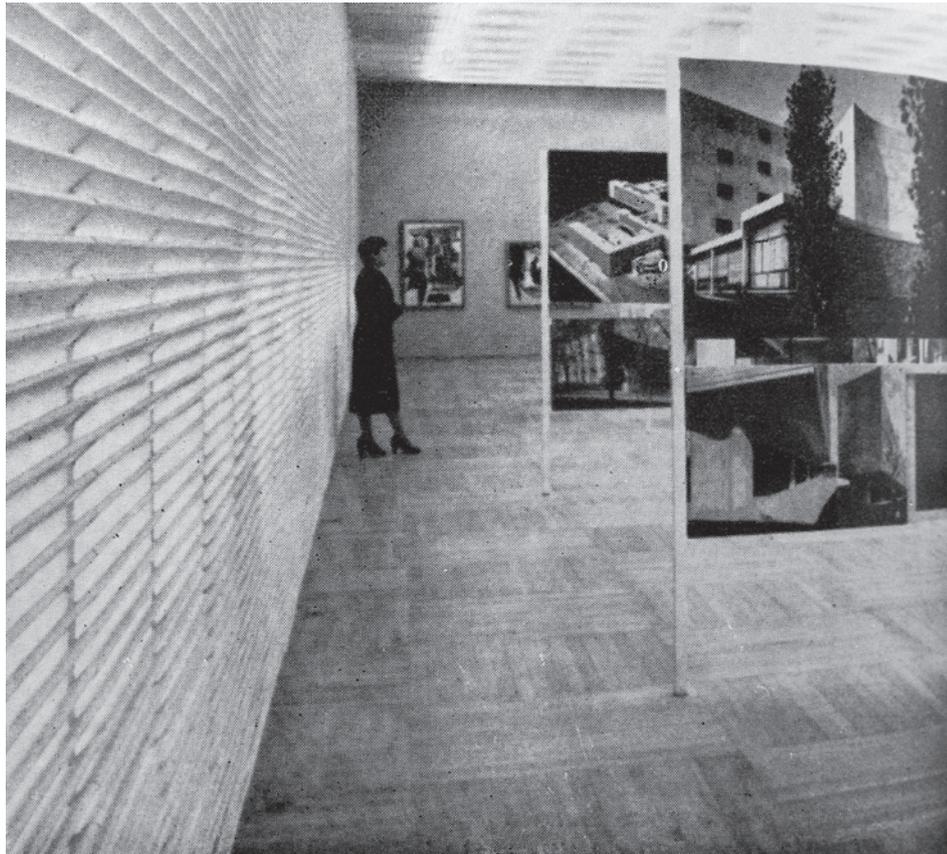


Figura 3: Lina Bo Bardi observando a exposição no MASP.
Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 63.

Podemos refletir sobre a possível ligação dessa exposição e a *Vitrine das Formas*, que estava entre o espaço expositivo temporário e o espaço da nova pinacoteca (Figura 4). A *Vitrine*, transparente, não separava, mas propunha uma integração entre elementos do cotidiano, objetos arqueológicos e também as ampliações fotográficas dos edifícios recém-construídos de autoria de Le Corbusier ali expostos ou ainda a arte erudita, numa temporalidade alargada, remetendo à proposta do Museu de Arte

de São Paulo de ser um centro cultural também unificador do passado e do presente (POLITANO, 2010, p. 58).



Figura 4: Montagem no MASP com Vitrine das Formas.
Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 72 - 1950 - Vitrine das Formas II.

Observamos que na montagem do MASP as ampliações fotográficas não aparecem agrupadas por temas. Já na montagem do ICA, o conteúdo da exposição e os textos explicativos estavam divididos em sete painéis, classificados como: casas; apartamentos; planejamento urbano; edifícios públicos; escala uniforme; pintura e arquitetura e, murais e esculturas¹⁰. Tanto no MASP como na montagem de Boston, não há uma sequência cronológica (Figura 5).

¹⁰ No painel 1, teríamos as casas [houses], com 13 ampliações fotográficas mais 3 quadros de texto; no painel 2, seriam os apartamentos [apartments], com 10 ampliações e 3 quadros de texto; no terceiro grupo, estavam os projetos de planejamento urbano [city planning], com 10 ampliações e com 3 quadros de texto; já no painel 4, edifícios públicos [public buildings], 10 ampliações fotográficas e 3 quadros de texto; painel 5, escala uniforme [uniform scale], 4 ampliações e 3 quadros de texto; sexto grupo, pintura e arquitetura [painting & architecture], com 18 ampliações e 3 quadros de texto e; no painel 7, murais e esculturas [“murals and sculpture”], com 5 ampliações fotográficas e 3 quadros de texto. Além das ampliações fotográficas descritas haveria ainda: três com a escala do Modulor (texto e



Figura 5: Paineis public buildings na montagem da exposição no ICA.

Fonte: <https://weekend.knack.be/lifestyle/design/de-museumrevolutie-van-le-corbusier/>.

Acesso em 23 out. 2023.

Legenda da ilustração na fonte: “Joe Rothberg, Exposition Le Corbusier. Boston, Institut of Contemporary Art, 1948. © Le Corbusier expose - FLC / ADAGP 2011”.

No ICA as ampliações fotográficas foram arranjadas diretamente na parede, assim como as telas, e não em suportes de madeira vazados no centro do espaço expositivo, caso da montagem brasileira (FIGUEIREDO, 2012, p. 151).

Neste ponto é importante destacarmos o projeto realizado por Le Corbusier para uma exposição de sua obra. Em texto publicado em 1950 para orientar a montagem de uma mostra itinerante fica evidente a preocupação de Le Corbusier com a fotografia e a intenção de utilizar as características específicas das ampliações fotográficas como recurso visual, ressaltando que os grãos das imagens, ou seja, a granulação visível em ampliações fotográficas de grandes dimensões, poderia ser utilizada como recurso gráfico (LE CORBUSIER, 1950, p. 158-160; GARGIANI, 2011, p. 117). O arquiteto poderia ter optado por fotos produzidas diretamente dos negativos de grande formato que possibilitariam imagens nítidas de grandes dimensões. Ao invés disso preferiu imagens granuladas, cujo efeito era evidentemente gráfico e

figuras) e ainda uma ampliação com o título da exposição e medusa-sunburst, logotipo da exposição (FIGUEIREDO, 2012, p. 146).

menos ligado à ideia de fotografia documental, uma indicação de que ele considerava a imagem fotográfica mais que uma simples ilustração.

A crítica e historiadora de arquitetura Beatriz Colomina faz uma análise, rica de observações sobre o uso que Le Corbusier fez da fotografia, ora como base para reelaborações gráficas que serviram para isolar e evidenciar elementos, ora como meio de propaganda de suas ideias e de sua arquitetura, utilizando frequentemente recursos de intervenção com retoque na imagem para reforçar o efeito que queria demonstrar. Segundo a historiadora, “nas publicações de Le Corbusier, as imagens nunca são utilizadas para ‘ilustrar’ o texto”¹¹ (COLOMINA, 1996, p. 119), da mesma forma como percebemos na exposição.

Inicialmente, quando começara sua atividade profissional, Le Corbusier fotografava pessoalmente suas obras. Com o aumento do número de projetos e com as primeiras realizações importantes passa a confiar a tarefa a fotógrafos profissionais, constantemente sob sua direção, tais como Charles Gérard, G. Thiriet, Marius Gravot, René Lévy, Albin Salaün e Lucien Hervé (MAZZA, 2002, p.13; Id. Ib., p. 57-68).

No caso das duas montagens, foi Le Corbusier quem escolheu as imagens que representariam seu trabalho, enviando 101 fotografias das quais foram utilizadas 78 (GARGIANI, 2011, p. 117). Não sabemos quem foi o responsável pela edição das imagens nem pela organização do catálogo, pensado originalmente para o público estadunidense, ambos baseados no uso intensivo da fotografia (FIGUEIREDO, 2012, p. 155).

A partir da reconstituição que fizemos da exposição pudemos observar que as fotografias geralmente enfatizam a apresentação dos edifícios visando a sua monumentalização. Esse parece ter sido o objetivo de alguns dos recortes realizados nas imagens originais, muitas delas não descritivas. Tomadas a grande distância não

¹¹ "Photography in Le Corbusier's book is rarely employed in a representational manner. Instead it is the agent of a never-resolved collision of images and text, its meaning derived from the tension between the two [...]. In: Le Corbusier's books, images are not used to 'illustrate' the written text [...]" (COLOMINA, 1996, p. 119, tradução nossa).

permitem visualizar detalhes das edificações, exibindo-as de forma isolada do ambiente urbano.

Na exposição vemos somente fotografias externas e praticamente sem a presença humana. Le Corbusier não apresentava fotos internas dos edifícios porque o mobiliário escolhido pelos moradores não estaria de acordo com o ideal modernista que ele considerava condizente com seu projeto. Daí optar quase sempre por fotos externas ou apresentar apenas fotos internas de seu próprio estúdio-apartamento¹². Também notamos pelas imagens que as fotografias dos edifícios projetados por Le Corbusier são feitas à luz do dia. Em fotos tiradas à noite ou ao entardecer, a dinâmica entre o interior e o exterior varia. Nas fotos noturnas, o interior bem iluminado se destaca em detrimento da fachada externa, enquanto, nas fotos durante o entardecer, é possível visualizar tanto o interior quanto o exterior da edificação de maneira equilibrada. Essa abordagem tornou-se comum na representação da arquitetura moderna, quase se tornando um padrão desde então. Poderíamos mencionar ainda a dramatização da cena durante um pôr do sol que ocorre pelo contraste das nuvens carregadas com a construção. Entendemos que esses não eram os efeitos buscados por Le Corbusier.

O discurso da exposição se constrói a partir da intercalação das fotografias dos edifícios prontos, das fotografias de maquetes (não há nenhuma maquete na exposição, mas as várias ampliações fotográficas de maquetes confundem-se com as dos edifícios construídos) e das fotografias de desenhos. Na exposição, assim como no catálogo, há somente uma ampliação fotográfica representando cada edifício. Nenhuma planta ou corte dos projetos é visível na exposição.

¹² Julio Posener, da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, relembra um dia que Le Corbusier chegou na redação da revista e lhe disse que os Stein não eram mais os moradores de uma casa que projetou: “Le Corbusier arrivò alla redazione della rivista L'Architecture d'Aujourd'hui e mi disse che gli Stein non abitavano più nella villa di Garches che egli aveva costruito per loro [...]. Erano olandesi, e gli olandesi, pensava Le Corbusier, dovrebbero avere naturalmente mobili molto belli. Non aveva mai lasciato fotografare la casa negli interni, perché gli Stein vi avevano messo mobili così spaventosi da corrompere totalmente gli spazi. Le Corbusier ci propone di andare con lui ed il fotografo della rivista, il signor Salaun [sic], a fotografare gli interni della casa. Andai anch'io. Era il 1934 [...] Julio Posener in un articolo per 'Rassegna'. In: J. Posener, E i mobili? Me lo chiede?, p. 15-16 in *Rassegna*, n. Speciale 'I clienti di Le Corbusier', II, n. 3, luglio 1980” (MAZZA, 2002, p. 65).

A exposição incluiu ainda reproduções de detalhes de pinturas que supostamente fariam a ponte entre a arquitetura e a produção artística de Le Corbusier. Essa relação é apresentada de forma muito didática na montagem de Boston, onde textos e elementos gráficos propõem uma aproximação direta entre as formas. Se naquela vemos uma interpretação formal da arquitetura moderna, no MASP isso não ocorreu (Figura 6).



Figura 6: Pannel didático aproximando arquitetura e produção artística de Le Corbusier, ICA.

Fonte: Acervo pessoal de Pietro Maria Bardi - Arquivo no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, reproduzido em 28 nov. 2011.

Anotações no verso da fotografia na fonte: "LE CORBUSIER NO MUSEU DE ARTE. ASPECTO DA GRANDE EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DA OBRA COMPLETA DE CHARLES LE CORBUSIER, REALIZADA NA CIDADE DE BOSTON, QUE SE ACHA EM VIAGEM PARA O BRASIL, ONDE DEVERÁ EXPOR SEUS TRABALHOS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. DSP - 2/4/950"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos condensar em tópicos os principais resultados da análise comparativa que fizemos das duas montagens da exposição apresentada parcialmente aqui neste artigo e que resultou na dissertação de mestrado *Novo Mundo do Espaço: Le*

Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura (FIGUEIREDO, 2012).

Uma de nossas principais conclusões aponta para o fato de que a montagem da exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço* no MASP foi apresentada de forma mais arrojada que a montagem original do ICA. O espaço das mostras temporárias, no andar reformado do MASP reinaugurado naquele momento com a exposição, não lembrava em nada o ambiente doméstico do museu de Boston. Havia uma continuidade visual acentuada de maneira proposital pelo projeto do novo andar do museu paulistano. Não havia um percurso pré-definido aos visitantes, que se viam num ambiente fluido ao percorrer a mostra.

Enquanto o ICA aproximou claramente a arquitetura de Le Corbusier dos aspectos formais de sua pintura e escultura, no MASP a expografia privilegiou a integração da obra do arquiteto com os mais diversos tipos de objetos, sejam as obras de arte apresentadas na Pinacoteca do Museu, sejam os diferentes objetos presentes na *Vitrine das Formas*. Anteparo transparente que separava o espaço das mostras temporárias da Pinacoteca do Museu, a *Vitrine* materializou uma relação atemporal entre objetos de diferentes épocas e culturas, colocando lado a lado objetos do cotidiano e de arte erudita, bem como elementos da natureza. O projeto expográfico de Lina Bo Bardi para esta exposição, especificamente, mostra-se mais sintonizado que o do ICA em relação à proposta da obra moderna de Le Corbusier, e também mais próximo da proposta de exposição itinerante elaborada pelo próprio arquiteto.

Le Corbusier foi um grande conhecedor da fotografia e soube utilizá-la para valorizar a sua obra arquitetônica. O arquiteto selecionou quais edifícios e projetos fariam parte da exposição que representaria sua obra. Deliberadamente estipulou que fossem feitas grandes ampliações que deixariam os grãos constituintes das imagens bem visíveis, efeito gráfico desejado por ele. Os desenhos, as maquetes e algumas esculturas foram fotografados e ampliados do mesmo modo que casas e prédios e apresentados lado a lado na exposição e no catálogo, ganhando, assim, o mesmo valor das fotografias dos edifícios construídos. Igualando a escala, a fotografia unificou os diferentes modos de representação da arquitetura. Le Corbusier dirigia o

trabalho dos fotógrafos selecionados por ele para retratarem sua obra e mantinha uma relação próxima com editores de revistas, indicando o que queria que fosse publicado.

A fotografia não é neutra. Na exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço* as fotos apresentaram uma leitura particular que visava destacar, ressaltar ou esconder determinados aspectos de acordo com seus objetivos na apresentação de cada caso. As fotografias dos edifícios e projetos reforçam ou tentam estabelecer uma ideia, tal como a monumentalização dos edifícios. Além disso, é possível detectar características comuns a muitas dessas imagens, como o recorte, o enquadramento, a iluminação, a falta de detalhes e a ausência de escala humana. Casas e edifícios foram fotografados prontos, no entanto aparecem antes de serem utilizados, sem mobiliário, em tomadas a partir do exterior.

Em nenhum momento a fotografia é problematizada enquanto suporte da informação. Apesar do seu amplo uso nesta exposição, do conhecimento de Le Corbusier sobre o meio e apesar do MASP já ter na época curso, laboratório e sediar mostras fotográficas, a exposição do arquiteto franco-suíço não foi apresentada pela chave da fotografia mas pela chave da arquitetura. Isso ocorreu tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Parece que a fotografia simplesmente apresentava as obras arquitetônicas por si só, como se a própria arquitetura estivesse presente no espaço de exposição. Não há autores identificados para nenhuma imagem, como se o fotógrafo não fizesse mais do que disparar sua câmera; enfim, como se a fotografia fosse uma mídia invisível. A capacidade de criação do fotógrafo e seu juízo de valor não foram levados em conta, como se o registro fotográfico fosse neutro e não dependesse de uma avaliação subjetiva para o entendimento das intenções que guarda e dos efeitos que provoca.

Le Corbusier teve papel importante para a arquitetura moderna brasileira. A escolha da obra de Le Corbusier para a exposição de reinauguração solene do MASP, em 1950, parece não ter sido simplesmente uma questão de oportunidade se levarmos em conta os indícios da importância do arquiteto para os profissionais da arquitetura no Brasil. Era o momento em que o Brasil consolidava seu papel de protagonista na

arquitetura mundial e tinha em Oscar Niemeyer o principal nome, cuja obra teve clara influência de Le Corbusier nos primeiros anos profissionais. Além de Niemeyer, outros brasileiros também foram influenciados pelo arquiteto franco-suíço, a partir dos exemplos que chegavam a eles por meio de revistas, das duas vindas dele anteriormente ao Brasil e de sua participação no projeto da sede do Ministério da Saúde e Educação no Rio de Janeiro.

A exposição colaborou na difusão da obra de Le Corbusier no Brasil. Mesmo não tendo vindo pessoalmente à cidade de São Paulo, sua obra teve oportunidade de ser vista por muitas pessoas durante a exposição e não somente por profissionais da área. Não sabemos o número exato de visitantes, pois os dados disponíveis são imprecisos, mas sabemos que naquele momento a cidade de São Paulo crescia rapidamente e o seu centro era um movimentado polo que sediava o Instituto de Arquitetos do Brasil, concentrava escritórios de arquitetura e os moradores circulavam por entre cafés e cinemas. O MASP e o Museu de Arte Moderna de São Paulo haviam sido fundados há pouco tempo e funcionavam no mesmo prédio, acabara de surgir as duas primeiras faculdades de arquitetura e, além disso, a Bienal do MAM/SP se encontrava em processo de preparação. Não temos como comprovar, mas tanto a exposição quanto o catálogo publicado na ocasião podem ter influenciado o júri que concedeu o prêmio principal a Le Corbusier no ano seguinte na *Exposição Internacional de Arquitetura* realizada no âmbito da I Bienal. Além disso, a exposição de São Paulo reapresentou o arquiteto ao público local depois de um hiato desde sua última vinda, em 1936.

Por fim, podemos afirmar que a fotografia foi um elemento fundamental para que Le Corbusier divulgasse e promovesse suas ideias a respeito da arquitetura moderna. Seja nos livros, revistas ou exposições, a fotografia, da qual Le Corbusier era grande conhecedor, não era utilizada somente como ilustração pelo arquiteto, apresentando leitura particular que destacava ou escondia determinados aspectos de sua obra, e teve grande importância, ao lado de seus textos, para sua afirmação profissional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BANHAM, Reyner. *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986.
- BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. 2005. 336 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CERÁVOLO, Ana Lúcia. *As Cartas de Atenas: análise sobre a contribuição do movimento moderno para as diretrizes internacionais e nacionais de preservação do patrimônio cultural*. In: 8º Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro, p. 9-13.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Public. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Protótipo e monumento: um ministério, o ministério*. In GUERRA, Abílio (org). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v. 1*, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 79-108.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELWALL, Robert. *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. London: Merrell Publishers, 2004.
- FANELLI, Giovanni. *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Editori Laterza, 2009.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. *Novo Mundo do Espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura*. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GARGIANI, Roberto. *ROSSELLINI, Anna. Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Lausanne: EPFL Press, 2011.

- GAUTHEROT, Marcel. O Brasil de Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- HABITAT. São Paulo, n. 1, out.-dez. 1950.
- LE CORBUSIER. New World of Space. Boston: ICA : Nova York: Reynal & Hitchcock, 1948.
- LE CORBUSIER. Le Modulor. Collection Ascoral. Boulogne, Seine: Editions de l'Architecture, 1950.
- LE CORBUSIER; GRESLERI, Giuliano (ed.). Les Voyages d'Allemagne, Carnets; Voyage d'Orient, Carnets. Milão: Electa Architecture, 2000.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: Edusp, 1999.
- MAZZA, Barbara. Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche. Florença: Firenze University Press, 2002.
- MOTTA, Renata Vieira da. O MASP em exposição: mostras periódicas na 7 de abril. 2003. 172 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Neutra: residências. São Paulo: Todtmann, 1950.
- NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a metrópole. 2003. 282 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- POLITANO, Stela. Exposição Didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. 276 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- RESENDE, Ricardo. MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia. 2002. 350 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- ROBINSON, Cervin e HERSCHMAN, Joel. Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present. Cambridge: Nova York: The MIT Press e Architectural League of New York, 1987.
- SCHINCARIOL, Zuleica. Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril. 2000. 171 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.



**Por quem falam os monumentos:
polícia estética na construção do
lembrar**

*Para quienes hablan de los monumentos:
policía estética em la Construcción de la
memoria*

*For those who speak the monuments:
aesthetic police in the construction of
remembering*

*Arthur Gomes Barbosa
Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. arthurgbar@gmail.com*

Resumo

O presente artigo se propõe discorrer sobre o papel dos monumentos como agentes da polícia estética, responsáveis em parte pela organização e perpetuação dos regimes de memória, delegando quem pode lembrar e o quê. Traçamos tal entendimento a luz de Jacques Rancière, em sua distinção entre política e polícia estética. Pretendemos assim demonstrar, por meio da revisão de literatura, como os monumentos são agentes responsáveis pela partilha de conteúdos referentes à memória e à construção do lembrar associados a parcelas dominantes da sociedade.

Palavras-chave: Memória. Monumentos. Rancière. Polícia estética. Regimes sensíveis.

Resumen

Este artículo se propone discutir el papel de los monumentos como agentes de la policía estética, en parte responsables por la organización y perpetuación de los esquemas de memoria, delegando quién puede recordar y qué. Extraemos tal comprensión a la luz de Jacques Rancière, en su distinción entre política y policía estética. Así, pretendemos demostrar, a través de una revisión de la literatura, cómo los monumentos son agentes encargados de compartir contenidos relacionados con la memoria y la construcción del recuerdo asociado a las partes dominantes de la sociedad.

Palabras clave: Memoria. Monumentos. Rancière. Policía estética. Regímenes sensibles.

Abstract

This article aims to discuss the role of monuments as agents of the aesthetic police, partly responsible for the organization and perpetuation of memory schemes, delegating who can remember and what. We draw such an understanding through Jacques Rancière, in his distinction between politics and aesthetic police. Thus, we intend to demonstrate, through a literature review, how monuments are agents responsible for sharing content related to memory and the construction of remembering associated with dominant parts of society.

Keywords: Memory. Monuments. Rancière. Aesthetic police. Aesthetic regimes.

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos na construção das memórias percebemos uma íntima relação com a construção dos lugares. A cidade, enquanto palco da cena social, é também um espaço de discurso, de narrativas, do lembrar. Se ocupa em inscrever nos imaginários de seus transeuntes seus conteúdos simbólicos que irão corroborar na construção de entendimentos variados do mundo.

A cidade é um dos maiores e mais dinâmicos acervos de imagens disponíveis ao homem em trânsito, onde cada representação desdobra narrativas e conteúdos mnemônicos próprios. É um palimpsesto de tudo o que ali já se sucedeu, tenha sido preservado, tenha sido apagado. Desde seu surgimento em transformação à aldeia, condensa em si a centralização de narrativas, associadas ao desenvolvimento e comunicação do poder, construindo também por meio de si, hierarquizações sociais. Nas cidades estão os monumentos, materializações do simbólico que se ocupam, não raro, da espacialização do poder.

Os objetos monumentais, associados ainda à uma estética própria, a monumentalidade, desempenham papel decisivo na construção dos imaginários socialmente partilhados, na eleição e manutenção das memórias, coligação dos corpos e construção das identidades. São responsáveis também, mediante seus

simbolismos, por uma certa educação mnemônica, estética e política dos corpos reunidos, definindo pelas referências que carrega, escala, volume e perenidade a possibilidade e impossibilidade de gestos estéticos, assim como sistema de visibilidade e invisibilidade de discussões do âmbito da política.

Enquanto sistemas simbólicos de referência, esses objetos falam, mas por quem? Para quem? Questões que se apresentam com ampliada intensidade quando lembramos de eventos recentes nos quais os monumentos serviram de palco e cena para a contestação de regimes sensíveis vigentes, regimes de dominação simbólica e promoção de discursos hegemônicos. Esses eventos eclodiram com maior força em 2020 a partir do assassinato de Jorge Floyd nos estados Unidos e se intensificaram em 2021, se espalharam pelo globo, com estopins nos Estados Unidos, Inglaterra, Brasil e Chile, colocando em xeque a manutenção dos monumentos evidenciando ainda sua natureza dominadora e opressora.

Assim, tendo como pano de fundo para a observação o desenrolar das ações de resignificação e atualização dos monumentos, pretendemos traçar um caminho de interpretação desses objetos como estruturas do poder, em especial agentes da polícia estética, conceito que absorvemos de Jacques Rancière (2005; 2022) em seu trabalho sobre o fazer político por meio do desentendimento e as partilhas do sensível.

Por intermédio do pensamento do autor buscamos trazer reflexões a respeito do fazer político, que em sua teoria se configura como uma ação oposta ao fazer policial, ou seja, a manutenção de estruturas hegemônicas e divisões sensíveis instauradas. A política se faz então pelo desentendimento entre as partes, daqueles com parte e aqueles sem parte.

Seguindo o entendimento de Rancière (2005; 2022), os gestos sensíveis, o ver, o agir, o falar e, em nosso caso, o lembrar, são repartidos desigualmente entre aqueles que compõem as coletividades da sociedade, onde existem uns com maior parte no sensível do que outros, gerando uma partilha desigual cujos danos a política visa sanar ou, pelo menos, balancear. Tais pontos serão aprofundados ao longo do texto a seguir.

Para a qualificação do monumento como agente da polícia estética, traçaremos um breve histórico do objeto, iluminando sua vinculação ao poder e à construção de um simbólico dominante, associando seu desenvolvimento às práticas necropolíticas de dominação espacial. Feita esta aproximação, discorreremos sobre os agentes da polícia estética na perspectiva de demonstrar outra função da memória e do monumento: a de dominar, tendo em vista as questões políticas que daí se desprendem. Pontuada a discussão, temos como objetivo questionar as representações sociais da memória, tal como as manifestações sociais brevemente mencionadas, entendendo os objetos monumentais e sua intangibilidade como agentes e reflexos de uma polícia estética que condiciona quem pode lembrar, do que se pode lembrar e como.

A CIDADE, O MONUMENTO E O PODER

A entidade que conhecemos hoje como cidade tem particularidades quanto ao seu desenvolvimento. Se a tratarmos como um organismo unificado e homogêneo, corremos o risco de perder de vista as reentrâncias sensíveis de suas transformações, ignorando uma série de vetores em tensionamento que atuam constantemente na construção do espaço. O que conhecemos como cidade no contexto da contemporaneidade é uma “amalgama de diferentes modos de apresentação do urbano” (CACCIARI, 2009), e o urbano, enquanto produto construído, se apresenta sob as dinâmicas da política, que estabelece a organização de uma vida social no espaço, definindo possibilidades.

Nesse contexto, desde a sua gênese, a divisão espacial da cidade tem marcações específicas quanto às funções que desempenha, espaços reservados para determinados corpos, para a prática política e para as manifestações do poder. A cidade, enquanto uma projeção do imaginário e das ideologias dominantes, produto das lógicas de poder que a edificam vinculadas àqueles que tem parte em sua construção, reserva sua inscrição simbólica àqueles que têm parte no desenvolvimento da política.

Assim, lugares reservados à materialização e espacialização do poder foram presentes no desenvolvimento das mais variadas cidades ocidentais, sigam elas a

tradição da *pólis* grega ou da *civitas* romana. Da ágora ao senado, das praças às igrejas, a cidade se organizava ao redor das construções simbólicas, dando visibilidade às narrativas ali impressas. Nesse contexto encontramos a figura do monumento e a estética que dele se desprende, a monumentalidade.

O monumento pode ser entendido, grosso modo, como um objeto idealizado para tornar-se um símbolo, que condensa em si a função determinante de transmitir uma mensagem. Por sua vez, a monumentalidade se configura como uma categoria abstrata que se desprende do monumento e está relacionada à escala, ao volume e à dimensão. Possui uma função de visibilidade e valorização do objeto sobre o qual repousa, não necessariamente associado à comunicação de uma narrativa específica.

No âmbito das definições, destacamos algumas delimitações do objeto monumento que apresentam terminologias chave para a compreensão de sua efetiva natureza. A começar por Jacques Le Goff (1996) que ilumina a relação semântica do termo com a memória, por meio de sua análise morfológica, que decanta da raiz indo-europeia a expressão das ideias de espírito (*mens*) e memória (*memini*), sobre o verbo *monere* o autor traz os significados de “recordar, avisar, instruir”. Dessa forma o monumento é entendido como aquilo capaz de evocar a memória, perpetuando a recordação que se liga ao poder de continuidade, voluntária ou involuntária das sociedades históricas.

Por sua vez, Alois Riegl (2014) destaca que o monumento tem sempre um valor de rememoração, pautado principalmente em sua capacidade de resistir ao tempo, sendo definido como “obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos” (2014, p. 31). Dessa definição destacamos a criação humana com o objetivo determinante de comunicação; assim descartamos os monumentos naturais e nos afastamos dos monumentos não intencionais, aqueles que se tornam monumentos ao longo do passar do tempo e da história. Questionamos ainda, tendo em vista a inscrição simbólica na cidade, quem são os homens que edificam o monumento, que escolhem o que lembrar?

Nessa perspectiva, acessamos a definição do objeto elaborada por Françoise Choay (2006) que estabelece o conceito inicial de monumento no escopo de um objeto

edificado vinculado à memória, aos feitos e à comunicação com a qualidade de afetar simbolicamente aqueles com quem entra em contato, ecoando no presente narrativas do passado:

A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer com que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. (CHOAY, 2006, p. 18).

Dessa definição ressaltamos o que Choay chama de especificidade do monumento: a de afetar. Ao monumento é delegada uma função sensível, estética, política, comunicativa. É essencialmente narrativo, põe em narrativa, propõe o contato com uma emoção, seja ela positiva ou negativa, definida intencionalmente por aquela comunidade que o edificou. Assim, nos apropriamos da afirmação de Henri Lefebvre (1999) sobre o monumento:

[...] o monumento é essencialmente repressivo. Ele é a sede de uma instituição (Igreja, Estado, Universidade). Se ele organiza em torno de si um espaço, é para colonizá-lo e oprimi-lo. Os grandes monumentos foram erguidos à glória dos conquistadores, dos poderosos. Mais raramente à glória dos mortos e da beleza morta. Construíram-se palácios e túmulos. A infelicidade da arquitetura é que ela quis erguer monumentos, ao passo que o “habitar” foi ora concebido à imagem dos monumentos ou negligenciado [...] e se o monumento sempre esteve repleto de símbolos, ele os oferece à consciência social e à contemplação passiva no momento em que esses símbolos, já em desuso, perdem seu sentido. (LEFEBVRE, 1999, p. 32).

Enquanto produto construído por uma parcela única, vinculado a uma seleção da memória e do lembrar cuja função é agenciar narrativas socialmente partilhadas, o monumento é uma expressão materializada do poder, poder este que também coordena as espacialidades da cidade, reservada a determinadas parcelas da população. O monumento condensa em si os conteúdos simbólicos, semânticos e mnemônicos que as partes decidiram por comunicar de forma ampliada no espaço do urbano. Possui uma função determinada na inscrição simbólica da cidade,

inscrição essa que só é socialmente permitida e validada pelo monumento, em um processo de retroalimentação, por aqueles que têm parte. São esses, os com parte, que se configuram como os homens que elaboram a obra com objetivo determinante de se tornar símbolo de uma mensagem, de um aviso, de uma instrução transmitida aos seus pares e, principalmente, aos sem parte. Como organiza Cristiane Moreira Rodrigues (2000), o monumento fala em um monólogo, o do poder:

Os avisos instrutivos simbolizados no monumento, por sua vez, são ditos em um monólogo: o monólogo do poder. Erigido como símbolo transmissor de ideologias dominantes na história das sociedades, o monumento, como poder transmutado sobretudo em obra arquitetônica ou escultural, fala por alguns poucos dominantes para uma maioria dominada, da qual a única resposta que se espera deve vir sob a forma de respeito, admiração ou medo. (RODRIGUES, 2000, p. 15).

Tomemos como um breve exemplo histórico o caso dos obeliscos, analisado por Edilson Pereira (2021). A estrutura geométrica que pode ser facilmente encontrada em praças, parques e demais lugares de destaque urbanístico em diferentes cidades do ocidente tem suas origens mapeadas na cultura egípcia. No entanto, foi apropriada pelos romanos e pelo catolicismo:

Pilares, colunas e obeliscos representam uma das fórmulas monumentais mais antigas e repercutidas do mundo, configurando-se como artefatos elaborados com a finalidade de marcar e qualificar certo espaço e tempo. [...] As raízes históricas dos obeliscos, em particular, remontam a 2500 a.C. aproximadamente, estando integradas ao universo religioso e funerário egípcio [...]. No continente europeu, o artefato religioso e sua forma prototípica ganharam novos sentidos. Ainda na Antiguidade romana, os obeliscos foram associados às arquiteturas celebrativas de conquistas e batalhas do império (LE GOFF, 1990, p. 536). O uso comemorativo se consolida nos séculos posteriores e as conquistas representadas pelos obeliscos, até como troféus expropriados de seus locais de origem, compreendiam a vitória do cristianismo romano sobre o paganismo. Obeliscos egípcios e cópias imperiais integravam a paisagem da Roma antiga. (PEREIRA, 2021, p. 254).

A tomada do signo egípcio por culturas outras demonstra algumas das dinâmicas do poder associadas aos símbolos monumentais, pilhados como troféus da vitória de uns sobre outros, marcando em um segundo momento, significados distintos daqueles iniciais, como evidenciado pelo caso do obelisco na Praça de São Pedro, em

Roma, que teve as imagens gravadas em si substituídas por novas figuras, na perspectiva de ressignificar o objeto, representando o poder cristão e a conexão entre o Céu e a Terra (PEREIRA, 2021). Nesse sentido, notamos o quanto o monumento e a monumentalidade “procura simbolizar os diferentes tipos de poder que ao longo da história, se sucederam” (RODRIGUES, 2000, p. 3).

Ainda por meio de Rodrigues e sua revisão de literatura são traçadas considerações a respeito da criação do espaço urbano vinculado ao poder e à monumentalidade, onde o controle das espacialidades se dá pelas partes dominantes, capazes de se inscreverem simbolicamente na cidade, enquanto os sem parte ficam à margem, excluídos do simbolismo urbano.

O monumento e sua dimensão estética servem como publicidade para o poder e as ideologias dominantes. Recorrendo a Foucault (1990), Rodrigues demonstra como é hercúleo e improvável pensar uma história das espacialidades urbanas sem perpassar as relações de poder que se configuram por todas as manifestações espaciais. Assim, afirmamos que tais relações se encontram condensadas material e simbolicamente nas estruturas que fazem referência direta às narrativas mnemônicas hegemônicas, os monumentos.

Demonstrado como ao monumento e à monumentalidade são delegadas funções de memória, simbolização, a função de narradores e mantenedores de ideias e valores que além de abstratos estão circunscritos no espaço com a intenção de atravessar o tempo, passamos a uma tentativa de tratar do lembrar como objeto do sensível, político, dominado pelos que têm parte.

DOS REGIMES SENSÍVEIS, POLÍCIA ESTÉTICA E OS SISTEMAS DE REFERÊNCIA

Ao retrocedermos à gênese política da cidade nos deparamos com duas formas de organização de sua espacialização: as ideias de *pólis* e *civitas*. Com suas bases na Grécia e Roma, respectivamente, a *pólis* se relaciona especificamente ao *gênos* e ao *ethos*, sendo um “lugar de determinada gente, específica no que toca às tradições, costumes, tem a sua sede, reside onde tem o seu próprio *ethos*” (CACCIARI, 2009, p.

9). Por sua vez a *civitas* se organiza a partir da reunião de povos, dos civis, um produto desse encontro num mesmo lugar mediado pelas mesmas leis (Idem, 2009).

Avaliando então os tipos contemporâneos de cidade, podemos afirmar, alinhados com Cacciari, que nossa configuração de cidade descende da perspectiva romana, onde encontramos diferentes grupos reunidos em um mesmo espaço em concordância sob as mesmas leis. No entanto, é relevante pensarmos ainda como essas mesmas leis se aplicam aos diferentes grupos, uma vez que percebemos, na construção do político observada por Rancière (2022), uma diferenciação entre os corpos e seus espaços, os que têm e os que não tem parte na política e na cidade.

Rancière entende a política como uma atividade mediadora da igualdade, que tem como objetivo a repartição das parcelas de comunidade, procurando estabelecer entre quem e entre o que existe igualdades, o que gera repartições, partes dos “com parte” e dos “sem parte”. Campo privilegiado desta prática é a cidade, entendida enquanto lugar da palavra manifestada no espaço, onde “a dissensão interna a ser corrigida na divisão dos danos e vantagens é o que dá à cidade seu princípio de unidade” (RANCIÈRE, 2022, p. 28).

Esse dissenso presente na atividade política é configurado pela existência daqueles que têm parte, a palavra e a possibilidade de dizer, e aqueles sem parte, a quem é delegado o ruído que expressa, mas não diz sobre o mundo. Ao entender as divisões, Rancière nos aponta que a cidade só tem de fato duas parcelas, os ricos e os pobres. Essa separação se relaciona ainda com seus sistemas da partilha do sensível, e deságua em uma divisão clara daqueles que dominam e aqueles que são dominados, os que são alguém na estrutura da cidade e os que nela não possuem um lugar. A esses sem lugar, o sensível é condicionado a uma partilha desigual. No entanto, é quando os sem parte se organizam e se levantam contra as divisões dos regimes que o desentendimento ocorre, e assim, a política se faz.

Ao falarmos de um sensível sob a ótica de Rancière nos referimos a um sistema próprio de distribuição dos espaços, tempos, corpos, formas de percepção do que molda a experiência coletiva. Nesse sentido, o sensível se configura não só a partir de uma distribuição física, mas também de uma partilha estética, uma distribuição do

sentir, do perceber e entender numa comunidade política, o que, para o autor, é também uma coletividade de desentendimentos. Assim, as partilhas do sensível se configuram como uma questão central da política e por consequência, da política. Rancière define como partilha do sensível como

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (2005, p. 15).

Segundo o autor, a partilha do sensível é o que dá forma à comunidade, onde a partilha se refere à participação em conjunto comum e inversamente, a separação em partes, ou seja, “o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 7).

Nesse contexto, as possibilidades de partilha se configuram a partir de regimes sensíveis, que podem ser organizados em três: ético, poético ou representativo e estético. O regime ético se relaciona a uma certa hierarquia da desigualdade, neste regime uns são superiores a outros e tem direitos, partes, próprias a si por ocuparem espaços específicos, a esses são reservadas posições de participação política e cultural, suprimindo uma igualdade política. O regime representativo se relaciona ao que representa, ao que se faz daquilo que se representa, a parte que se ocupa enquanto representante da parte, onde o sensível é distribuído conforme a categoria que se ocupa na estrutura da política, pressupondo uma certa igualdade entre os corpos. Por fim, o regime estético, as práticas estéticas possibilitariam uma superação das fronteiras do sensível, podendo reconfigurar as relações sociais a partir das experiências e formas de expressão (RANCIÈRE, 2005).

Assim, é importante entender que quem toma parte nessa partilha são aqueles que já possuem partes, que possuem *logos* dentro dos regimes, e determinam por eles próprios as formas de divisão do sensível. Ter uma parte nessa partilha depende do que se faz, do tempo que se tem e do espaço que se ocupa. A lógica hegemônica dominante então determina, a priori, o que as partes podem ver, dizer e sentir sobre

o que se vê, diz e sente, quem tem competência para ver e qualidade para dizer (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

Esse sistema de partilhas se relaciona intimamente às questões da polícia, sendo ele mesmo uma ação de divisão e manutenção das partes entre as partes, estando então as tecnologias deste sistema espalhadas e introjetadas nas mais variadas configurações do social e do homem com e sem voz; é necessário então traçar um entendimento do que seria esta polícia.

Ao pensar as diferentes lógicas de estar junto humano, Rancière faz uma divisão entre a política, aquela atividade mediadora das partes, e algo que chama de polícia. O autor entende que aquilo que se chama geralmente de política é o conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, dos poderes, a distribuição dos lugares e funções dos corpos. Esses sistemas de distribuição configuram sistemas próprios de manutenção das hegemonias (RANCIÈRE, 2022, p. 42), são formas de garantir uma certa lógica da baixa política que atuam em conexão, mas também de forma extrínseca à política. Já, para qualificar então seu entendimento de polícia, difere o termo da baixa política, a ação de força e segurança que é também um elemento da polícia enquanto sistema.

A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, ou seja, não dita, inscrita nos corpos e imaginários de maneira subjetiva, que define a parte ou a ausência de parte das ditas “partes”. É uma ordem dos corpos que define as partilhas sensíveis (modos de ser, fazer, dizer), designa o lugar e as tarefas dos corpos divididos, é uma ordem do que é visível e invisível, do dizível, que separa a palavra do ruído (RANCIÈRE, 2022, p. 43). Sendo a polícia uma forma de organizar as divisões do mundo sensível, ela orienta quem pode e quem não pode dentro do universo das ações.

Proponho pensar então o lembrar enquanto um objeto do sensível, ou seja, com uma ação e uma posição delegada a alguns e não a outros, percebendo também como as estruturas mnemônicas são também agentes da polícia. Seguimos tal direcionamento ao retomar a vinculação do monumento à expressão do poder espacializado e materializado enquanto meio e mensagem. A isso, somamos o entendimento de Achiles Mbembe sobre a memória e os sistemas de referência.

Ao pensar os desdobramentos de sua ideia de necropolítica associada às práticas de dominação utilizadas no processo de colonização africana por parte dos europeus, Mbembe destaca a destruição de sistemas simbólicos como forma de subjugar comunidades e destruir suas identidades, onde a dominação para ser duradoura deve se inscrever não somente nos corpos, mas também nos espaços do físico e do imaginário (MBEMBE, 2020). Nesse contexto, as práticas do lembrar são vedadas aos que Rancière chama de sem-lugar, os sem parte. Tal ponto se sustenta ao acessarmos a afirmação de Mbembe de que

o potentado deve habitar o sujeito de tal maneira que este último não possa [...] exercer sua faculdade de ver, entender, sentir, tocar, mover, falar, deslocar, imaginar ou mesmo não possa trabalhar e sonhar senão em referência ao significante mestre que [...] se debruça sobre ele e o obriga a gaguejar e cambalear. (MBEMBE, 2020).

Além do contexto africano analisado por Mbembe, encontramos similaridades nas mais diversas localidades colonizadas. Um caso que se destaca é, por exemplo, o dos monumentos estadunidenses aos confederados, grupo que defendia a superioridade branca em detrimento das vidas negras. Segundo Isabel Wilkerson, existem cerca de 1700 estátuas aos confederados espalhadas pelo sul dos Estados Unidos (WILKERSON, 2020, p. 341) com a função de advertir os afro-americanos sobre sua subjugação e impotência (Idem, p. 342):

Indivíduos que ainda sofriam o trauma dos açoites e da separação familiar, bem como seus descendentes, eram forçados agora a viver entre monumentos em homenagem aos homens que tinham feito uma guerra para mantê-los como gado. Ao entrar em tribunais para enfrentar julgamentos que sabiam que muito provavelmente iriam perder, os sobreviventes da escravidão eram obrigados a passar por estátuas de soldados confederados olhando-os de cima em seus verdadeiros pedestais. Eram obrigados a caminhar por ruas com nomes dos generais responsáveis pela sua opressão e passar por escolas com nomes de supremacistas brancos. (WILKERSON, 2020, p. 342).

Entrecruzamos então a passagem elaborada por Wilkerson aos pensamentos de Mbembe e Rancière. Quando o primeiro nos alerta que a destruição dos sistemas simbólicos das culturas subjugadas também faz parte de sistemas de dominação, no qual os signos do dominante são introjetados violentamente no contexto do dominado a fim de esfacelar sua identidade e diminuir possíveis resistências

(MBEMBE, 2020). Podemos pensar na divisão dos corpos proposta por Rancière no que tange à polícia estética e ao lembrar como um objeto sensível, entendendo que a distribuição simbólica dos corpos é feita em duas categorias, “aqueles a quem se vê e aqueles a quem não se vê, aqueles de quem há um *logos*, que falam realmente pois possuem a palavra, e aqueles cuja voz se resume a exprimir dor e prazer, ao ruído” (2022, p. 36).

O que o exemplo de Wilkerson nos traz é o escancaramento destas lógicas no que diz respeito à inscrição simbólica dos corpos nos espaços, entendendo ainda, em diálogo com Cristina Freire, que “o acervo de imagens disponíveis a nós, quando vemos, sonhamos ou lembramos, está, em grande parte, parece inegável, na rua” (FREIRE, 1997, p. 38). Ao entrarmos em contato com essas imagens, nos são passados, de forma simbólica, conteúdos sobre o ser e estar, o agir e o imaginar.

A rua, a cidade, enquanto espaço político, logo, da palavra, se configura como um lugar privilegiado para a inscrição simbólica de conteúdos que atuarão na manutenção de imaginários e narrativas próprias àqueles que podem se inscrever na cidade, garantindo assim, segundo as lógicas da polícia estética, a manutenção das hegemonias e de seus privilégios.

O caso apresentado por Wilkerson não é particular; Mbembe destaca a mesma situação em países africanos. No Brasil temos monumentos aos bandeirantes (*Monumento às Bandeiras*, São Paulo; *Monumento a Borba Gato*, São Paulo), pontes como nomes de ditador (*Ponte Costa e Silva*, atualmente *Ponte Honestino Guimarães*, Distrito Federal) e como mostra a iniciativa *Ditamapa*, de Giselle Beiguelman e Andrey Koens realizada em 2021, uma série de ruas, avenidas, viadutos e pontes com nomes de presidentes da ditadura de 1964 (Humberto Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médice, Ernesto Geisel, João Figueiredo).

Tais exemplos demonstram como a memória é utilizada na construção de um mundo sensível, na manutenção de narrativas e imaginários que garantem também a continuidade das hegemonias. Conforme aprendemos de Mbembe (2020) e Rancière (2022), o lembrar faz parte de um universo político, um universo reservado a poucos.

A MEMÓRIA ENQUANTO OBJETO SENSÍVEL

No contexto dos estudos sobre a memória elegemos Andreas Huyssen como um primeiro referencial teórico para o tensionamento de algumas questões. Temos como premissa o entendimento de que a memória se configura como um campo político, e que os monumentos são agentes da política estética que se responsabilizam pela manutenção de narrativas específicas que diferenciam aqueles que têm parte na política e no poder. Nesse sentido, é relevante pensarmos em alguns usos da memória.

Huyssen nos aponta que “toda lembrança baseia-se na mobilização e no apagamento, tanto a memória quanto o esquecimento são passíveis de múltiplas formas de abuso, assim como efeitos benéficos na busca da verdade e na reconciliação” (2014, p. 15). Seja na criação dos estados nacionais, na construção de identidades e de um pertencimento, na exclusão de uns e outros ou na subjugação, a memória tem uma parte vital que se relaciona ao esquecimento. No contexto das partes, lembrar de algo ou alguém, é também esquecer uma parcela própria desse algo ou alguém. Monumentos agenciam lembranças enquanto, não raro, silenciam contextos, trazendo em si uma parcela de olvido.

Dialogando com Ricoeur (2007), Huyssen destaca a particularidade da memória manipulada, a sua relação com a narrativa, que implica na seletividade, no “esquecimento de que uma história poderia ser contada de uma outra maneira” (2014, p. 158-159). Nesse contexto, destacamos uma passagem de Ricoeur, que chama atenção para o verbo lembrar, que faz parte com o substantivo lembrança; o verbo então, como é natural de si mesmo, demanda uma ação, a memória é exercida, exercitada (2007, p. 71). No entanto, enquanto objeto sensível, nem todos podem lembrar, nem tudo pode ser lembrado. O que percebemos ao observar a noção clássica de monumento, aquilo criado pela mão do homem visando vencer o tempo e se instaurar nos imaginários, é uma parcialidade quanto ao exercício da memória.

Onde estão os monumentos a quem foi morto, massacrado por regimes que saíram vitoriosos nas disputas? Existem monumentos nas espacialidades marginalizadas, nas comunidades ditas favelas? Quando um monumento remonta à perda, ele é um memorial, e mesmo assim se vincula à memória de uma parte dos com parte. Aos negros escravizados, aos povos originários dizimados, aos LGBTQIAPN+ perseguidos, às mulheres violentadas e silenciadas, não se fazem, grosso modo, monumentos. Quando se fazem, estes não contêm em si a estética da monumentalidade, que constrói uma relação privilegiada com o espaço a partir das relações entre escala e volume, como por exemplo a homenagem a Marielle Franco implantada em 2022 no Buraco do Lume, Rio de Janeiro, no contexto do assassinato da vereadora. A estátua, em tamanho real, não projeta a monumentalidade como, por exemplo, o Borba Gato paulista, de 10 metros de altura. Isso se dá, pois, estes grupos supracitados, apesar dos avanços nas questões de direitos humanos, ainda são considerados sem-parte no contexto da política e dos regimes sensíveis.

Ao se configurar como um objeto sensível, a memória está sujeita à ação política que permeia a sua partilha, na qual a divisão do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que ocupa (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Nesse contexto, seus usos políticos se relacionam ao que Ricoeur chama de rememoração, o retorno à consciência despertado por um acontecimento que evoca o reconhecimento e a memorização, uma maneira de inscrever o conteúdo semântico e simbólico por meio da memória (RICOEUR, 2007, p. 73). Aqui, ambos os processos se relacionam com uma manipulação do conteúdo da memória espacializada pelo monumento, que narra apenas aquilo que se edifica em sua matéria, silenciando demais conteúdos que não interessam às partes que o edificaram.

Na construção da memória cultural disposta nos espaços da cidade, observa-se a predominância do poder das partes, onde o monumento se configura como objeto da polícia estética, condicionando o lembrar, a memória enquanto objeto do sensível, às partes específicas que se inscrevem nos sistemas de referência dispostos no urbano.

Ao monumento é reservado o direito da perenidade, da intangibilidade, logo, as ações que se desenrolam sobre ele na perspectiva do questionamento, ressignificação ou atualização de suas narrativas são, por vezes, combatidas, isso porque estes que se levantam contra a presença opressora do monumento são, não raro, alocados no lugar dos sem parte.

Na divisão dos gestos sensíveis, existe então uma fronteira que não pode ser cruzada por estes que não tem voz, que não tem parte, ao menos essa é a premissa que orienta a construção dos monumentos, que eles se mantenham perenes e intocados. No entanto, observamos o levante dos sem parte no que diz respeito à retomada das narrativas da memória como nos casos do Sangramento do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, que em 2013 recebeu um banho de tinta vermelha por parte de grupos dos povos originários em protesto contra a aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215/2000, que trazia mudanças na demarcação de terras indígenas, e o incêndio à estátua de Borba Gato em 2021 também por manifestantes em protesto, na derrubada de estátuas nos Estados Unidos e na Inglaterra entre 2020 e 2021 e no Chile desde 2019, onde cerca de 329 monumentos passaram por ações de intervenção por parte de manifestantes que reivindicavam transformações políticas.

Esses breves exemplos, apesar de trazidos de forma resumida, servem para demonstrar a natureza opressora do monumento colocada em xeque. No que tange às formas de lembrar na contemporaneidade, observamos uma transformação quanto à passividade e submissão aos sistemas de referência impostos pela hegemonia. Os sem parte não mais se curvam totalmente à figura verticalizada do monumento que os olha de cima, mas questionam suas narrativas e memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho tentamos analisar o monumento sob a ótica da polícia estética de Jacques Rancière, tendo como objetivo evidenciar os usos da memória pela parte dos com parte na manutenção de narrativas hegemônicas que colocam à margem outras parcelas da sociedade.

Para isso, conceitualizamos o objeto vinculando-o à dimensão do poder e, a partir deste vínculo, tratamos dos conteúdos referentes às divisões do sensível, tentando demonstrar como alguns gestos, como o lembrar, são interditados a alguns e possibilitados a outros. Traçamos essa hipótese contextualizando o monumento no âmbito das cidades, entendendo sua construção como espacialização do poder, como agente de comunicação e perpetuação de memórias e valores. No escopo do espaço urbano, trouxemos a dimensão da política e da polícia estética, assim como a divisão entre as partes do sensível, na tentativa de demonstrar como os modos de lembrar estão também sujeitos a questões políticas de dominação e subjugação inscritas no espaço.

Ao traçar tais considerações, intencionamos ampliar o debate a respeito dos usos da memória na contemporaneidade, entendendo o lembrar como uma questão política de extrema relevância para pautas sociais e democráticas que não pode se restringir a determinadas parcelas da sociedade.

Destacamos aqui a importância e pertinência dos atuais processos de revisão, contestação e ressignificação dos objetos monumentais, acreditando que, na perspectiva da política enquanto dissenso, uma ampliada observação e reflexão crítica a respeito dessas ações possa trazer avanços significativos quanto às práticas e políticas da memória na contemporaneidade, reverberando na construção de novos imaginários e posições dentro da sociedade contemporânea, tal como outras formas de se pensar o patrimônio edificado socialmente partilhado.

REFERÊNCIAS

- CACCIARI, Massimo. *A Cidade*. Trad. José J.C Serra. 4 ed. Barcelona: Gustavo Gil, 2009.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. 4º ed.- São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC; Annablume, 1997.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Coordenação Tadeu Capistrano. Trad.

- Vera Ribeiro - 1.ed. - Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sergio Martins - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? Trad. Juliana de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues. *Revista Rosa*, v 2. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>. Acesso em: 02/08/2023.
- PEREIRA, Edilson. Monumentos urbanos e arte pública: os obeliscos em rotação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 251-278, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em:02/08/2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo. Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: - política e filosofia*. Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2022.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp,2007.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*; Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Analt Falbel – 1.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014. 88p.
- RODRIGUES, Cristiane Moreira. *Monumentalidade e poder na construção das cidades: um estudo sobre projetos urbanos não realizados no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em geografia) – Faculdade de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 283. 2000.
- WILKERSON, Isabel. *Casta: as origens de nosso mal-estar* Trad. Denise Bottmann e Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Zahar, 2021.



Necropolítica e memória na pandemia de Covid-19: análise das iniciativas de justiça e reparação no Brasil

Necropolítica y memoria de la pandemia de Covid-19: análisis de las iniciativas de justicia y reparación en Brasil

Necropolitics and memory in the COVID-19 pandemic: analysis of justice and reparation initiatives in Brazil

Pedro Fiori Arantes

Unifesp e SoU_Ciência, São Paulo, Brasil, pedro.arantes@unifesp.br

Vanessa Moreira Sígolo

Unifesp e SoU_Ciência, São Paulo, Brasil, vanessa.sigolo@alumni.usp.br

Pâmela Copetti Ghisleni

Unijuí e AVICO, Ijuí, Brasil, pcghisleni@gmail.com

Resumo

O artigo explora a formação e o funcionamento do que denominamos "necrossistema da pandemia" durante a crise da Covid-19 no Brasil e discute iniciativas em busca de justiça e reparação. Apresenta a constituição de um acervo de evidências e um mapa da necropolítica, dados inéditos de levantamento de opinião pública favorável aos julgamentos destes crimes e propostas de diretrizes curatoriais para a criação de um Memorial da Pandemia.

Palavras-chave: Pandemia de Covid-19. Memória. Justiça. Reparação. Necropolítica.

Resumen

El artículo explora la formación y funcionamiento de lo que llamamos el "necrosistema pandémico" durante la crisis del COVID-19 en Brasil y discute iniciativas en busca de justicia y reparación. Presenta la constitución de un acervo de evidencias y un mapa de la necropolítica, datos inéditos provenientes de una encuesta de opinión pública a favor de los juicios de estos crímenes y propuestas de lineamientos curatoriales para la creación de un Memorial de la Pandemia.

Palabras-clave: Pandemia de COVID-19. Memoria. Justicia. Reparación. Necropolítica.

Abstract

The article explores the formation and operation of what we term the "pandemic necrosystem" during the Covid-19 crisis in Brazil and discusses initiatives seeking justice and reparation. It presents the establishment of a collection of evidence and a map of necropolitics, unprecedented data from public opinion surveys favorable to the trials of these crimes, and proposals for curatorial guidelines for the creation of a Pandemic Memorial.

Keywords: COVID-19 Pandemic. Memory. Justice. Reparation. Necropolitics.

INTRODUÇÃO

O relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pandemia, finalizado em outubro de 2021, detalhou em mais de mil páginas as múltiplas violações cometidas pelo Governo Federal e sua rede de colaboradores, incluindo crimes contra a humanidade (SENADO FEDERAL, 2021). No entanto, o resultado parecia estar destinado à mesma sina de muitos outros relatórios de comissões de inquérito: o engavetamento. Em julho de 2022, às vésperas das eleições presidenciais, a Procuradoria Geral da República optou pelo arquivamento das acusações.

No início de 2023, o governo recém-eleito de Luiz Inácio Lula da Silva teve que lidar com desafios urgentes, como o combate à fome e à pobreza, e a retomada do crescimento econômico, envolvendo negociações com o Congresso. O novo governo também enfrentou o ataque golpista em Brasília em 8 de janeiro e seus desdobramentos, como uma Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI). Ao mesmo tempo, em maio, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou o fim da pandemia de Covid-19. Assim, parecia que a demanda por investigação, julgamento e condenação dos responsáveis pela desastrosa gestão da saúde pública na pandemia

no país estaria prestes a ser varrida para debaixo do tapete da história, tal como tantos outros genocídios que nos marcaram (e ainda marcam). O Brasil, diferentemente de outros países (como a vizinha Argentina), teve e ainda tem muita dificuldade em apurar e punir agentes que executaram crimes de Estado.

No entanto, em julho de 2023, quatro notícias motivaram a retomada da esperança de que a conduta criminosa, que ampliou o tamanho e a dor da tragédia da Covid-19 no Brasil, não será esquecida ou anistiada. Há sinais encorajadores de que um processo de "Justiça de Transição"¹ tem condições objetivas e subjetivas para avançar no país. A mobilização contra a anistia aos crimes da pandemia tem ganhado força. As notícias recentes foram:

1. O Supremo Tribunal Federal (STF) reabriu inquéritos para averiguar as responsabilidades pelos crimes da pandemia no Brasil, anulando uma decisão anterior de arquivamento e demandando que a Procuradoria-Geral da República retome a investigação de crimes atribuídos ao então presidente da República, Jair Bolsonaro e sua equipe. O Ministro Gilmar Mendes afirmou que isso significa "uma porta que se abre para discutir a responsabilidade penal" (CHADE, 2023).
2. Em encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), a ministra da Saúde, Nísia Trindade, anunciou a construção de um memorial em honra às vítimas da Covid-19, com o objetivo de não esquecer da "política de governo absolutamente desastrosa, que nos levou a 700 mil vidas perdidas" (SCORTECCI, 2023).
3. Os médicos que tiveram suas medalhas da Ordem Nacional do Mérito Científico revogadas pelo presidente Jair Bolsonaro, um deles por

¹ A Justiça de Transição é um campo multidisciplinar, que mobiliza aspectos legais, históricos, sociológicos e políticos. Em geral, envolve julgamentos criminais, a criação de Comissões da Verdade, práticas de reparação e indenização de vítimas, reformas institucionais para evitar a repetição histórica da tragédia e estratégias de "memorialização", com a criação de acervos públicos, monumentos, museus, dias de homenagem às vítimas etc. Alguns dos autores mais importantes no tema são: Ruti Teitel, Priscilla Hayner, Juan Méndez, Pablo de Greiff, Martha Minow e Alex Boraine. Não é objetivo deste artigo avançar na teorização, histórico ou casos exemplares de Justiça de Transição, mas focar nos acontecimentos recentes no Brasil e nas condições para sua implementação imediata.

demonstrar a ineficácia da cloroquina, receberam-nas de volta em cerimônia no Palácio do Planalto, marcando o retorno das atividades do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia (CCT) (G1, 2023).

4. Uma pesquisa do Centro de Estudos SoU_Ciência da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) com o Instituto Ideia revelou que a maioria da população apoia o julgamento dos crimes da pandemia e, questionados sobre justiça e reparação, defendem a criação de uma Comissão da Verdade, indenização às vítimas e meios para acelerar os julgamentos (SOU CIÊNCIA, 2023).

Nosso artigo aborda diferentes possibilidades de memória, reparação e representação da recente tragédia da Covid-19 e está estruturado em seções curtas, que retratam um mosaico de iniciativas de justiça para os crimes da pandemia no Brasil. No primeiro tópico, resumimos as evidências mais claras da atuação necropolítica do governo Bolsonaro na pandemia, em linha com a formulação de diversos pesquisadores, em especial do Centro de Pesquisas em Direito Sanitário (CEPEDISA) da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo (USP).

A seguir, relatamos as iniciativas do movimento social, a Associação de Vítimas e Familiares de Vítimas da Covid-19 (AVICO), que cobra por justiça e reparação, direito ao luto e respeito à memória das vítimas. A atuação da AVICO é um exemplo de disputa por Justiça de Transição, para que os crimes da pandemia não prescrevam ou sejam anistiados. A exigência de responsabilização, punição dos infratores, reparação dos familiares de vítimas e construção de monumentos e memoriais fazem parte de sua agenda de lutas.

Nos dois tópicos seguintes, apresentamos a iniciativa coordenada pelo SoU_Ciência da Unifesp para criar um acervo multimídia de "Evidências da Necropolítica durante a Pandemia", um banco de dados indexado, gratuito e aberto ao público; e um Mapa de relações de poder, como meio de divulgação científica e comunicação social, apresentando atores e instituições, seus interesses e ações – dialogando com práticas artísticas e ativistas desde os anos 1970, de denúncia, comunicação e resistência.

Noutro tópico, apresentamos alguns dos resultados de levantamento nacional de opinião pública realizado em julho de 2023 por este Centro de Estudos e o Instituto Ideia, indicando o apoio da população às ações de justiça e reparação e às alternativas propostas para que uma tragédia dessa proporção não volte a ocorrer.

Por fim, formulamos hipóteses político-curatoriais para um Memorial da Pandemia, com o objetivo de contribuir para a reflexão e o debate do perfil desse espaço de memória e justiça a ser construído, esperamos, no futuro próximo.

NECROSSISTEMA DA PANDEMIA: BREVE RESUMO

Os crimes cometidos durante a pandemia no país, amplamente detalhados no Relatório da CPI e na pesquisa do CEPEDISA-USP, foram inúmeros. O Brasil, mesmo com a subnotificação de casos, figura entre os três países com mais mortes *per capita* por Covid-19, dentre aqueles com população superior a 10 milhões de habitantes². A trágica liderança é do Peru, seguido pelos EUA, com o Brasil quase empatado. Vale ressaltar que os dois últimos países foram governados por presidentes negacionistas no auge da pandemia.

De acordo com pesquisadores da USP, a situação foi além de negligência, omissão ou mero negacionismo: houve intencionalidade na propagação do vírus, com objetivos políticos, econômicos e simbólicos. Com base em evidências, os estudos indicam que no Brasil foi implementada uma estratégia proposital de disseminação da Covid-19, coordenada por vários agentes públicos e privados, liderados pelo governo federal, caracterizada pela consciência dos objetivos das ações e omissões, e pelo desejo de executá-las (CEPEDISA, 2021).

A hipótese que guia o nosso artigo sugere a atuação coordenada e colaborativa de uma rede de agentes públicos e privados, com o intuito de aproveitar o contexto da crise para a demonstração e ampliação de poder, criando o que denominamos de

² Dados do *Our World in Data*, até março de 2023. Países do Leste Europeu em situação mais grave que o Brasil não são comparáveis, pois têm populações pequenas, de 2 a 10 milhões de habitantes, menos que a cidade de São Paulo.

"necrossistema da pandemia". Este sistema, no qual o Estado tem controle direto ou indireto sobre quais segmentos da população têm maior probabilidade de viver ou morrer, é uma rede de agentes que lida tanto com a administração e o controle da vida ("biopolítica", na expressão de Foucault) quanto com a disposição soberana da morte ("necropolítica", segundo Mbembe). Uma análise necropolítica e sistêmica da pandemia deve envolver dimensões globais, como a dependência tecnocientífica e a distribuição desigual das vacinas entre países ricos e pobres³; e locais, como a exposição de populações mais vulneráveis a maior risco e a decisão de colocar a economia e a reabertura de empresas acima da segurança e da saúde de trabalhadores⁴. Enquanto militares brasileiros, por exemplo, seguiam na caserna adotando todos os protocolos de prevenção (MONTEIRO, 2021), o General-Ministro Eduardo Pazuello acelerava a contaminação do restante da população (BARRETO FILHO, 2021).

A ideologia, os objetivos e os interesses dos agentes do necrossistema brasileiro foram se tornando mais claros à medida em que a tragédia avançava. Logo explicitou-se uma conduta própria ao "bolsonarismo"⁵, de gestão da vida e da morte: agentes do governo e apoiadores passaram a desinformar sobre as orientações fornecidas pela OMS, centros de pesquisa e consensuadas pela comunidade científica; criaram antagonismos, dúvidas e insegurança em relação à vacina, ao isolamento, ao uso de máscara e às demais medidas preventivas; adotaram o lema da "imunidade de rebanho" (sem vacinação em massa, pela simples exposição ao vírus, o que é crime

³ Ver, por exemplo: EL PAÍS (2021).

⁴ Um dos casos mais emblemáticos foi o da construção civil, cujas atividades não foram interrompidas na pandemia. Ver a reportagem da *Agência Pública*: BARROS (2020).

⁵ O "bolsonarismo" é um termo que surgiu na mídia e na academia entre 2017 e 2018 para designar não apenas os eleitores e seguidores de Bolsonaro, mas um novo modo de romper e redefinir o pacto social brasileiro da Nova República, com fortes riscos à democracia. Esther Solano foi uma das pioneiras na definição, ao tratar, ainda em 2018, da "bolsonarização da esfera pública" no Brasil atual. Ela e demais autores do livro *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil* (Boitempo, 2018) analisaram como o ultraneoliberalismo, o capitalismo predatório, a erosão do Estado e de políticas mínimas de bem-estar social, o aumento do hiperindividualismo e uma forma de antipolítica que glorifica o passado se infiltraram no discurso público. O bolsonarismo seria, no limite, uma "politização da antipolítica" com vetor autoritário e regressivo, mobilizando o ódio (e a morte) como política.

contra a humanidade, segundo a OMS)⁶; e, por fim, apostaram no falso "tratamento precoce", com a disseminação de cloroquina, ivermectina, vitamina C e outros medicamentos do "kit covid", mesmo sem a comprovação de eficácia, como aponta a OMS e cientistas, ao menos desde maio de 2020.⁷ Esta última ação, além de gerar lucro para determinados agentes e visibilidade para prefeitos e grupos médicos bolsonaristas, serviu como "marca de governo", uma tentativa de demonstrar mobilização do governo Bolsonaro em defesa dos cidadãos, quando este fazia exatamente o contrário (PINHEIRO e EMERY, 2022). O que importava para tais agentes era, sobretudo, o efeito de adesão e mobilização de parcelas crescentes da população, submetidas ao sistema de crenças e dissonância cognitiva, estimulado por vozes de comando da direita radical (CASTRO ROCHA, 2023).

O negacionismo homicida rapidamente se conectou com a aliança internacional de extrema-direita e suas lideranças mundiais. A *alt-right* em todo mundo passou a imaginar e defender uma *alt-science* (CESARINO, 2022), marginal em relação ao sistema instituído, mas com o objetivo de atacá-lo, como faz na política, minando a democracia liberal e suas instituições. Seu fundamento não é a ciência e a defesa da vida, mas uma suposta "liberdade" irrestrita (incluindo a liberdade de escolha em tomar ou não a vacina e a liberdade médica de prescrever cloroquina), produzindo uma quebra na ação coordenada e massiva exigida de políticas de saúde pública em uma pandemia.

Finalmente, as decisões do governo e seus agentes foram coerentes com um modo eugenista de gerir a vida e a morte da população. De um lado, as declarações do então presidente de que a pandemia não atingiria pessoas saudáveis, jovens e fortes. De outro, a desassistência, a propagação de desinformação, o atraso na vacinação, a

⁶ Segundo a OMS, a tese da imunidade de rebanho é antiética, em razão da elevação de mortes evitáveis e não tem base científica, pois desconhece a duração e a extensão da imunidade resultante do contágio pelo vírus. O alerta dado em outubro de 2020: "Nunca na história da saúde pública a imunidade de rebanho foi usada como uma estratégia para responder a um surto, muito menos a uma pandemia" (OMS, 2020).

⁷ No mês seguinte, a OMS anunciou que estava descontinuando o braço de hidroxicloroquina do estudo Solidarity Trial, com base em evidências de seus próprios testes e em outros ensaios (UOL, 2020). O governo federal adotou o protocolo até o fim do mandato de Jair Bolsonaro (dez/2022).

falta de financiamento e a descoordenação no Sistema Único de Saúde (SUS) expuseram ainda mais os grupos de risco: idosos, indivíduos com comorbidades, indígenas e populações mais vulneráveis (como as pessoas em situação de rua, encarceradas, mais pobres e desassistidas, ou obrigadas a trabalhar em "serviços essenciais"). Este contexto permite inferir a existência de uma carga eugênica, racista e fascista de "limpeza" biológica e social na necrogestão da pandemia (OLIVEIRA e BRUIJNÉ, 2022) – daí a possibilidade em falar de prática genocida em relação a populações já vulneráveis, em especial negros, indígenas, idosos e periféricos, e não apenas conduta criminosa⁸.

A AVICO: DO LUTO À LUTA

A mobilização dos familiares de vítimas é um vetor potente para impulsionar iniciativas de justiça, memória e reparação em contextos pós-conflito, catástrofe ou ditadura. Este ativismo, muitas vezes nascido da dor e da perda pessoal, torna-se uma força social transformadora, como foi evidenciado em várias circunstâncias históricas, do Holocausto às ditaduras sul-americanas.

O luto, em que pese vivido com nuances muito particulares por cada sujeito, tem aspectos comuns quando se trata de analisá-lo (e vivê-lo) pela Covid-19. As circunstâncias das mortes por Covid-19 na pandemia impuseram a ausência total ou parcial dos rituais de despedida. Além disso, vivenciou-se rompimentos de laços familiares também do ponto de vista simbólico, pela polarização política instalada no país (e nas famílias), gerando avaliações divergentes sobre a conduta do governo e formas de prevenção e tratamento.

No Brasil, a pandemia fez mais de 700 mil mortos e ao menos 5 milhões de enlutados. Estima-se que para cada falecido pela Covid-19, 6 a 10 pessoas foram

⁸ Esta foi uma polêmica ao final da CPI da Pandemia, em outubro de 2021, com a controvérsia a respeito da definição da conduta do Governo Federal: se *genocida* ou "apenas" *crime contra a humanidade*, posição esta que prevaleceu. Na linha de nossa argumentação, entendemos ser possível tratar os crimes da pandemia como genocídio porque, apesar de o vírus infectar a todos, sua proliferação não foi homogênea. Como também apontou o filósofo Edson Teles, especialista em crimes de Estado, "sabemos que são os corpos periféricos os mais atingidos pela exposição ao vírus e à infecção e aos óbitos" (2021, p. 54).

diretamente atingidas pela dor do luto (OLIVEIRA, 2020) e drasticamente afetadas em seu bem-estar emocional, físico e financeiro. Como adverte Rosa Montero, em *A ridícula ideia de nunca mais te ver*: “Quando uma criança nasce ou uma pessoa morre, o presente se parte ao meio e nos permite espiar durante um instante pela fresta da verdade – monumental, ardente e impassível. [...] Temos a clara consciência de viver algo grandioso” (2013, p. 23).

A pergunta que se impõe é a seguinte: existe (alguma) beleza no luto? Seria tudo absolutamente horrível na morte de quem amamos ou podemos encontrar significado, acolhimento e mobilização? Se existe beleza no luto da Covid-19 é justamente o processo de fazer da tragédia (que dói a ponto de paralisar e anestesiar) um *movimento*, uma ação (luta) em busca de responsabilização, acolhimento e amparo, conferindo significado à dor vivida.

Lembrando a luta das Madres de la Plaza de Mayo, Christian Dunker, em seu livro recente *Lutos finitos e infinitos*, escrito quando o autor foi abalado pelo falecimento de sua mãe, “mas também pela indignação com as mortes desnecessárias geradas pela política sanitária brasileira no enfrentamento da Covid-19” (2023, p. 239), lembra que as *madres* empreendiam um cerimonial de luto sem o corpo presente e, ao mesmo tempo, um ato político que se perpetuava infinitamente recebendo novas pessoas. Assim, a sociedade civil organizada é fundamental para legitimar publicamente, do ponto de vista do testemunho (como discutiremos no tópico do Memorial), o sentimento de (in)justiça, fortalecendo a consolidação da Justiça de Transição, a condenação dos responsáveis e o estabelecimento de uma memória coletiva, na busca por reparação.

A AVICO surgiu em abril de 2021 no Rio Grande do Sul, um dos estados mais conservadores do Brasil, no qual nas eleições presidenciais de 2018, Bolsonaro havia liderado em 84,5% das cidades e, em outubro de 2022, após o período mais dramático da pandemia, obteve ainda 56% dos votos válidos⁹. Expandiu, desde então, sua atuação pelo país em três eixos: (i) jurídico, (ii) apoio psicossocial e (iii)

⁹ No RS, Bolsonaro faz 56,35% votos e Lula soma 43,65% (G1 RS, 2022).

mobilização e controle social. Inicialmente, o eixo mais ativo foi o psicossocial, pois era necessário fortalecer emocionalmente as pessoas enlutadas, para que pudessem passar do luto à luta por justiça e reparação. Para familiares de vítimas e pessoas com sequelas graves da Covid-19, foram criados grupos constituídos por psicólogos, antropólogos, assistentes sociais e estudantes de psicologia, que prestam apoio terapêutico totalmente gratuito¹⁰.

Posteriormente, voluntários e associados passaram a atuar em busca de justiça e reparação, levando a efeito ações judiciais e administrativas, que marcam posição frente à conduta criminoso do Governo Federal no período pandêmico. Foram apresentadas notícias-crime ao Gabinete da Procuradoria-Geral da República e inúmeros ofícios com recomendações, observações e pedidos de informações de situações violadoras de direitos humanos e reveladoras da necropolítica da pandemia. A AVICO também auxiliou o Ministério Público Federal na produção de provas durante inquérito civil e ação civil pública, que pedem a condenação da União pela condução irresponsável da pandemia no Brasil e requer indenização a familiares de vítimas, e ajuizou uma ação penal que foi arquivada, mas com votos divergentes (favoráveis) de dois ministros.

Atualmente, as ações da Associação têm se ampliado com o estabelecimento de parcerias, no eixo da mobilização e do controle social, com a participação em diversas atividades em Câmaras de Vereadores, na Câmara dos Deputados e no Senado Federal e, ainda, em Comitês e Conselhos de Direitos (saúde, educação, direitos humanos etc.), demandando a criação de políticas públicas e legislação.

A pandemia trouxe nova relevância para os movimentos sociais e sociedade civil organizada, ampliando sua atuação em redes de apoio, orientação, combate à fome etc. Foram inúmeras as mobilizações em periferias, favelas, comunidades ribeirinhas, indígenas, quilombolas, com seus parceiros e aliados na defesa da vida. Esses novos desafios, bem como a polarização política no Brasil, criaram novas gramáticas de

¹⁰ Além da AVICO, existem outras duas associações de vítimas no Brasil: a ABRAVICO – Associação Brasileira das Vítimas da Covid-19 e a Associação Vida e Justiça em Apoio e Defesa dos Direitos das Vítimas da Covid-19.

compartilhamento de sentimentos, objetivos e lutas, nas quais a AVICO e os demais movimentos sociais têm papel fundamental para a viabilização da justiça de transição e a construção de uma sociedade efetivamente livre, justa e democrática.

ACERVO DE EVIDÊNCIAS E CARTOGRAFIA DO NECROSSISTEMA

Além da mobilização social, acervos históricos e documentais são fundamentais para a justiça de transição e reparação, pois registram violações de direitos humanos e refutam negacionismos e revisionismos. Eles são essenciais para a identificação de vítimas e a compreensão da extensão das violações, auxiliando em processos de reparação e prevenindo distorções históricas. O Centro SoU_Ciência da Universidade Federal de São Paulo e parceiros têm coletado e organizado materiais sobre a atuação de agentes e instituições na pandemia da Covid-19 no Brasil, visando a criação de um acervo público. O projeto inclui a produção de materiais de divulgação científica e a colaboração com outras instituições. As questões que norteiam a iniciativa são:

- A conduta dos agentes e instituições na pandemia da Covid-19 no Brasil, contra as evidências científicas, a ética médica, a gestão eficaz da política pública, foi uma ação coordenada ou aleatória?
- Se a ação foi coordenada, como foi estabelecido um sistema relacional de influências diretas e indiretas entre agentes, instituições, narrativas e condutas ao longo da pandemia?
- Quais os objetivos e os interesses específicos e comuns dos agentes e instituições, em relação a ganhos políticos, econômicos e de visibilidade?
- Quais as responsabilidades éticas, científicas, administrativas e de saúde pública que foram atacadas e comprometidas?
- Quais as evidências e os documentos comprobatórios dessas condutas?
- Qual a melhor forma de apresentar estas evidências e documentos a um amplo público interessado no tema e à sociedade em geral?
- Qual a melhor forma de apresentá-los a profissionais, pesquisadores, professores, gestores e parlamentares para que contribuam para ações

efetivas de justiça e reparação, e para que tais condutas criminosas não mais se repitam?

Os pesquisadores envolvidos estão realizando a coleta de evidências de discursos e de denúncias de condutas criminosas de diversos agentes e instituições, não só do então presidente e do Governo Federal, mas de influenciadores e jornalistas, médicos e entidades, planos de saúde, farmacêuticas do “kit covid”, empresários, militares, religiosos, prefeitos e governadores, que atuaram contra evidências, consensos científicos e orientações da OMS. O banco de dados poderá ser pesquisado por temas como: minimização dos níveis de risco e da gravidade do vírus; a tática criminosa de contágio por “imunidade de rebanho”; embates contra vacinas, uso de máscara e de isolamento; problemas de ética e de autonomia médica; o caso de Manaus etc.

A pesquisa em andamento prevê os seguintes produtos:

- Acervo de "Evidências da Necropolítica na Pandemia de Covid-19", que está a reunir, indexar e disponibilizar gratuitamente um conjunto multimídia de evidências que documentam os discursos e a conduta negacionista e criminosa na pandemia no Brasil (2020-2022). O acervo pretende coletar uma vasta gama de materiais que demonstram como diversos atores, públicos e privados, intensificaram a tragédia no país e disponibilizá-la à sociedade por meio de software livre desenvolvido por universidade pública brasileira.
- Mapa do "Necrossistema da Pandemia de Covid-19 no Brasil", como meio de divulgação científica e comunicação social, indicando atores e instituições, seus interesses e relações, incluindo um rol de evidências sobre discursos e condutas de cada um, em material multimídia, como detalharemos na próxima seção.

As evidências coletadas e disponibilizadas podem auxiliar diversas iniciativas de campanhas pró-vacina, de defesa do SUS e da ciência, processos judiciais e de reparação, atividades educativas e de preservação da memória, além de servir como material de estudo para futuros pesquisadores e historiadores, que analisarão este período crítico da história brasileira.

CONTRACARTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA RECENTE

A estratégia do Mapa do "Necrossistema na Pandemia de Covid-19 no Brasil" se insere numa história de contracartografias que representam poderes, sistemas e redes que submetem e impactam populações, da escala global à local. Ao menos desde os anos 1970, artistas e ativistas têm utilizado mapas e jogos como representação de sistemas de poder e de controle capitalista sobre corpos e populações. Em 1971, Öyvind Fahlström, o artista multimídia sueco nascido em São Paulo, criou um "anti Banco Imobiliário", chamado *US Monopoly* (Figura 1), revelando a atuação dos EUA (CIA, FBI, Pentágono, Wall Street etc.) no ataque a países soberanos e organizações populares. No ano seguinte, Fahlström executou seu conhecido *World Map* como jogo-geográfico interpretativo das tensões políticas globais. O significado do envolvimento do espectador na pintura-jogo é plenamente realizado quando essa e outras obras podem ser replicadas em grande número, permitindo a qualquer interessado ter uma "máquina de imagem" em sua casa para "manipular o mundo" e fazer suas próprias escolhas, explica Suely Rolnik (2000).

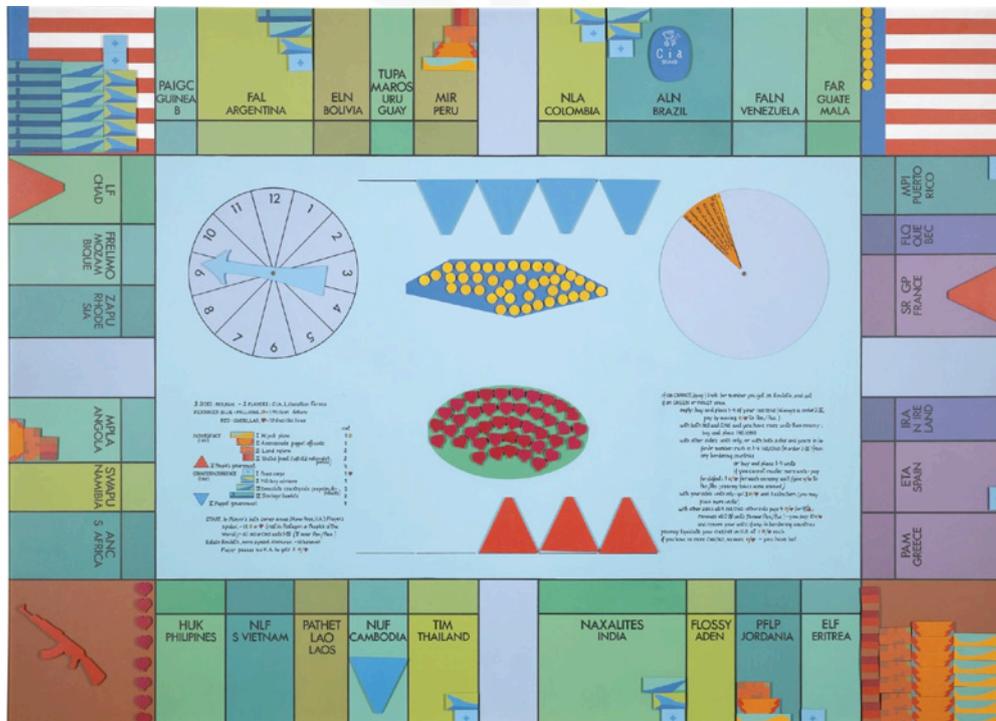


Figura 1: Öyvind Fahlström, *US Monopoly*, 1971. Vinil, metal, acrílico e imãs.
Fonte: Rolnik, 2000.

Mais recentemente, as contracartografias foram amplamente utilizadas pelos movimentos altermundistas contra a globalização neoliberal, seja em ações diretas (como em Seattle no encontro da Organização Mundial do Comércio, OMC, em 1999), seja para melhor interpretar agentes e seu "campo de batalha". O grupo *Bureau d'Etudes*, também nascido neste contexto do ativismo anticapitalista dos anos 1990, foi o que mais avançou e consolidou uma metodologia de "representação gráfica dos sistemas de poder" em um "planeta administrado" (MESQUITA, 2018, p. 182). Seu trabalho mais conhecido é a representação do *Governo Global* (Figura 2), "estruturado em redes e hierarquias coordenadas" que "dadas suas posições, seus capitais sociais, culturais, simbólicos e financeiros, determinados indivíduos, grupos, famílias, são capazes de, direta ou indiretamente, determinar parte decisiva do potencial do planeta" (*apud* MESQUITA, 2019, p. 191).

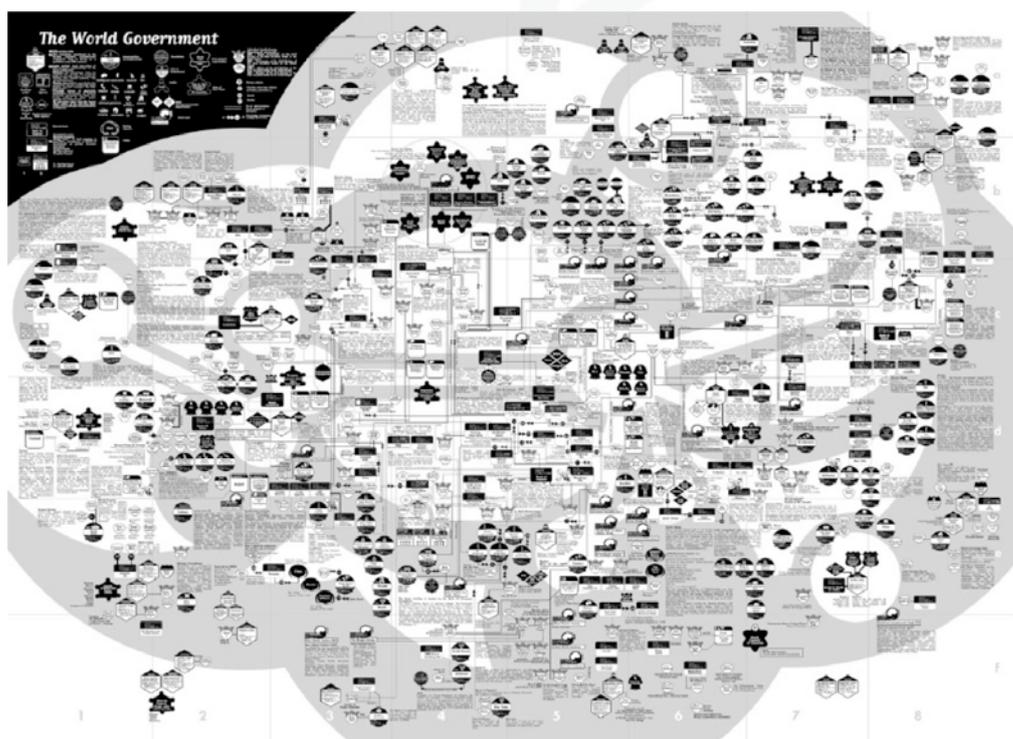


Figura 2: Bureau d'Études, World government, 2004. Fonte: Mesquita, 2019

O ilustrador e pesquisador do SoU_Ciência, Ricardo Ireno, também adotou como referência a "estética do horror cósmico", do autor americano H.P. Lovecraft e do filme *Re-Animator* (1985)¹¹. Neste universo ficcional, a humanidade é retratada como impotente e submetida a comandos externos e conspiratórios. Muitos de seus personagens são conduzidos à loucura ao descobrirem verdades insondáveis sobre a natureza do universo, dado o ceticismo de Lovecraft em relação ao Iluminismo e à ciência moderna. Esse universo simbólico e o próprio autor (racista, misógino, xenófobo e supremacista)¹² encontram similaridade com o imaginário anti-ciência e anti-modernidade da extrema-direita atual, e com a figura do astrólogo conspiracionista Olavo de Carvalho, guru que morreu de Covid-19 negando-se a tomar vacina. É também uma alegoria da *alt-science* (como denominou Letícia Cesarino, 2022, e pseudociência da *alt-right*) – na sua obsessão de encontrar uma cura fantasiosa, por meio de medicamentos ineficazes e prejudiciais, além das falas abomináveis de Bolsonaro sobre a doença e a morte.

O Mapa incluirá textos curtos e materiais audiovisuais em QR Codes, agrupados por temáticas e tipos de agentes, facilitando o acesso do público à informação direta. O material será coproduzido em parceria com grupos de mídia independente. Haverá versões digital e impressa e esta última poderá ser afixada em diversos locais, como murais de escolas de medicina e enfermagem, lambe-lambes nas ruas etc. Na versão digital, os QR Codes poderão ser substituídos por hiperlinks diretamente nos personagens, disponibilizando áudios e material extra.

¹¹ Baseado em novela de Lovecraft, o filme narra a história de um estudante de medicina estranho e obsessivo que descobre um soro capaz de reanimar os mortos. Quando ele administra o soro em cadáveres, eles retornam à vida, mas de maneira monstruosa e violenta. O argumento central do filme gira em torno dos limites éticos e morais da ciência.

¹² Sobre o tema, pesquisadora da UFMG lança "Livro expõe o racismo por trás da obra de H. P. Lovecraft" (PORTAL DA UFMG, 2022).

OPINIÃO PÚBLICA E AS CONDIÇÕES SUBJETIVAS FAVORÁVEIS

Outra dimensão decisiva para avançarmos nas ações de justiça e reparação dos crimes da pandemia é a percepção da opinião pública brasileira sobre o que fazer. Na posse do presidente Lula, no dia 1º de janeiro de 2023, diante do Palácio do Planalto e aguardando a subida da rampa, ato mais simbólico da cerimônia, uma multidão entoava a palavra-de-ordem: "sem anistia"¹³. Foram inúmeros os crimes do governo Bolsonaro, na pandemia, nas áreas da educação, da cultura, dos direitos humanos, do meio-ambiente, dos povos indígenas, no ataque às urnas e à legitimidade da eleição, além das tentativas diretas ou mais veladas de "autogolpe". Após o ataque às sedes dos poderes da República, em 8 de janeiro, foram divulgadas diversas pesquisas de opinião pública sobre os atos que pretendiam instigar uma intervenção militar, com ampla condenação pela população brasileira. Mas, o que pensa a opinião pública sobre os demais crimes, em especial os que aprofundaram a tragédia da pandemia no país?

Em julho de 2023, foi realizado o primeiro levantamento nacional de opinião pública sobre o apoio da população brasileira aos julgamentos dos crimes da pandemia, as formas de reparação e de prevenção, como mencionamos na introdução do artigo. O Centro SoU_Ciência, com o Instituto Ideia, realizou a "Pesquisa de Opinião Covid-19, Vacina e Justiça: Percepção pública brasileira sobre vacinação, tratamentos e reparação de crimes na gestão da Pandemia", com 1.295 entrevistados, entre 5 e 10 de julho de 2023. Com o objetivo de trazer um panorama da percepção brasileira sobre o evento, vacinas e tratamento, o levantamento buscou contribuir para um entendimento mais amplo de questões como prevenção, responsabilização, reparação e justiça.

O estudo foi baseado em uma amostra qualificada e representativa da população brasileira, composta por homens e mulheres de todas as regiões do Brasil, com idade igual ou superior a 16 anos, de diferentes escolaridades, raça/cor, renda e classe

¹³ Como se vê no vídeo da UOL, sobre a Posse de Lula, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4eTC6qktxv0>. Acesso em: 14 jul. 2023.

social. A pesquisa nacional foi executada pela aplicação de questionário estruturado via ligação telefônica a celulares, com margem de erro de 3%. As perguntas abordaram a percepção pública sobre (a) vacinação em geral, contra a Covid-19 e infantil; (b) infecção e adoecimento pela Covid-19, tipos de tratamentos e o chamado “tratamento precoce” ou “kit covid”; (c) sequelas da Covid-19 (a chamada Covid longa); (d) enlutados, vítimas da Covid-19, avaliação sobre a conduta do governo, justiça, responsabilização e reparação de crimes na gestão da pandemia, (e) e possíveis ações para que a tragédia não se repita¹⁴.

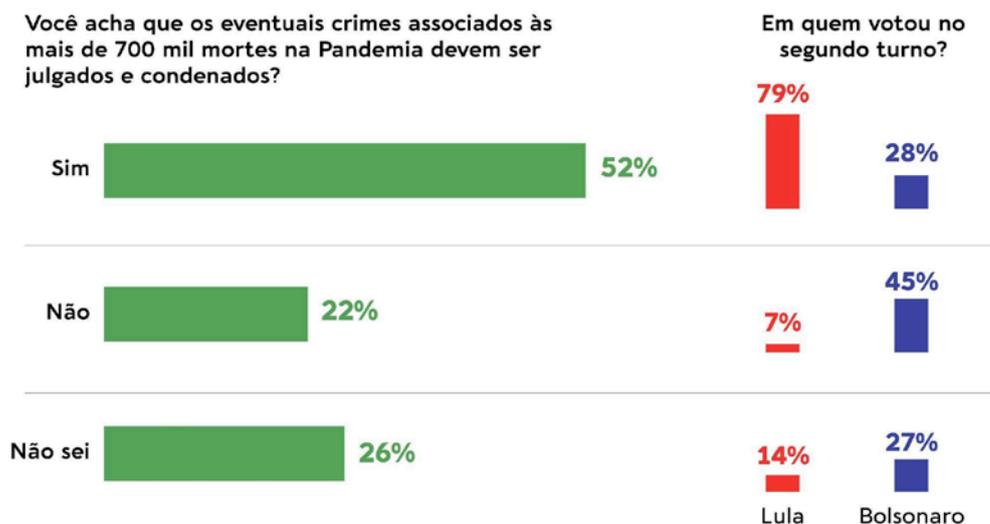
Os resultados demonstram (Figura 4 e 5) que a pandemia teve um enorme impacto na vida dos brasileiros: 50,9% relataram a perda de familiar, amigo ou ambos, mortos por Covid-19. Além disso, o número de infectados pode ter sido o dobro do oficial: 40,6% declarou ter tido a doença (25% afirmou tê-la contraído duas vezes), o que equivale a 66 milhões de pessoas acima de 16 anos, quase o dobro dos 37 milhões de infecções oficialmente registradas pelo Ministério da Saúde.

Para os respondentes, a falta de vacina e a falta de informação correta sobre a pandemia foram os dois fatores que mais impactaram nas mortes. A maioria, 62%, considera que o governo de Bolsonaro foi responsável pelo aumento de mortes. Essa opinião aumenta entre quem se declara de esquerda (91,5%) e diminui entre os de direita (23,3%). Proporcionalmente, as mulheres aparecem, com mais frequência, com uma postura crítica quanto à conduta do governo na pandemia (67,3%). Um percentual maior quando comparado aos homens cujo índice é 56,2%. De forma expressiva, católicos se declaram mais críticos à conduta do governo na pandemia (68,5%) quando comparados a evangélicos (52,2%).

Dentre os fatores responsáveis pelas vítimas da Covid-19, são citados principalmente: (a) falta/atraso de vacina (32,7%); (b) falta de informação correta sobre a doença, vacina e prevenção (27,9%); (c) falta de vaga em UTI (25,3%); e (d) má conduta do Governo Bolsonaro/Ministério da Saúde (24,5%).

¹⁴ O resultado completo da pesquisa será progressivamente publicado no site do SoU_Ciência e em matérias na mídia, além de outros artigos acadêmicos.

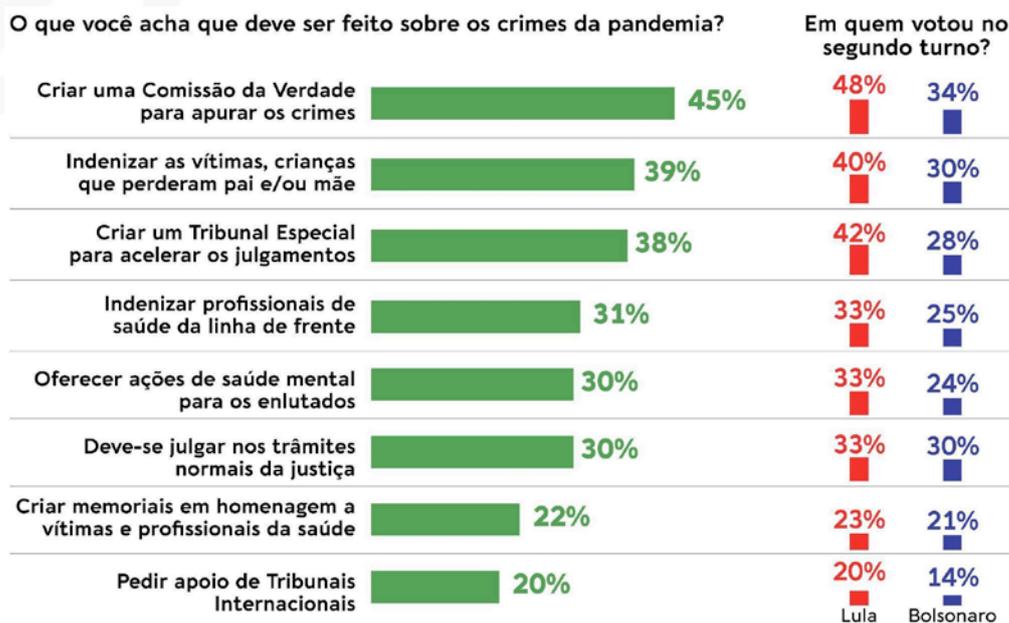
O levantamento de opinião também demonstrou que a maioria da população quer julgamento e condenação dos crimes relacionados às mortes na pandemia (52%). São mais favoráveis: entrevistados de maior renda (61,6%), identificados como de esquerda (86,3%), eleitores de Lula no 2º turno em 2022 (79,1%), que avaliam o atual governo como ótimo (80,8%) e consideram as últimas eleições legítimas (75,7%).



Fonte: SoU_Ciência, pesquisa realizada com Instituto IDEIA, entre os dias 5 e 10 de junho, com 1.295 entrevistados em todo o país via telefone, com margem de erro de 3% para mais ou para menos.

Figura 4: SoU_Ciência/Ideia, julho/23.

A criação de uma Comissão da Verdade para apurar os crimes (apoiada por 44,7%), a indenização de vítimas (apoiada por 39%) e a criação de um Tribunal Especial para acelerar os julgamentos (apoiada por 38,3%) são as iniciativas mais apontadas pelos respondentes como formas de buscar reparação.



Fonte: SoU_Ciência, pesquisa realizada com Instituto IDEIA, entre os dias 5 e 10 de junho, com 1.295 entrevistados em todo o país via telefone, com margem de erro de 3% para mais ou para menos.

Figura 5: SoU_Ciência/Ideia, julho/23.

Quando indagados sobre o que fazer para essa tragédia não se repetir, a ampliação de investimentos no SUS (52,4%), em ciência e pesquisa (46,5%), em pesquisas para vacinas nacionais (38,7%); e na formação de profissionais da saúde (37%) são as ações mais citadas, e são também consensos entre polos políticos de esquerda e direita. Ou seja, apesar dos ataques, do subfinanciamento e da desarticulação sofridos na gestão da pandemia, o SUS é considerado pela população do país como a grande referência na defesa da vida, e também a ciência e a pesquisa são apoiadas e valorizadas por diferentes espectros políticos, incluindo eleitores de Bolsonaro.

MEMORIAL DA PANDEMIA: ALGUMAS REFLEXÕES

Em julho de 2023, como mencionamos, a Ministra da Saúde anunciou que o Centro Cultural do Ministério da Saúde, na Praça 15, no Rio de Janeiro, irá em breve receber um Memorial da Pandemia. Formada a equipe para o desenvolvimento da proposta, os pesquisadores do SoU_Ciência foram contactados pelo Ministério para que pudessem colaborar com a iniciativa. Aqui brevemente destacamos algumas das

hipóteses e possibilidades para estratégias curatoriais do Memorial. Partimos de uma problematização inicial da "forma-memorial" e de sua relação política e educativa com o público.

A museificação da vida social é um problema desde a modernidade: o modo como são acervadas, curadas, expostas e recebidas as evidências materiais, documentais e artefatos diversos de sociedades inteiras ou de eventos específicos. Não temos neste artigo como aprofundar esse debate, mas manteremos o alerta dado por Andreas Huyssen em *Seduzidos pela memória*: será possível obter a "recordação total" ou "trata-se da fantasia de um arquivista maluco?" Ou ainda: estaríamos diante da "comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural?" (2000, p. 15). Sem dúvida, como provoca o pensador alemão, os discursos da memória estão na moda e se tornaram uma obsessão – provavelmente, em reação à globalização neoliberal e seu rastro de destruição. Mas, como renovar criticamente os lugares-comuns e as reflexões sobre traumas históricos e práticas de memória? Dada a fragmentação dos grupos sociais e étnicos, é possível ainda a existência de uma memória consensual coletiva? Como evitar que o trauma seja comercializado, tanto quanto o divertimento, para diferentes "consumidores de memórias"? Enfim, "por que estamos construindo museus como se não houvesse mais amanhã?" (IDEM, p. 18-22).

Também é importante lembrar que a catástrofe que vivemos na pandemia é mais uma regra do que uma exceção. O Brasil talvez seja um dos mais acabados exemplos do conceito benjaminiano da história como sucessão de ruínas e catástrofes, como já apontou Michael Löwy (2005): uma nação marcada por violência extrema, colonização, genocídios, escravidão, destruição ambiental, desigualdade acentuada e racismo estrutural. A pandemia de Covid-19 no país não foi uma anomalia, um raio em céu azul, mas sim um agravamento de violências, crimes e injustiças históricas. Assim, um Memorial no Brasil deve lembrar das vítimas da necropolítica estrutural e não apenas conjuntural, reconhecendo a fratura social profunda do país, que não começou com a pandemia.

Um Memorial é também um espaço de reflexão sobre o luto e como ele é distribuído desigualmente. Judith Butler argumenta que as vidas humanas são pré-marcadas por

estruturas de poder como "lamentáveis" ou "não lamentáveis", com base em critérios como nacionalidade, classe, raça, gênero e religião (2019). Essa "distribuição desigual do luto público", na expressão de Butler, é uma ferramenta de desumanização usada para justificar a violência de Estado. Quando as vítimas são apresentadas como "não lamentáveis", é mais fácil justificar sua morte ou sofrimento. Por isso, um Memorial precisa combater essa prática de lutos desiguais, para tornar todas as vidas "lamentáveis", isto é, dignas de luto – na pandemia e para além dela.

Além de espaços físicos, coleções digitais com os acervos de uma rede de memoriais poderiam ser disponibilizadas em material educativo e repositórios públicos, para professores, estudantes e pesquisadores. Uma iniciativa, ainda incipiente, é a do *Museu Brasileiro da Pandemia*, concebido por um grupo interdisciplinar para preservar e divulgar a memória da pandemia: <https://www.museubrasileirodapandemia.org.br/inicio>. Outra ação digital de artistas e jornalistas voluntários é o obituário das vítimas, chamado *Inumeráveis*, que apresenta, em pequenos textos, os que se foram: <https://inumeraveis.com.br/>.

Uma estratégia curatorial para o(s) Memorial(is) da Pandemia no Brasil poderia abarcar núcleos curatoriais e expográficos com diferentes estratégias de mediação, sensibilização, informação e participação do público:

Testemunhos e recordações

O "testemunho" desempenha um papel essencial na consciência histórica, no processo de cura de comunidades afetadas e na criação de uma narrativa mais precisa e completa de tragédias coletivas. O ato de testemunhar pode ter um valor terapêutico, tanto para o indivíduo que compartilha sua experiência, quanto para os que ouvem e reconhecem sua dor. Como afirma Paul Ricœur, o testemunho é um meio vital de trazer à luz experiências individuais e coletivas, e "constitui a estrutura fundamental da transição entre a memória e a história" (2007, p. 503). Embora a memória possa ser falha ou distorcida, Ricœur argumenta que o testemunho é "representação" e fornece um tipo de acesso direto e não mediado ao passado. Esta seção pode incluir fotografias, correspondências, objetos pessoais

e depoimentos audiovisuais de pessoas que perderam entes para a Covid-19, trazendo uma visão humanizada da tragédia e conectando emocionalmente os visitantes com as histórias individuais.

Cronologia da pandemia

Esta parte do Memorial justamente transita da memória para a história e traz uma linha do tempo detalhada da pandemia no Brasil, desde os primeiros casos, com ênfase nas respostas públicas e coletivas, e em como as práticas criminosas e negacionistas contribuíram para o agravamento da crise. O CEPEDISA-USP já realizou um amplo trabalho de "Linha do Tempo" que pode ser o ponto de partida da seção.

Homenagem aos heróis da linha de frente e da ciência

Esta seção seria dedicada aos profissionais de saúde, cientistas e outros trabalhadores essenciais que arriscaram suas vidas incansavelmente na pandemia (como os entregadores de aplicativos, e sua greve por direitos, o Breque dos Apps¹⁵) e homenagem póstumas aos que perderam suas vidas. Seus trabalhos, rotinas, aprendizados, vitórias, sofrimentos e histórias pessoais podem ser descritas e expostas, com fotografias e objetos representativos.

Compreensão científica e resposta à pandemia

Esta seção aborda os elementos científicos, detalhando o percurso do vírus, esforços para entendê-lo e combatê-lo, e seus resultados. Pode contar com recursos visuais e interativos, infográficos e mapas, para ilustrar a evolução da pandemia e o efeito das ações públicas. Destacar progressos importantes na ciência e tecnologia, como o rápido desenvolvimento de vacinas, da telessaúde e de estratégias de mitigação baseadas em evidências. Esta seção salienta a importância do conhecimento científico e da colaboração global para lidar com a pandemia e futuras crises de saúde pública.

¹⁵ Sobre a greve dos entregadores, matéria da BBC traz dados e entrevistas (MACHADO, 2020).

Consequências do negacionismo, crime e justiça

Esta seção foca as consequências das más condutas do Estado, das políticas ineficazes, da negligência governamental, do negacionismo e da desinformação, que agravaram a pandemia. Ela expõe o aumento da mortalidade e a tragédia humana que poderia ter sido prevenida com uma resposta mais adequada. Pode incluir análises de falhas de políticas específicas, exemplos de desinformação e negacionismo, e suas consequências, com particular atenção ao caso de Manaus. Recursos interativos e um mapa do necrossistema, como o que propomos, podem ser incorporados. Como também um painel das ações em andamento na justiça e já concluídas, com as devidas condenações dos responsabilizados.

Arte, afeto e resignificação

Espaços de arte e imersão, com obras criadas para refletir sobre a experiência coletiva de luto, resiliência e resistência, permitem uma exploração profunda e multifacetada de emoções: sofrimento, afeto, solidão, confinamento e demais experiências associadas à pandemia. Há exemplos no mundo e no Brasil, como museus digitais que coletaram trabalhos de artistas, e iniciativas de fomento e de espetáculos virtuais para o período de isolamento, em que teatros e cinemas estavam fechados.

Homenagem aos mortos e direito ao luto

Um espaço silencioso e respeitoso, como um jardim e um mural digital com nomes das vítimas e acesso ao obituário realizado pelo grupo que mantém os *Inumeráveis* (a ser continuamente atualizado). A maior parte dos enlutados não pôde despedir-se adequadamente de seus familiares e amigos. Este local seria destinado à memória, convidando visitantes a refletir sobre a enormidade das perdas.

Genocídios nunca mais

Este último espaço enfatiza a necessidade de combater a violência sistêmica do Estado, do capital e das oligarquias no Brasil, ressaltando que a tragédia da pandemia não é um evento isolado em uma sociedade que não protege seus cidadãos. Destaca

as diversas formas de violência e de opressão, que permanecem historicamente, e propõe uma reflexão sobre alternativas que vão além do campo da saúde pública, indicando a necessidade de mudanças estruturais amplas em nossa sociedade.

CONCLUSÃO

A reabertura dos inquéritos sobre os crimes da pandemia pelo Supremo Tribunal Federal (STF) pode permitir ao Brasil um passo histórico, já que fomos incapazes, até o momento, de fazer justiça em relação aos crimes da ditadura e outros genocídios (como de indígenas e dos jovens pretos periféricos). Os processos judiciais, os julgamentos e as condenações devem ser imediatamente iniciados e podem servir de exemplo para avançarmos na reparação de diversos crimes de Estado.

Diante da maior tragédia de saúde pública da história do país, com inúmeros envolvidos numa rede de necropolítica, devemos também lembrar que graças ao SUS e seus profissionais, às nossas universidades e institutos de pesquisa, a catástrofe não foi ainda maior. É preciso passar a história a limpo para que uma tragédia criminosa como essa não ocorra novamente. Não só condenar culpados, mas também avançar nas iniciativas corretivas e preventivas, como: fortalecer o controle social sobre as políticas públicas e de Estado; ampliar o compromisso público com as evidências científicas; investir em centros de controle e prevenção de doenças e na produção nacional de vacinas; humanizar o currículo das faculdades de medicina, ampliando a formação em saúde pública; cobrar conduta ética e fundamentada cientificamente de conselhos profissionais – há muito a ser feito.

A mobilização social, iniciada pelos familiares de vítimas, o envolvimento das universidades na documentação, na avaliação e na publicização do que foi feito na pandemia (em defesa da vida ou pela ampliação das mortes) e a iniciativa do Memorial da Covid-19 são ações importantes e cumprem uma tripla função: honrar as vítimas da pandemia, educar o público sobre a importância da ciência e da saúde pública, e também servir como memória e alerta dos perigos do negacionismo e da conduta criminosa do Estado brasileiro. Na saúde pública e para além dela, estas

lutas apontam caminhos para a construção de um país em que genocídios sejam intoleráveis e não mais se repitam.

REFERÊNCIAS

- BARRETO FILHO, Herculano. Relatório da CPI sugere indiciamento de Queiroga e Pazuello por 5 crimes. UOL, 20 out 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/10/20/ministros-saude-indiciados-cpi-covid.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- BARROS, Ciro. Em São Paulo, trabalhadores da construção civil veem escalada da Covid-19: “Tá todo mundo contaminando um ao outro”. Agência Pública. 15 jun. 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/06/em-sao-paulo-trabalhadores-da-construcao-civil-veem-escalada-da-covid-19-ta-todo-mundo-contaminando-um-ao-outro/>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- MACHADO, Leandro. Greve dos entregadores: o que querem os profissionais que fazem paralisação inédita. BBC, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53124543>. Acesso em 12 jul. 2023.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Bolsonarismo: da Guerra Cultural ao terrorismo doméstico: retórica do ódio e dissonância cognitiva coletiva*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- CEPEDISA. *Mapeamento e análise das normas jurídicas de resposta à Covid-19 no Brasil*. São Paulo: Cepedisa: FSP-USP, 2020.
- CESARINO, Letícia. *Verdade: conspiracionismos e alt-sciences*. In: *O mundo do Avesso*. São Paulo: Ubu, 2022.
- CHADE, Jamil. STF desarquivou caso de Bolsonaro para discutir responsabilidade penal. Portal UOL, 11 jul. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2023/07/11/stf-desarquivou-caso-de-bolsonaro-para-discutir-responsabilidade-penal.htm>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- DUNKER, Christian I. Lenz. *Lutos finitos e infinitos* [livro eletrônico]. São Paulo: Paidós, 2023.
- EL PAÍS. O “escandaloso desequilíbrio” na distribuição de vacinas contra a covid-19 entre ricos e pobres. 09 abr. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-04-09/o-escandaloso-desequilibrio-na-distribuciao-de-vacinas-contr-a-covid-19-entre-ricos-e-pobres.html>. Acesso em: 12 jul. 2023.

- G1. Pesquisadores que tiveram a medalha do Mérito Científico cancelada pelo governo Bolsonaro são homenageados por Lula, 12 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/07/12/pesquisadores-que-tiveram-a-medalha-do-merito-cientifico-cancelada-pelo-governo-bolsonaro-sao-homenageados-por-lula.ghtml>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- G1 RS. No RS, Bolsonaro faz 56,35% votos e Lula soma 43,65%. 30.out.2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/eleicoes/2022/noticia/2022/10/30/votacao-bolsonaro-lula-segundo-turno-rs.ghtml>. Acesso em 12 jul. 2023.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MESQUITA, André. *Mapas dissidentes: contracartografias, poder e resistência*. São Paulo: Humanitas: Fapesp, 2019.
- MONTEIRO, Tânia. *Isolamento Militar*. Revista Piauí. 09 abr. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/isolamento-militar/>. Acesso em 12 jul 2023.
- MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. São Paulo: Todavia, 2013.
- OLIVEIRA, Elida. A cada morte por coronavírus, seis a dez pessoas são impactadas pela dor do luto, dizem especialistas. G1. 01 maio 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/05/01/a-cada-morte-por-coronavirus-seis-a-dez-pessoas-sao-impactadas-pela-dor-do-luto-dizem-especialistas.ghtml>. Acesso em: 12 jul 2023.
- OLIVEIRA, Robson; Bruinjé, Ana L. Classe trabalhadora e racismo durante a pandemia: Eugenia e Fascismo no governo Bolsonaro. UFPR, Revista *Resistência Litoral*. n.1, p. 29-44, jan.-jun. 2022.
- OMS. Director General de la OMS en la conferencia de prensa sobre la COVID-19. 12.out.2020. Disponível em: <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---12-october-2020>. Acesso em: 12. jul. 2023.
- PINHEIRO, Chloé Pinheiro e Emery, Flavio. *Cloroquination: Como o Brasil se tornou o país da cloroquina e de outras falsas curas para a covid-19*. São Paulo: Paraquedas, 2022.
- PORTAL DA UFMG. Livro expõe o racismo por trás da obra de H. P. Lovecraft. 13 maio 2022. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/livro-expoe-o-racismo-por-tras-da-obra-de-h-p-lovecraft>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

- ROLNIK, Suely. Os mapas move-diços de Öyvind Fahlström. In: *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*. Barcelona: MACBA, Actar, 2000, p. 333-341.
- SCORTECCI, Catarina. Ministra anuncia memorial da Covid e cita 'política desastrosa' com 700 mil mortes. *Folha de São Paulo*, 11 jul. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2023/07/ministra-anuncia-memorial-da-covid-e-cita-politica-desastrosa-com-700-mil-mortes.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- SENADO FEDERAL, *Relatório final da comissão parlamentar de inquérito da pandemia da COVID-19*, 2021. Disponível em: https://download.uol.com.br/files/2021/10/3063533630_relatorio_final_cpi_covid.pdf. Acesso em: 12. jul. 2023.
- SOU CIÊNCIA. Sem anistia aos crimes da pandemia. Folha de S. Paulo. 14 jul. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/sou-ciencia/2023/07/sem-anistia-aos-crimes-da-pandemia.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- TELES, Edson e Calazans, Marília Oliveira (org.). *A pandemia e a gestão das mortes e dos mortos*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo: Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (CAAF), 2021.
- UOL. OMS reafirma ineficácia da cloroquina após Brasil lançar protocolo. 20 maio 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/05/20/oms-reafirma-ineficacia-da-cloroquina-apos-brasil-lancar-protocolo.htm>. Acesso em 12 jul. 2023.

