LUGARES DE INTERDIÇÃO

Diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano

L. Becker Savastano
FAU-USP
São Paulo, 2021

Letícia Becker Savastano

LUGARES DE INTERDIÇÃO

Diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano

Dissertação de mestrado apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de mestre em Arquitetura e
Urbanismo. Orientador: Prof. Dr. Agnaldo
Aricê Caldas Farias

São Paulo

2021

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB
RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

São Paulo, Junho de 2021.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Savastano, Letícia

Lugares de interdição - Diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano / Letícia Savastano; orientador Agnaldo Farias. - São Paulo, 2021.
189p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Artes Visuais. 3. Memória e Historiografia I. 4. Imaginários Urbanos. I. Farias, Agnaldo, orient. II. Título.

SAVASTANO, L. **Lugares de interdição** - Diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano. 2021 Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em: 13/05/2021

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias (Presidente da Comissão Julgadora)
Instituição: FAU-USP
Julgamento: Aprovada

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'A' followed by a horizontal line and a small flourish.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Lilia K. Moritz Schwarcz
Instituição: FFLCH-USP
Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. Gabriela Pires Machado
Instituição: PUC-MG
Julgamento: Aprovada

Agradecimentos

(que são também apresentações e prólogos)

Esta dissertação é o registro de um trabalho coletivo, composto por muitos diálogos. Diálogos com Agnaldo Farias, orientador que inspira a ver e escutar obras de arte com respeito, admiração, critério e silêncio. Agradeço pela confiança.

Diálogos com Carolina Junqueiro dos Santos, pelas conversas que partilhamos na sala escura do LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia FFLCH-SP), que era também concha, que era também caverna, como gosta de dizer, que era também útero. Lá entrelaçávamos nossas pesquisas e memórias pessoais, nos fortalecemos, elaboramos incomodos e construímos amizades e afetos. Foi onde entendi o que já sentia: a importância de lembrar. Agradeço, Carol, por mostrar que “imagem é limiar”; e por sua amizade e pelas tantas que ativamos nessa sala; Foi onde também conheci Yann Santos, amigo e interlocutor. Agradeço pelas leituras e trocas; Diego Penha, que mostrou “palavras serem pedra” (elas perduram, mas é preciso lapidar); Aline Santos, com sorrisos que sempre dizem tanto; Maria Fernanda Vomero, pelas trocas literárias e poesias.

Também compõe essas páginas diálogos com Ana Lanna, professora e atual diretora da FAU-USP, que, desde meu primeiro dia dentro da FAU foi muito acolhedora, gentil e solícita. Agradeço por ter me recebido para monitoria na disciplina de Fundamentos Sociais da Arquitetura, quando aprendi muito e tive a oportunidade de conhecer essa profissional sensível, crítica e humana que é.

Agradeço a professora e artista Giselle Beiguelman. Sempre disposta para conversas, acompanha essa escrita desde os primeiros passos, Giselle também me recebeu para monitoria em sua disciplina “Cultura Urbana na Contemporaneidade” e esteve presente na minha banca de qualificação, que compôs junto de Ana Pato, e trouxeram contribuições fundamentais para o seguimento dessa pesquisa, com apontamentos precisos e que guiaram o direcionamento do trabalho. Agradeço, pela leitura tão cautelosa.

Fundamentais para essa escrita também foram as conversas com a banca final, que acontecem (ainda que “indiretamente”) desde o início deste trabalho. Agradeço Lilia K.M. Schwarcz e Gabriela Pires Machado, pelas leituras tão cuidadosas, atenciosas, generosas, gentis e pacientes. Soube que Gabriela era alguém com quem precisava conversar no dia que a conheci, quando compartilhamos uma mesa de apresentação durante o Arquisur 2019, na UFMG. Apresentei um trabalho em diálogo com a obra de Jaime Lauriano, e ela, em diálogo com Horácio Zabala e Jacques Bedel, para pensar dispositivos espaciais em relação com arte e política.

E Lilia Schwarcz, tão presente nas páginas deste trabalho, profissional que tem como missão incansável a circulação de conhecimento e pensamento crítico, que realiza com tanta responsabilidade, acessibilidade, atenção e generosidade. Nesse dia, Lilia, em diálogo com Didi-Huberman, me fez perceber como essa e esse artista que guiaram esse diálogo-dissertação eram como vaga-lumes, recuos nesses tempos de obscurantismos que vivemos. Vaga-lumes dançam, apesar de tudo. São erráticos e resistentes ao fascismo, que tem por alvo linguagens, gestos e o corpo do povo. Apesar da falta de luz, ou da luz em excesso, vaga-lumes insistem em deixar o seu rastro e iluminam o mundo para que o possamos ver, fazem aparecer palavras e imagens. Matérias sobreviventes.

Agradeço, portanto, todas, todos e todes artistas que arriscam o próprio corpo. Corpo que vive enquanto está no fogo, para iluminar o mundo. Agradeço especialmente a Lais Myrrha e Jaime Lauriano, que guiaram esse diálogo. Lauriano, que me ensinou tanto com suas imagens e me deslocou perspectivas. E Lais Myrrha, que me trouxe tantas imagens, companhias e palavras: me faltam as palavras para te agradecer, sempre tão presente e sincera. Agradeço por despertar tanto. Espero que seja apenas o começo de um futuro em construção.

Compõe também esse trabalho as conversas cotidianas. Por isso e por tanto, agradeço a Bianca (e Olívia) e nossos diálogos inesgotáveis do dia a dia, compartilhando tudo, com muito afeto e cuidado. Agradeço, Bianca, por sua generosidade, e, aqui, especialmente por suas leituras radiográficas que admiro tanto: atenta não só ao “que” é dito, mas ao “como” é dito, à composição do corpo-texto.

Por fim, que é o começo, agradeço mãe e pai, Cássia e Holmer, pelo apoio, impulso e pelos passeios. Ao meu pai, por tudo que me contou sobre imagens, e a minha mãe, que sempre voltava da escola com livros da biblioteca, que deixava no meu quarto. Como meu pai e minha mãe, todas as pessoas citadas aqui são professoras e professores. Aproveito para agradecer a tantas mais pessoas que foram minhas professoras e me acompanharam nesse percurso, da escola à universidade, entre elas Ruth Verde Zein, que me despertou a curiosidade pela escrita em arquitetura já nos primeiros semestres da graduação; Ricardo Luis Silva, com quem compartilhei tantas caminhadas, e Ana Gabriela Godinho Lima, que orientou meu trabalho final de graduação e desde então sempre me apresenta novas oportunidades.

Sem vocês, professoras, professores e artistas, tudo isso seria impossível. Agradeço por sermos possíveis, apesar de tudo.

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso
no fato de as pessoas falarem e de seus
discursos proliferarem indefinidamente?
Onde, afinal, está o perigo? (Michel
Foucault, 1996)

SAVASTANO, L. **Lugares de interdição** - Diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano. 2021 Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo identificar, por meio de diálogos com produções artísticas contemporâneas brasileiras (2000-2020), interdições que atravessam e enquadram discursos do “sistema” arquitetura e urbanismo. Para questionar esse “sistema”, dialogaremos com as obras de Lais Myrrha (1974) e de Jaime Lauriano (1985), pois nelas identificamos reflexões favoráveis para provocar desestabilizações nos “Lugares de Interdição” (que podem ser físicos e simbólicos), tendo como base conceitos de história, de memória e dos imaginários urbanos. A dissertação foi estruturada em seis ensaios, três guiados por Myrrha e três por Lauriano, com diálogos provenientes de agenciamentos de imagens. Nesse percurso encadeado pelo re-conhecimento dos “Lugares de Interdição”, pudemos perceber que as obras operam por investigações historiográficas. Dialogaremos, mais precisamente, com as obras que tangenciam historiografias da arquitetura e/ou do urbanismo e seus instrumentos e linguagens: cartografias, mapas, elementos arquitetônicos, materiais construtivos, etc. Pôde-se perceber a potência das produções artísticas em propor desestabilizações às narrativas homogêneas e lineares. Como desenlace, escutar enunciações silenciadas e olhar para os “Lugares de Interdição” sob esse prisma pode ampliar capacidades imaginativas e visibilizar memórias interditas.

Palavras chave: Imaginários urbanos; Memória coletiva; Historiografia crítica; Narrativas; Artes visuais.

SAVASTANO, L. **Places of interdiction** - Dialogues guided by Lais Myrrha and Jaime Lauriano 2021 Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Abstract: This research aims to identify, through dialogues with contemporary Brazilian arts (2000-2020), interdictions that cross and frame discourses of the "system" architecture and urbanism. To question this "system", we will dialogue with art works made by Lais Myrrha (1974) and Jaime Lauriano (1985), because we identify in them reflections that are favorable to provoke destabilizations in "Places of Interdiction" (that can be tangible and symbolic as cities and imaginary), and that are based on concepts of history, memory and urban imaginary. The dissertation was structured in six essays, three guided by Myrrha and three by Lauriano, with dialogues suggested by image agencies. We will dialogue, more precisely, with the works that approach historiographies of architecture and/or urbanism, and their instruments and languages as cartographies, maps, architectural elements, construction materials, etc. It was possible to perceive the potential in these artists' production in proposing destabilizations to homogeneous and linear narratives. As an outcome, we noticed that listening to silenced enunciations and looking at the "Places of interdiction" in this perspective can expand imaginative resources and make interdicted memories visible.

Keywords: Urban Imaginary; Collective memory; Critical historiography; Narratives; Visual arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _11

1- LAIS MYRRHA: A impermanência da imagem e Materialidades do discurso_25

Prólogo: duas imagens desdobram-se infinitas_25

1.1 O tempo como matéria das coisas_28

1.1.1 Pódio para Ninguém_30

1.1.2 Cálculo das Diferenças_26

1.1.3 O passo da História_33

1.1.4 Descontinuidade pelo tempo_35

1.1.5. Dicionário do impossível_37

Desenlace_31

2- JAIME LAURIANO: imaginário e materialidades do território brasileiro_38

Prólogo: fenda no tempo_38

2.1 Materializações da demarcação territorial_42

2.2 O discurso relacional da matéria_46

2.2.1. Ao norte do rio_47

2.3 Marcos Urbanos e os monumentos_52

2.3.1 A consolidação da nacionalidade brasileira (em São Paulo)_59

2.3.2 Bandeirantes a taipa de pilão_62

Desenlace_67

3 - JAIME LAURIANO: Expressões imagéticas como narrativas políticas_69

Prólogo: o que meu corpo escolhe olhar na cidade?_69

3.1 O ponto de partida: narrativas das imagens-evidência_72

3.2 .Escavar e recordar_73

3.3 Agenciando imagens_73

3.4 Como confrontar narrativas oficiais por meio das imagens_79

3.4.1 São Paulo imperial_82

4. LAIS MYRRHA: O lugar impossível do corpo na cidade_89

Prólogo: Colunas que choram_89

4.1 Corpos em pedaços, pedaços de corpos_91

4.2 Heterotopias e desmanches_95

4.2.1. Desmanches (in)voluntários?_97

4.2.2. Projeto Gameleira 1971_100

Desenlace_106

5. JAIME LAURIANO: Brasil, uma ficção_110

Prólogo: dispositivos_111

5.1 A racialidade como dispositivo_114

5.1.2. Nessa terra, em se plantando, tudo da_117

5.2 (contra)cartografias_120

5.2.1. Tratados_124

5.2.2. Capitâneas e invasão_127

Desenlace_130

6. LAIS MYRRHA: Três quebras no tempo_132

Prólogo: Coluna Ininfita_133

6.1 Cidades Modernas_135

6.1.1. Chandigarh_135

6.1.2 .Brasília_139

6.2 Primeira Quebra no tempo: Estudos de um futuro construído _142

6.3. Segunda quebra no tempo: Estudo de caso_149

6.4 Teceira quebra no tempo: Kama Sutra_156

Desenlace_165

CONSIDERAÇÕES FINAIS_169

REFERÊNCIAS_179

LISTA DE IMAGENS_185

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado tem por objetivo identificar, por meio do diálogo com produções artísticas contemporâneas brasileiras (2000 -2020) – com foco nas obras de Lais Myrrha (1974) e de Jaime Lauriano (1985) –, interdições que atravessam e enquadram os discursos da área da arquitetura e do urbanismo. Isto é, a pesquisa irá dialogar com práticas artísticas para abordar historiografias e seus interditos na conformação das cidades, paisagens e de suas edificações, considerando processos civilizatórios, imaginários urbanos e suas materializações. São objetivos específicos: a) revelar, por meio das artes visuais, lugares de interdição na história da arquitetura e do urbanismo; b) analisar plástica e formalmente as produções artísticas considerando a técnica e a materialidade como parte do discurso; c) dialogar com as produções artísticas acerca da questão da territorialidade e construção da paisagem e imaginário coletivo.

A investigação visa pensar práticas, representações e articulações da memória, história e suas implicações no campo da arquitetura e do urbanismo. Para tanto, olharemos para a paisagem não de maneira essencialista, como o equivalente da natureza, mas, sim, como fruto de um aprendizado complexo e que depende de diversos setores de atividade formada a partir de infindas possibilidades de enquadramento, a depender, por exemplo, da distância, escala, orientação, ponto de vista ou situação (CAUQUELIN, 2007). Ou seja, pensando junto a Anne Cauquelin, há uma dose de invenção na noção de paisagem. “A paisagem é obra da mente”, já disse Simon Schama em “Paisagem e Memória (1996), e o próprio ato de identificar, “pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos” (p.17) exercitando um gesto organizador que é não só historicamente situado (e não universal), como também carregado de subjetividades.

Em conformidade, entenderemos imaginários como verdades sociais e não naturais (SILVA, 2011). Cientes de que esses imaginários são construídos por narrativas, e vice-versa, materializadas e realizadas por certos grupos privilegiados circunstancialmente, é preciso situá-los conceitualmente como lugares em disputa que não operam de maneiras constantes, previsíveis, lineares e nem homogêneas de acordo com narrativas pretensamente universais e unilaterais. Tais lugares, hospitaleiros para uns e interditados para outros, não são pacíficos. São formados por ideias e existências que se sobrepõem, se atraindo e repelindo num jogo de visibilidades e invisibilidades.

É sabido que cada sociedade tem seus regimes de verdade (que estão ligados a sistemas de poder) bem como a mecanismos e instâncias que permitem distinguir enunciados considerados válidos ou não (FOUCAULT, 1979), formados pelo dito e também pelo não dito ou interdito; pelas falas, assim como pelos silêncios; pelo que é preenchido e também pelas lacunas que deixam. Sendo assim, esta investigação será tecida no campo que considera a Arquitetura e o Urbanismo como instrumento de saber (histórico, teórico e prático) que opera mediante discursos engendrados por determinadas narrativas historiográficas da área.

A área da Arquitetura e do Urbanismo pode ser lida enquanto um "sistema" histórico e constitucionalmente constrangedor conformado por mecanismos de exclusão. Sendo a interdição, de acordo com Michel Foucault (1996), um de seus procedimentos, definindo limites e educando para o fato de que "não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa" (p.10). Em vista disso, Foucault aponta para um "um direito exclusivo do sujeito que fala" (ibidem) revelando a ligação da interdição com o desejo e com o poder (ibidem). Mais tarde, esse conceito será reelaborado e situado por Sueli Carneiro em sua tese "A construção do outro como não-ser como fundamento do ser" (2005) para elaborar definições sobre dispositivos de racialidade com base no biopoder, apontando para o fato de que as interdições estão presentes tanto nas produções discursivas, quanto nas práticas sociais. Essa analogia, inclusive, pode auxiliar no pensar da invenção da paisagem e construção dos imaginários urbanos e arquitetônicos.

Lugares de interdição são aqueles administrados e organizados de modo a impedir a entrada/passagem/existência/fala de determinadas pessoas em determinadas situações. No entanto, é importante ressaltar que a interdição não é o único procedimento dos mecanismos de exclusão, como veremos no decorrer da pesquisa, que irá abordar diversos silenciamentos e apagamentos, opressões e repressões. Elegeu-se lugares de interdição para dar título a esta dissertação pensando lugares do ponto de vista discursivo e no sentido amplo, podendo abranger desde um lugar histórico ou de fala, lugares físicos na cidade (e também suas construções narrativas) a um espaço mais restrito de um edifício ou até mesmo um método construtivo.

Os lugares são carregados de materialidades conformadas em planos simbólicos, políticos e temporais. Sendo assim, entende-se que o imaginário, enquanto discurso, pode atuar como um lugar de interdição simbólica, e o território ou suas edificações, como lugares de interdição física. Nesse sentido, compartilho da

definição de território proposta por Rogério Haesbaert (2004), para quem território tem a ver com dominação da terra (jurídico política) e com terror e medo de quem não pode entrar; e identificação positiva para aquelas pessoas autorizadas a usufruí-lo.

Sabendo os discursos como inscrições que definem um espaço de regularidades enunciativas, visa-se compreender como objetos simbólicos produzem sentido, e como ele está investido de significância. Portanto, a questão da linguagem é central no percurso guiado pela e pelo artista com quem dialogaremos nas próximas páginas, que se apropriam de meios tradicionais e subvertem códigos e regimes de verdade impressos historicamente em nossos modos de saber-ver. Os lugares de interdição, são, enfim, convocados aqui para identificar as diferentes camadas que constituem os lugares e como essas interdições podem ocorrer diferentemente a depender da situação e do corpo, uma vez que, em algum nível, todo lugar opera interdições e/ou organizam determinados aparecimentos, desaparecimentos e comportamentos.

Foi então que a provocação feita por Foucault (1996), que abre as páginas desta dissertação, "Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?" (p.8), me levou a perguntar: E como a arte, enquanto expressão imagética, pode desestabilizar esses lugares (físicos e simbólicos) de interdição? Como a arte pode ser um dispositivo para rever lugares de interdição e/ou criar novos espaços para além desses? Como a arte pode ser perigosa para esses lugares que não querem ser desestabilizados?

Então, para questionar esse sistema, o percurso de investigação elegido (entre tantos possíveis) terá como guia expressões imagéticas advindas do campo das artes. A partir dessas questões, o argumento desta dissertação é que existe na arte uma potência de reagir a situações determinadas, inspirando-nos a olhar para os discursos de maneiras diferentes e deslocadas. Mais especificamente, que existem produções artísticas que provocam desobediências às interdições e silenciamentos do sistema arquitetura e urbanismo. E, para transitar com obras artísticas que adentram às lacunas de narrativas pré-estabelecidas, proponho pensarmos por imagens, tecendo relações entre cidade, paisagem, arquitetura, arte e memória. Para tanto, dialogarei com imagens artísticas enquanto desobediências epistêmicas (MIGNOLO, 2008) e potenciais dissidências com capacidade de alargar a imaginação social e desestabilizar lugares (físicos e simbólicos) de interdição.

A fim de adentrar tais lacunas do discurso (e, logo, da história), identifico ações artísticas contemporâneas brasileiras (2000-2020) que parecem compartilhar de preocupações historiográficas. De acordo com Maria Angélica Melendi (informação verbal, 2021)¹, nos anos 1990 começa a chamar atenção as produção de artistas no Brasil que se voltam para – e se incomodam com – um passado, como as de Rosana Paulino (1967), Rosangela Rennó (1962) e Adriana Varejão (1964)², que, cada uma a seu modo, têm referências históricas como elementos formadores do trabalho. Atualmente, dos anos 2000 para cá, intensifica-se a produção de jovens artistas que, com interesse em abordagens históriográficas e epistêmicas, mobilizam-se para propor narrativas não eurocêtricas, como Sidney Amaral (1973/2017), Aline Motta (1974), Lais Myrrha (1974), Renata Felinto (1978), Paulo Nazareth (1977), Jonathas de Andrade (1982), Musa Michelle Matiuuzzi (1983), Antonio Obá (1983), Flávio Cerqueira (1983), Denilson Baniwa (1984), Priscila Rezende (1985), Jaime Lauriano (1985), Clara Ianni (1987), Sallisa Rosa (1986), Ícaro Lira (1986), No Martins (1987), Tiago Sant’ana (1990), Jota Mombaça (1991), Élle de Bernardini (1991), entre mais³. É importante ressaltar o modo como tais artistas atuam, muitas vezes, como ativistas, questionando o próprio Sistema da arte quando insere nessa circulação temas políticos que há muito pouco tempo eram considerados como temas “diminuídos”, “acusados de panfletários, em função de um ideal de arte eurocêntrico” (MELENDI, 2021, informação verbal).

Para definir o recorte de análise considerando essa gama de artistas, esta pesquisa teve como base a tese desenvolvida por Ana Pato, orientada pela professora e artista Giselle Beiguelman (1962), de título “Arte contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público?” (2017) responsável por investigar um grupo de

1. Essa fala integrou a palestra “Lampejos no Perigo Como Regressar ao Passado” que aconteceu no dia 15/05/2021, já depois da banca de avaliação desta dissertação, parte do ciclo MASP Palestras e disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=XsfMOJenCR0>. Acesso: mai., 2021

2. Artistas que seguem com trajetória artística intensa e que vem se atualizando nos anos 2000.

3. Vê-se que esse grupo (que cito como um conjunto difuso sem a pretensão de apreendê-lo, pois muito vivo e diverso para tanto) é composto por artistas de quase três gerações que nasceram nas décadas de 1970 a 1990. Cada década certamente guarda determinadas diferenças, assim como seus locais de fala que, miram diversas causas (estruturas do saber, indígenas, raciais, transfeministas) mas todas essas pessoas possuem trajetórias artísticas intensas a partir de de 2000 compartilhando de preocupações historiográficas e epistêmicas. É importante também ressaltar a trajetórias marcantes nas décadas de 1960 a 90, como Nelson Leirner (1932), Ana Bella Geiger (1933), Artur Barrio (1945), Cildo Meireles (1948), Sônia Gomes (1948), Paulo Bruscky (1949), Carmela Gross (1946), Ana Maria Maiolino (1942), Regina Silveira (1939) e Leonilson (1957/1993), artistas com produções relevantes no que diz respeito a subversão de arquivos e materiais cotidianos, implodindo limites das artes visuais.

artistas⁴ que trabalharam no Arquivo Público do Estado da Bahia. Discutindo correlações entre patrimônio histórico e práticas artísticas contemporâneas, no campo da experiência traumática, para “analisar procedimentos capazes de romper com os limites de arquivos de violência secular” (p.16). Ana Pato defende a hipótese de que, no Brasil, a arte arquivista se desdobra em “operações historiográficas”, conceito abordado a partir de Michel de Certeau (2013), que se refere à combinação de um lugar social, práticas científicas e de escrita para olhar criticamente como a história e como os espaços são escritos.

Depois, em paráfrase do texto *Archival Impulse* (FOSTER, 2004), Giselle Beiguelman apresenta o ensaio “Impulso historiográfico” (2019) aproximando-se do contexto sul-global, especialmente das produções contemporâneas de arte brasileira (contexto que irei me deter) que, segundo a autora atualiza, e também perturba, arquivos e documentos (que podem variar de papéis a edifícios arquitetônicos). Para Beiguelman, em conformidade com Ana Pato, diferentemente de um impulso puramente arquivístico, um contexto social como o da América Latina – cuja brutalidade acaba por ser tema constante de artistas – demanda um olhar mais historiográfico, graças a “uma sondagem mais idiossincrática da história do país” (BEIGUELMAN, 2019).

Seguindo esse raciocínio, considera-se nesta pesquisa que, compartilhando das preocupações historiográficas que marcam essa geração de artistas desse contexto contemporâneo no Brasil, pode haver um conjunto de obras que abordam, mais especificamente, a constituição das memórias e histórias das cidades e de suas edificações, melhor dizendo, dando a pensar no campo da arquitetura e do urbanismo. Entre as características que chamaram atenção para percorrer esse caminho, foram, por exemplo, perceber uma recorrência de obras que abordam, de maneira mais ou menos direta, constituições de memórias vinculadas a territorialidades, imaginários urbanos, histórias das cidades e de suas edificações; que fazem uso de linguagens comuns à arquitetura e ao urbanismo, como elementos arquitetônicos, materiais construtivos, cartografias, mapas, instalações, objetos/ mobiliários, intervenções urbanas; realizar investigações e muitas vezes revelações de algo que não esteja imediatamente visível, desestabilizando estruturas de visibilidade; que lidam com a materialidade que a constitui como parte do discurso, considerando suas características físicas e simbólicas (como veremos, a madeira, o tijolo, o cimento,

4. Pato concentra-se nas obras de Ícaro Lira, Paulo Nazareth, Giselle Beiguelman, Eustáquio Neves, Maria Magdalena Campos-Pons e Paulo Bruscky.

a taipa de pilão).

Tal recorrência foi identificada em produções da artista belo-horizontina Lais Myrrha⁵ e do artista paulistano Jaime Lauriano⁶. Entretanto, é preciso alertar que não se trata de agrupar (consequentemente reduzir) a obra de Myrrha e Lauriano com a função específica dessa argumentação, se não o oposto: guiam o diálogo com algumas de suas produções para ampliar possibilidades do pensar a historiografia e o imaginário da cidade e de suas edificações.

Para a composição desse diálogo, tive como inspiração o livro "Pérola im-perfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão" (2014) de Lília Moritz Schwarcz e Adriana Varejão. As ideias apresentadas são contadas recorrendo aos encontros, coincidências e referências de imagens compartilhadas entre as autoras, abrindo espaços para diversas interpretações e formando o que chamam de "Nebulosas". A obra é composta a quatro mãos, sendo as imagens e/ou obras artísticas de autoria da artista, e os textos de autoria da historiadora e antropóloga.

Conforme explica Schwarcz em relação a esse livro, em afirmação que parafrasearei para apresentar esta dissertação, o que a pessoa que lerá este material terá em suas mãos é "um processo, um diálogo, uma forma de contar e de traduzir". Ademais, sabendo também que "a tarefa de descrever com palavras experiências visuais sempre traz riscos, quando não muita frustração", não houve no livro por parte de Schwarcz em relação à Varejão, tampouco haverá nesse processo de pesquisa, a pretensão de dar conta de todos os trabalhos do artista e da artista, "ou muito menos de impor uma visão cronológica evolutiva para a obra como um todo" (p.17).

A partir da área da história da arquitetura e do urbanismo, partilho desse local de escuta "de quem lembra de algo que não é exatamente seu"(p.16) e, nesse caso, irei perseguir orientação das referências indicadas por Jaime Lauriano e por Lais Myrrha as quais assumirei aqui como "detonadoras de história" (ibidem), tal qual (mas a partir de outro lugar) entendeu a antropóloga e historiadora em relação à artista com quem dialogou: "a cada descrição de uma obra, um mundo de referências, casos e imagens se abria" (ibidem).

5. Graduada em artes plásticas pela Escola Guinard da UEMG (2001) e mestre pela Escola de Belas Artes da UFMG (2007). Atualmente a artista é representada pela Galeria Athena, no Rio de Janeiro.

6. Graduado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2010). Atualmente o artista é representado pela Galeria Leme, em São Paulo.

Seguindo essa inspiração metodológica aliada a um “pensar por imagens” (SAMAIN, 2012) e por constelações (DIDI-HUBERMAN, 2016; BERENSTEIN, 2018), organizei esta dissertação em ensaios que funcionam tanto em conjunto quanto independentes uns dos outros, compostos por “agenciamentos” de imagens (SCHWARCZ, 2014). São seis ensaios, três guiados por Lais Myrrha e três guiados por Jaime Lauriano, cada um formado por: um prólogo, espaço textual com qual intento delinear a ambientação que irá seguir a escrita (seja fazendo uso de narrativas pessoais e/ou de obras artísticas), funcionando como uma ideia que está “fora da obra”, mas que também a constitui, aos modos de uma mancha gráfica; O desenvolvimento, guiado pelo encadeamento de imagens e composto pela quantidade de tópicos necessárias para cada ensaio; e o desenlace, último tópico, assim intitulado por ter um duplo sentido de ser ao mesmo tempo algo que chega ao “fim”, todavia não necessariamente termina, na medida em que pode ser também um momento de desfazimento de um nó, de uma libertação, um (des)fecho, sugerindo que o encadeamento de imagens e interpretações realizados não são mais do que uma, entre diversas mais, das possibilidades de diálogo.

Os dois primeiros ensaios funcionam como introdutórios de diversas questões que irão permear os demais. “A impermanência da imagem: materialidade dos discursos”, a partir das obras de Lais Myrrha, introduz questões conceituais e metodológicas que acompanham o pensamento da artista e que inspiram o diálogo a ser tecido ao longo da dissertação para pensar a materialidade do discurso. Considerando a materialidade das coisas, a artista direciona sua produção para desestabilizar o entendimento de conjuntos de fenômenos naturalizados por acordos sociais, leia-se a “vontade da verdade” (FOUCAULT, 1996), sendo a arquitetura um dos instrumentos de sabedoria do qual a artista se aproxima quando pensa relações entre os conceitos de tempo, espaço, história, memória e esquecimento.

O segundo, “Imaginário e materialidades do território brasileiro”, revela algumas das estratégias de pensamento do artista Jaime Lauriano que serão indispensáveis para questionar a materialidade do território constituição da cidade e de suas edificações no contexto desta pesquisa. Atento às especificidades plásticas e estéticas dos materiais (enquanto discurso) presentes nas constituições das paisagens, o artista questiona enunciados materializados e tensiona o imaginário urbano e as monumentalizações.

O seguinte também é guiado por Lauriano e, primeiro a ser escrito para a dissertação, possui uma estrutura que difere um pouco dos demais. É o único cujo prólogo é composto inteiramente por imagens (todas autorais) e que não possui o “desenlace”. Esse ensaio apresenta um caminhar (físico e simbólico) na cidade de São Paulo, entre leituras teóricas e vivências pessoais de aprendizado e de escuta, experimentando a possibilidade de encontrar nas expressões imagéticas narrativas de resistência e visibilidade de corpos que sofreram apagamentos históricos e que tiveram suas memórias e existências muitas vezes interditas no imaginário urbano.

Também questionando a respeito das memórias que são materializadas ou não na cidade, o ensaio quatro, “O lugar impossível do corpo na cidade” é guiado por Lais Myrrha, dando início a problemáticas mais diretamente relacionadas à historiografia da arquitetura e de seus cânones bem como de memórias e memoriais. Já o quinto ensaio “Brasil, uma ficção”, guiado por Lauriano, aproxima-se de abordagens da História do Brasil, refletindo a respeito da constituição de um imaginário nacionalista estruturado sobre violências coloniais que se atualizam em tempos contemporâneos. Ainda refletindo a respeito da atualização de mecanismos coloniais, o último ensaio, “três quebra no tempo” é guiado por Lais Myrrha e busca olhar criticamente para processos de pós-colonização e desenvolvimentismo, que tiveram o modernismo como instrumento, questionando estruturas binárias, como as definidas pelo tradicional/moderno e antigo/novo.

Antes de finalmente nos direcionarmos para o encadeamento de imagens, farei algumas ponderações: Este não é um trabalho de crítica de arte, necessariamente, e nem sobre historiografia da arte ou da arquitetura. Está, sim, mais próximo de ser um trabalho que dialoga com as historiografias da arquitetura por meio da arte para destravar assuntos que rodeiam certos desejos de formações discursivas que compõem as narrativas dessas áreas do conhecimento; bem como para iluminar tabus e interditos dessas narrativas. Evidentemente, também não se tem a pretensão de esgotar esse assunto com uma dissertação de mestrado, o desejo é aproveitar desse campo para experimentar espectros ampliados de discussões não necessariamente conclusivas.

A pesquisa também não visa tecer uma comparação entre a obra de Lais Myrrha e de Jaime Lauriano (entre as quais perceberemos diversas diferenças). Mas sim sugerir aproximações para pensar, a partir de suas obras, o território e suas arquiteturas, uma vez que ambos mobilizam denúncias referentes a apagamentos históricos e trazem no centro de suas poéticas questões de visibilidade e

invisibilidade, além de realizarem apontamentos desviantes em relação às narrativas oficiais, questionando e/ou propondo alternativas às interdições. Isso fica evidente nas coincidências (mas não por acaso) entre as obras de Lais e de Jaime, que frequentemente se encontram em diversas exposições contemporâneas, as quais fui tendo conhecimento antes, durante e depois da escrita desta dissertação.

Lais e Jaime já participaram, juntos, de um grupo de estudos chamado “contra história” (MYRRHA, informação pessoal, 2021). Depois, em 2015, participaram de uma exposição conjunta, junto ao artista Dalton Paula, chamada “Voragem da História” que inaugurou a galeria “Observatório”, com curadoria de Germano Dushá, espaço autônomo e sem fins lucrativos situado no centro da cidade de São Paulo. Por acontecer na cobertura de um edifício com vista para o Minhocão (Elevado João Goulart, chamado até então de Elevado Costa e Silva), a exposição tem um cunho intensamente urbano e todas as obras carregam o som dos carros, de caminhantes e o vento da cidade, sendo o nome da exposição muito propício para pensar a história e a urbanidade.

Voragem apresenta diversos significados, como: “tudo aquilo que é capaz de tragar, sorver, destruir com violência” (Definição Oxford Languages); “abismo na terra, cataclisma” (dicionário online português); “precipício, lugar, geralmente escarpado, em que há uma grande profundidade ou uma grande depressão abrupta = abismo, despenhadeiro” (Priberam); do latim “vorago”, que quer dizer “redemoinho”, “Algo que causa grandes arroubos, que consome ou mortifica”, “Movimento giratório e forte [...] que sorve as coisas para o fundo; turbilhão, vórtice” (Michaelles).

“Vórtice, voragem, vertigem” (2015) é o nome da obra de Lais Myrrha que compõe essa exposição (segunda imagem da capa deste trabalho). Trata-se de uma instalação que cria uma espécie de ilusão de ótica, provocando uma vertigem na pessoa que observa uma das três moedas de ouro posicionadas em lugares nas empenas que, em uma primeira impressão, parecem alcançáveis com pouco esforço. Todavia, ao aproximar-se, a pessoa que observa perceberá o quão arriscado seria tentar pegá-las. Também em uma dessas empenas está posicionada a bandeira “Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural” (primeira imagem da capa, a obra será comentada no ensaio 5), reinterpretando o mapa oficial “Terra Brasilis” e trazendo a tona os abismos da história oficial. Tal exposição deixa evidente: o campo que adentraremos não é um campo seguro.

fig. 1- O tempo corre para o norte, Lais Myrrha, 2008 | Objeto de inóx, vidro, pó de ferro e imãs (15cm x 32cm x 15cm)

fig 2 - Bandeira Nacional#2 , Jaime Lauriano, 2015 | algodão, poliéster e impressão jato de tinta sobre papel- algodão. (90cm x 90cm x4 cm). Fotografia de Gui Gomes.

Um ano depois, a e o artista voltaram a se encontrar no centro de São Paulo, dessa vez no edifício da Caixa Cultural São Paulo, na praça da Sé, na exposição coletiva "Empresa Colonial"⁷, com curadoria de Tomás Toledo, da qual também participaram Beto Shwafat, Bruno Baptistelli e Clara Ianni. Lais Myrrha integrou com sua obra "O Tempo Corre para o Norte", uma ampulheta "invertida", isto é, o pó (de ferro) que marca o tempo é atraído para o volume superior da ampulheta por um ímã (força invisível), imagneticamente desobedecendo às leis físicas (gravidade) e conceituais (história). Já Lauriano participa com obras como "O Brasil" (a ser comentada no ensaio 5) e a série "Bandeira Nacional", que reúne bandeiras do Brasil realizadas pela por diferentes técnicas de tecelagem artesanais, propondo diversas reapropriações desse símbolo.

Essa obra também fez parte da exposição "Permissão para falar", curada por Fernanda Lopes, na Galeria Athena (no Rio de Janeiro) em 2017, da qual Lais Myrrha também participou com a obra "Reconstituição", que de maneira análoga confronta um símbolo nacional, a Constituição de 88, identificando todas as páginas que levam a palavra "Exceção", destacando-a para chamar atenção às desigualdades na aplicação das leis. "Os trabalhos de Lais e Jaime nos fazem pensar, a partir dos silêncios que trazem à tona" (LOPES, 2017). E é esse o ponto de partida desta investigação.

Tendo isso elucidado, ressalto que esta pesquisa de mestrado visa por não hierarquizar suas fontes textuais e não textuais. Acreditando na potência das formações visuais, o ler e o ver serão considerados com o mesmo "peso" referencial nesse contexto. A análise do material será qualitativa e de acordo com as variáveis de cada contexto e perspectivas sugeridas pelas imagens, logo, cada ensaio poderá dialogar com diferentes bibliografias. Esta pesquisa, portanto, talvez seja mais sobre uma leitura possibilitada por obras de arte (escutando-as com os olhos e com corpo) do que uma leitura dessas obras. Estabelecidos os objetivos e campos de atuação (e de não atuação), propõem-se dialogar com pesquisas já existentes na área e compartilhar o aprendizado que venho tendo com tais artistas em momento tão delicado para as vidas, artes e educação cultural no país.

7. Catálogo disponível na íntegra online em < <http://www.caixacultural.com.br/cadastrdownloads1/Cat%C3%A1logo%20Empresa%20Colonial.pdf>>. Acesso em jun. de 2020.

E, desviando de atmosferas autoritárias, acredito na presença artística, de acordo com Luisa Duarte (2018, p.9) quando aponta o poder de contágio da arte no espaço de vida social, como um dispositivo capaz de criar um corpo visível, audível e palpável para aquilo que se vê sufocado enquanto forma de existir, e também conforme Marcio Seligmann-Silva, pensando na arte como um agente revelador. Será esse o perigo?

A arte é agente revelador (fotográfico) do mundo, que ao mostrá-lo em desvio de paralaxe nos abre para outras possibilidades de construção do real. Suas heterotopias nos libertam do nosso espaço de submissão. Assim, quanto mais crise, quanto mais violência, mais necessidade temos tanto da ironia (jogo), como da arte, desse mergulho no virtual-real que as artes conseguem criar (SELIGMANN-SILVA, 2017).

3. IMAGEM E NARRATIVA

1. MATERIALIDADES DO DISCURSO

2. MATERIALIDADE DO TERRITÓRIO

1- LAIS MYRRHA: a impermanência da imagem e materialidades do discurso¹

Apostando na capacidade artística de alargar possibilidades de imaginação e narrativas, este ensaio discorre sobre as obras: *Mitos de Origem* (2012), *Teoria das Bordas* (2007), o *Passo da História* (2014), *Dicionário do Impossível* (2005), *Descontinuidade pelo Tempo* (2017) e *Cálculo das diferenças* (2017). Tais obras são reunidas aqui por serem expressões imagéticas que dialogam com a materialidade das coisas ao mesmo tempo que expõe a linha de raciocínio (ou parte dela) da artista, com o objetivo de deslocar discursos e elementos conceituais aparentemente cristalizados enquanto narrativas incontestadas como os conceitos de tempo e de história. Assim, esse conjunto de obras irá guiar o início dos diálogos propostos nesta dissertação.

fig. 1 e 2. Mitos de origem (trópicos de câncer). Laís Myrrha, 2012 | Desenhos de Grafite sobre os mapas de um atlas estelar e acrílico. Dimensões variáveis (20cm x 46,5cm cada desenho). Fotografias de Everton Ballardin.

Prólogo: duas imagens desdobram-se infinitas

1. Este ensaio (contendo atualizações pontuais e correções) foi publicado originalmente na Revista ARA n.º 9 Primavera + Verão, 2020. Grupo museu/Patrimônio FAU-USP. Disponível online em <<http://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/167770/161023>>. Acesso em Dez., 2020;

I.

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

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

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

Assim, as imagens podem ser compreendidas como um fenômeno originário que, reunindo representação e apresentação, são imagens dialética. Georges Didi-Huberman (2015), em diálogo com Walter Benjamin, discorre sobre a potência dessas imagens em reunir o devir daquilo que muda e daquilo que permanece. A imagem fulgura, ocasiona luz, arde. A imagem, como uma estrela, é uma bola de fogo que atravessa o horizonte do passado. Mas junto da potência está a fragilidade, eis o mito de origem: "[...] disso tudo, uma vez que visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu desaparecimento (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.12).

II.

fig. 3- Teoria das bordas. Lais Myrrha, 2006 | Funarte, Brasília.
Instalação - pó de granitina branco e preto.

fig. 4 - Teoria das bordas. Lais Myrrha, 2005| Galeria Novembro, RJ. Instalação - pó de granitina branco e preto.

fig. 5 - Teoria das bordas. Lais Myrrha, 2005 | Galeria Novembro, RJ. Instalação - pó de granitina branco e preto (um mês depois) .

Uma sala é dividida geometricamente em dois lados. Um deles tem o chão coberto por uma espessa camada de granitina preta e o outro é coberto pela mesma quantidade de granitina branca. A granitina é o pó que sobra das pedras depois que trituradas e que mantém uma pesada gramatura, movimentando-se vagarosamente. Desse modo, com a insistência das muitas pessoas que percorrem a sala dessa instalação artística, os grãos se deslocam, os lados se misturam, as bordas se borram e os limites se diluem. Depois, o aspecto maniqueísta e geométrico se desmancha e a imagem resta em cinza.

“Teoria das bordas” pode ser sobre política e sobre história. Discute a construção dos lugares por meio de sua corrosão, ou melhor, da transfiguração e de deslocamentos – uma vez que as duas imagens iniciais desaparecem para formar uma terceira. Nessa perspectiva, a instalação refere-se ao rastro no momento de formação e desaparecimento das imagens. A imagem dialética; A imagem representação e apresentação; A imagem condenada ao desaparecimento.

Segundo a artista (2007), essa obra destaca algo fundamental de sua maneira de pensar, revelando seu persistente desejo de reconfiguração de seu trabalho por meio da materialidade: a pedra – nessa obra transformada em pó –, foi um material recorrente em seu percurso². Para ela, a “[...] utilização desse material não é uma premissa, um ponto de partida” e sim uma espécie de lugar ao qual ela retorna com frequência, “mas nem sempre de bom grado” (p.18).

1.1 O tempo como matéria das coisas

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

A construção de um discurso, que envolve a inter-relação entre sujeitos, implica mudanças no espaço social –Montagens e Remontagens (DIDI-HUBERMAN, 2016)–, nos indicando que as cartografias são realidades sociais, e não naturais, podendo assumir diversas configurações possíveis. Myrrha dialoga com o trecho

2. A recorrência da pedra diminui em suas obras mais atuais - que seguem, como veremos, em busca do discurso no material.

no qual Marco Polo, protagonista do livro de Calvino, pergunta por que a cidade de Tecla demorava tanto a ser construída e a resposta que recebe é que o sentido da cidade é, justamente, estar em constante construção, guiada pelo projeto que aparece no fim da jornada, ao pôr-do-sol: a noite estrelada.

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

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

É pensando nas coexistências e nas ininterruptas construções narrativas que Lais Myrrha direciona sua produção para desestabilizar o entendimento de conjuntos de fenômenos naturalizados por acordos sociais. Movimentada pela desconfiança e desejo de questionar estruturas de poder, Myrrha investiga o que chama serem instrumentos de sabedoria que constroem nossa experiência por meio do lugar físico. Instrumentos de sabedoria advindos de uma "vontade da verdade", se pensarmos com Michel Foucault (1996), que constitui um sistema de exclusão. Segundo o filósofo, a produção de discursos é controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Portanto, as interdições que atingem o discurso revelam sua ligação com o desejo e com o poder.

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

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

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

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

[...] está atenta ao momento de formação da imagem e ao seu desaparecimento; sempre concentrada na emergência ou na morte dos objetos, parece não lhe interessar o instante da sua permanência. Sua obra nos oferece o resultado de uma meditação constante sobre o tempo intermitente mensurado pelos relógios e a fugacidade de experiência vivida (MELENDI, 2013, p. 9).

1.1.1 Pódio para Ninguém

Para Maria Angélica Melendi (2013), o “Pódio Para Ninguém” expressa muito bem a tensão entre a matéria, o objeto e seu desaparecimento. Construído com 15000 kg de cimento prensado sem liga, a construção não tem autossustentação e, assim que deformada, cede. É apenas sobre seu desmanche parcial que o pódio se sustenta, estabilizando-se em permanência mais longa enquanto ruína. É preciso ceder para acomodar e, sobre esse pódio, “ninguém será premiado nunca” (p. 10).

O símbolo do pódio propõe diversas relações entre forma, substância, tectônica e função. Discutindo elementos que suportam a mensagem arquitetônica com significados abertos, a obra poderia indicar a compreensão da própria arquitetura como materialização de discursos de poder por meio do uso de

fig. 6 e 7- Pódio para ninguém. Lais Myrrha, 2010/2013 | Caixa Cultural São Paulo, São Paulo (exposição Zona de Instabilidade). Instalação - 1500kg de pó de cimento prensado e números de metal (210cm x 80cm x 70cm). Fotografias de Fernando Cohen e Flávio Lamenha, respectivamente.

fig. 8- Cálculo das diferenças. Lais Myrrha, 2017 | Sim Galeria, São Paulo (exposição coletiva Hiato). Instalação - Tijolo, Madeira, Cinzas e Vidro (176cm X 88cm cada módulo)

gramáticas caras ao universo esportivo, mas que podem ser projetados em outros modos de organização social. Competição e esporte, inclusive, são duas palavras que teoricamente não combinam, uma vez que a palavra esporte em francês *desporter* significa distrair-se e divertir-se, originária do grego *des*, que significa fora/embora e *porter*, que significa levar/carregar; Enquanto competitividade traz a ideia de luta e rivalidade. No entanto, atualmente, é difícil pensarmos no esporte (sobretudo profissional) sem que venha em seu bojo a noção da competição.

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

1.1.2 Cálculo das Diferenças

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

Um dos módulos é ocupado com tijolo em matéria preservada, e o outro como matéria arruinada. O mesmo acontece com a madeira. Se um dos módulos comporta a madeira em matéria preservada, o outro a comporta em matéria arruinada. É curioso notar a diferença de volume ocupado pelos materiais em cada um dos estados: enquanto a madeira destruída (no caso queimada) ocupa uma parcela muito inferior a do volume disponível inicialmente, o tijolo demonstra o contrário em sua mudança de condição: quando destruído, mantém-se em estado sólido mas seus fragmentos, agora soltos, desobedecem o limite do módulo e o volume aumenta.

É evidente que a diferença acontece tanto pelo motivo de serem materiais distintos, como também pelo fato de terem processos de destruição distintos. Se um deles é queimado e transformado em cinzas, o outro é quebrado e transformado em

fragmentos soltos. Com essa obra, portanto, "Myrrha desestabiliza as convenções materiais libertando-as dos seus confinamentos e desvelando, assim, a desordem frente à suposta ordem – e verdade – que reside em projetos construtivos (e arquitetônicos também)" (SOMMER, 2019, s/p).

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

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

1.1.3 O passo da História

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

Nesse sentido, podemos pensar os esforços da artista como sendo característicos de uma arte com preocupações historiográfica que operam, segundo Ana Pato (2017), por meio de operações historiográficas. A partir de Michel de Certeau (2013), Pato explica que estas operações referem-se "[...] à combinação de um lugar social, de práticas científicas e de escrita" (p.18) de modo a olhar criticamente para como a história (e os espaços) são escritos.

fig. 9 e 10- O passo da História. Lais Myrrha, 2014 | Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte. Instalação - Placas de cimento (80cm x 80cm cada peça)

fig. 11- Descontinuidade pelo tempo. Lais Myrrha, 2017 | Galeria Athena, Rio de Janeiro. Basalto, mármore, taipa e cimento (210cm x 50cm cada peça)

Ou seja, se quisermos, essa obra parece instrumentalizar um possível olhar crítico para os modos como as cidades brasileiras, por exemplo, são construídas³, como são nomeadas as ruas, como são tematizados os monumentos e como são traçadas as malhas urbanas- tendo em vista que as placas dispostas formam um *gride* (como os que constituem muitas das cidades modernas⁴) que é, de algum modo, desfeito.

1.1.4 Descontinuidade pelo tempo

Também refletindo crítica e conceitualmente quanto às definições de história, às linhas do tempo e à impossibilidade de uma cronografia universal, a artista lança mão dos materiais para mostrar a relatividade do tempo ante determinadas condições e determinados corpos. Quatro placas são dispostas lado a lado: uma de basalto, a segunda de mármore, seguida da placa de taipa e, por fim, a de cimento. Unindo as quatro placas a artista decalca o traço e, apesar da mesma intensidade de quem o realiza, cada material tem uma reação diferente, pois cada um deles tem uma especificidade de resistência própria. Por isso, o rastro decalcado não aparece da mesma maneira em todo o trecho apesar de ter sido realizado com a mesma intensão.

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

Dos quatro materiais que constituem essa obra, depois da taipa, o mármore é o mais frágil (no sentido de ser o que sofre mais modificações com menor ação de força e em menos tempo). Tal material é usado na obra "Dicionário do Impossível",

3. Existem outras obras da artista que não serão comentadas neste ensaio, pelo fato deste remeter-se a questões conceituais e metodológicas, que tratam mais diretamente da questão dos apagamentos históricos nas construções da cidade. É o caso de Projeto Gameleira 1971(2014) que guiará o diálogo apresentado no ensaio 4 "Lais Myrrha: o corpo impossível na cidade"

4. As questões da cidade moderna e suas relações com os discursos colonizados por um sistema de pensamento eurocêntrico, por exemplo, serão comentadas no ensaio 6 "Lais Myrrha: Três quebras no tempo"

na qual a artista também trata da reação da impermanência da imagem de acordo com a materialidade.

1.1.5. Dicionário do impossível

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

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

Aqui, Myrrha está diretamente voltando-se para teorias da linguagem - pensando a língua enquanto sistema de valor que atua de acordo com determinadas normas -, e de suas relações entre materialidade, tectônica e produção de discurso. Provocando o incontestável do dicionário como instrumento de saber, a artista o imprime em um material que vai se desgastando com o tempo de modo com que suas inscrições vão desaparecendo. A imagem, como viemos discutindo até aqui, é impermanente e impossível de se compreender dentro de um domínio dicionarizado e estanque. A própria linguagem muda, as variações são lentas e requerem movimentos longínquos e insistentes - como se fossem, por exemplo, grãos de granitina que em determinada escala poderia tratar-se, metaforicamente, tanto de morfologias urbanas, quanto de morfologias da linguagem.

Desenlace

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

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

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

fig. 12- Dicionário do impossível (vol. IX). Lais Myrrha, 2005 | Instalação - gravação com jato de areia em 22 placas de mármore (42 cm x30 cm cada).

fig. 13- Teoria das Bordas. Lais Myrrha, 2005 | Galeria Novembro, Rio de Janeiro (um mês depois). Fotografia de Eugênio Sávio.

fig. 1

2- JAIME LAURIANO: imaginário e materialidades do território brasileiro

Este ensaio concentra-se na exigência cirúrgica das especificidades plásticas, estéticas e discursivas dos materiais nas obras de Jaime Lauriano, as quais entenderemos como operações que, em diálogo com territórios, criam territorialidades de resistência. Partindo das relações de poder por meio da matéria (que incorpora relações de história e memória), Jaime Lauriano nos guia para repensar alguns aspectos da constituição das paisagens brasileiras, imaginários urbanos, História, História da cidade, História da arte e História da arquitetura em busca de revelar interditos.

Prólogo: fenda no tempo

fig. 1- Êxodo. Jaime Lauriano, 2015 |
Desenho feito com pomba branca e lápis dermatográfico sobre algodão preto (70cm x 76 cm). Foto Jaime Lauriano.

fig. 2 -Paraíso Tropical. Rosana Paulino, 2017 | Galeria Mendes Wood, São Paulo. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura (96cm x 110cm).

I.

A primeira vez que me defrontei com essa obra foi na Pinacoteca do Estado de São Paulo, percorrendo o acervo Arte no Brasil. Atravessei a sala “Tradição Colonial”, que apresenta como a constituição de nossa cultura visual é indissociável das origens portuguesas; passei pelos “Artistas Viajantes”, mostrando como a breve ocupação holandesa no Nordeste entre 1637 e 1644 deu origem às paisagens pelos olhares de Frans Post e outros artistas estrangeiros, até chegar à “A criação da Academia”, onde está “Êxodo”. Esse percurso¹ narra, por meio das imagens, a constituição do território brasileiro até a chegada nessa sala que expõe a mudança da Família Real portuguesa ao Brasil em 1808. Nela vemos como os retratos da Família tiveram papel definitivo na institucionalização da arte no país.

Alguns dos principais artistas contratados para a realização de retratos a constituir o gênero da arte brasileira, diziam os textos educativos da Pinacoteca, foram Jean Baptista Debret, Victor Meirelles – autor do quadro “A primeira missa no Brasil” (1869)² – e Pedro Américo, que retratou “a libertação dos escravos” (1889). De frente para esta, na parede oposta, estava a obra do artista descendente de pessoas africanas, como ele autodeclara³, nascido no Brasil mais de 200 anos depois.

Duas bandeiras de tecidos pretos e retangulares sem acabamento ou arremate de costura estão penduradas numa parede por pregos que perfuram as duas extremidades superiores de cada uma delas. Paralelas, sobrepostas e deslocadas, formam uma diagonal tendo apenas um dos quadrantes interseccionados de modo que o prego da bandeira que está mais abaixo, em primeiro plano, perfure o tecido da bandeira em segundo plano. Nesse tecido, visualmente mais esgarçado do que o primeiro, está desenhado com pomba o continente africano preenchido pela cor branca, enquanto no primeiro está o mapa do Brasil. Tendo apenas seus contornos definidos pela pomba, o interior permanece em preto, cor do tecido.

A imagem faz lembrar do sistema etnogeográfico definido pelo conceito “América” de Lélia Gonzalez (1988), que entende a identidade como relacional e histórica. É como se fosse uma versão da bandeira do Brasil, um território separado geograficamente pelo oceano atlântico e conectado pelo êxodo da diáspora afri-

1. Esse percurso foi realizado em julho de 2019. Atualmente, no segundo semestre de 2020, a organização curatorial está diferente. Ver considerações finais.

2. Essa obra voltará a ser brevemente comentada no ensaio 6 “Três quebras do tempo”.

3. Conversa entre Jaime Lauriano e o curador Hélio Menezes, Disponível em <http://galerialeme.com/artist/jaime-lauriano/?section=videos>. Acesso em 30/09/2020.

cana na América⁴, sobretudo no Brasil. O fato de os tecidos estarem esgarçados, sem acabamento e conectados uns aos outros pelos pregos, pode estar representando a maneira violenta com a qual esses dois territórios foram conectados; um processo de sutura, como faz a obra de Rosana Paulino⁵, expondo o avesso da costura que forja essa sala com os retratos dos homens brancos que teriam fundado o país usando mão de obra de pessoas escravizadas e depois festejados como responsáveis pela libertação dessas mesmas mãos de pessoas negras e indígenas que só apareciam na História se desprovidas de suas subjetividades⁶.

II.

Ocupando essa localização improvável que desloca, revela e amplia perspectivas, o desejo do artista foi “esgarçar as formas da história da arte [...] e trazer um estado de sujeira para essas imagens canônicas cristalizadas” (informação verbal, 2020),⁷ operando nas zonas de fissura e de interdição, expondo e elaborando incômodos. Essa bandeira do Brasil, em preto e branco, se contrapõe às cores vivas presentes na bandeira oficial e representa um país cindido pelo preconceito racial que o constitui.

Contrastando com a longa duração que se espera das pinturas oficiais sobre tecido e sua pretensa eternidade histórica, o artista utiliza o giz de pemba que, muito provavelmente, irá se esvaecer em um certo período devido a porosidade do calcário constituinte do material. Qualquer giz, no entanto, poderia fazê-lo. Mas o artista tem um interesse específico na carga simbólica da pemba por ser utilizada nos rituais da Religião Umbanda⁸, nascida como reinvenção de uma nação e considerada como convergência de matrizes africanas (que vem ao Brasil num contexto violento de

4. Mas também sem esquecer dos que chegaram à América muito antes de Colombo, conforme aponta Lélia Gonzáles (1988).

5. A artista fala sobre o conceito de Sutura ao comentar muitas de suas obras e também desenvolve o conceito em sua tese de doutorado (2011), na qual fala sobre a escrita de artista e o processo artístico.

6. É notória a cor branca e inúmeros nomes que compõem os retratos nessa sala. Quando existe um raro retrato de pessoa negra, ele vem desprovido de nomes e de qualquer informação que não a autoria (branca) da pintura. Diante disso, é preciso destacar a importância do novo livro lançado em 2021 pela Companhia das Letras com autoria do próprio Jaime Lauriano junto a Flávio dos Santos Gomes e Lilia Schwarcz, chamado “Enciclopédia-Biografias afro-brasileiras”. Em gesto de reparação histórica, o trio criou verbetes informativos sobre uma série de personalidades negras (profissionais liberais, mães, ativistas, curandeiras, médicas, líderes religiosos e mais) que foram apagadas da história oficial; e convidou 36 artistas para realizar os retratos dessas pessoas. As obras estão expostas na exposição homônima na mesma Pinacoteca do estado, de 01.02.21 a 08.11.21.

7. Conversa entre Jaime Lauriano e o curador Hélio Menezes, disponível online no site da Galeria Leme < <http://galerialeme.com/artist/jaime-lauriano/?section=videos>>, acesso em set., 2020.

8. Apesar de ter registros de sua organização desde o século 1900, só foi oficializada em 2012. E até hoje sofre perseguições.

migração forçada), cristãs e indígenas. Uma religião “amefricana”⁹, um movimento de territorialização.

Seu processo de constituição é estabelecido por meio de cortes em tempos e espaços físicos e simbólicos como faz essa obra - que preferiremos chamar de operação (intervenção cirúrgica/sutura/ação/procedimento). E a pemba, com função de criar pontos riscados¹⁰ no chão do terreiro para convocar a força espiritual, cria territórios de resistência como se numa fenda do tempo. Poderíamos pensar essa bandeira (que são duas) como um ritual de luto, mas também de resistência.

O luto, zona limiar que pertence a outra ordem do espaço e tempo, não só separa dois territórios como também permite uma duração variável entre eles (GAGNEBIN, 2014, p. 34). É por isso que essa obra não é um objeto cristalizado, e sim uma prática associativa, uma operação, um rito capaz de reintegrar no imaginário coletivo a imagem das pessoas mortas. A resistência, um protesto de indignação e conscientização que dá visibilidade e identidade a pessoas por muito tempo apagadas pela constituição oficial.

9. Palavra aplicada aqui em referência à Lélia Gonzales.

10. Pontos de força daquelas entidades que estão em terra. Cada desenho tem um significado e são como portais.

2.1 Materializações da demarcação territorial

fig. 3 -Negros Calceteiros. Jean Baptiste Debret, 1834 - 1839 | Litografia.

fig. 4, 5 e 6 - Pedras Portuguesas #1, #2 e #4. Jaime Lauriano, 2017 | Pedras portuguesas, caixa de ferro e cimento (100cm x 150cm x 10cm). Fotos de Filipe Berndt.

fig. 7, 8 e 9 - Série Mal-vindos. Júnior Pimenta, 2018 | Instalação com tapetes (74cm x 60cm x 3cm). Fotos de Elson Gomes.

fig. 10 - Colonização. Jaime Lauriano, 2016 | Pilão de madeira, pedras portuguesas e azeite de dendê (dimensões variáveis de aproximadamente 27cm x 16,5cm). Foto de Filipe Berndt.

Jaime Lauriano olha os materiais com profundidade e exigência, entendendo-os como linguagem, portanto, providos de discursos político evidentes e interditos. Atento às especificidades plásticas e estéticas dos materiais presentes nas constituições das cidades e às suas cargas simbólicas, Lauriano enxerga o território, reconhece e muitas vezes cria territorialidades¹¹. Vejamos seus trabalhos com a pedra portuguesa.

Considerada como um dos ícones da identidade visual paisagística brasileira, a pedra portuguesa é amplamente empregada nos calçamentos urbanos. Como o próprio nome indica, sua origem é portuguesa (com influências do mosaico romano), e a primeira vez que se tem notícia de sua aplicação em calçamentos é na década de 1840, na cidade de Lisboa (PEREIRA, 2015).

Comuns nos espaços públicos, as calçadas portuguesas são formadas por pedras irregulares de calcário. Normalmente, intercalando as cores brancas e pretas, criam um padrão geométrico como o do Mar Largo no pátio do Rossio, em Lisboa. Esse mesmo padrão (ou variações) está presente em espaços públicos no Brasil, vide o calçamento de Copacana-RJ¹², aplicado no governo de Pereira Passos em 1906 e reformado na década de 1970 com um projeto paisagístico de Burle Marx, que alargou as calçadas e o raio das curvas do desenho original.

Expondo o avesso das imagens (e suas suturas), Jaime Lauriano não nos deixa esquecer que a Pedra Portuguesa é também um dos principais símbolos da invasão, colonização e territorialização portuguesa, utilizadas como instrumentos para pavimentar (simbólica e fisicamente) o território transformando-o em colônia. Nesse movimento de processo civilizatório era comum o uso de mão de obra de pessoas escravizadas, sobretudo as racializadas (base da produção arquitetônica e urbana colonial)¹³, como é possível ver no registro de Jean Baptiste Debret intitulado “Negros Calceteiros”.

11. Em diferença ao conceito de território (ver introdução), segundo Haesbaert (2004), a territorialidade além de incorporar a dimensão estritamente políticas, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra e como elas mesmo se organizam no espaço.

12. O padrão também é muito utilizado em São Paulo, na região central, ou em outros projetos icônicos de Burle Marx, como na Praça triangular do exército, em Brasília.

13. Conforme relato de Nestor Goulart Reis Filho, em *Quadro da Arquitetura no Brasil* (1970), acrescentando ainda que “por isso mesmo, o seu nível tecnológico era dos mais precários” (p. 21) uma vez que “a simplicidade das técnicas denunciava, assim, claramente, o primitivismo tecnológico da nossa sociedade colonial: abundância de mão-de-obra determinada pela existência do trabalho escravo, mas ausência de aperfeiçoamento” (p. 26).

fig. 11 - Praça do Rossio, Lisboa- PT | Fotografia de Alex Paganelli.

fig. 12 - Calçadão Copacabana, Rio de Janeiro - BR. | Fotografia de Sebastião Marinho.

fig. 13 - Problemas nas calçadas portuguesas.

fig. 14- Suplício #3. Jaime Lauriano, 2015 | Vitrine contendo pedras, entulhos e pedaços de vidro (80cm x 120cm x 60cm). Fotografia de Mario Grisolli.

fig. 15 e 16- Calimba (Kalimba) . Jaime Lauriano, 2015 | Manchetes de jornais eletrônicos brasileiros gravadas a laser e a foto sobre chapa de compensado naval (30x 50x 1 cm cada)

Na série Pedras Portuguesas #1, #2 #3 (2017), o artista pavimenta uma caixa de ferro com pedras brancas e, no centro, as pedras pretas formam os nomes de países e localidades do continente africano que foram portos de origem dos navios de tráfico de pessoas escravizadas: Angola, Moçambique e Costa da Mina¹⁴. A obra poderia ser um pedaço de uma calçada, ou até mesmo poderia aproximar-se ao de um tapete de boas-vindas, também conhecido como “Capacho”, por exemplo os evidenciados na obra de Júnior Pimenta (2018), mostrando frases hostis disfarçadas num elemento de hospitalidade¹⁵ mas que pregam condições de existência, operando por meio de exclusões sistêmicas.

A série “Pedras Portuguesas” evidencia a centralidade do tráfico de pessoas escravizadas para a sedimentação da colonização (LAURIANO, 2019). Ou seja, essas pessoas eram forçosamente separadas de sua terra, de seus pertences, de familiares, de suas identidades e de suas raízes; obrigadas a construir uma nova identidade enquanto escravizadas, usadas como força de trabalho para forjar a identidade portuguesa em suas colônias americanas. Nesse movimento, conforme foi comentado no prólogo, as religiões de matrizes africanas foram operações de resistência, o que torna curioso pensar a presença da materialidade do calcário, tanto no elemento de territorialização colonizadora (as pedras portuguesas), quanto num elemento de territorialização de resistência (a pomba).

Além da pomba, o azeite de Dendê, originário de palmeiras trazidas da África, também é um elemento utilizado em rituais da religião umbanda, que representa sabedorias ancestrais. Extrair o óleo dos frutos do dendê requer práticas, tradições e conhecimentos técnicos e braçais que foram trazidos do continente africano: a técnica de piloar (também realizada em grãos de café, por exemplo), expressa em “colonização” (2016): um conjunto de pedras portuguesas brancas banhadas a óleo de dendê no interior de um pilão de madeira. É possível, se apiloadas a exaustão, transformar as pedras – agora territorializadas pelo dendê – em pó de calcário?

Ou então, estaria essa obra representando um encontro entre Brasil, Portugal e África prestes a serem moídos e miscigenados (QUINTELLA, 2020), forçosamente?

14. Angola e Moçambique também foram países colonizados por Portugal e a Costa da Mina é uma região do golfo da Guiné que corresponde aproximadamente à faixa litorânea dos atuais estados de Gana, Togo, Benim e Nigéria.

15. Júnior Pimenta mostra outras facetas desse movimento e como essa situação se atualiza na situação de pessoas em refúgios ou demais fluxos migratórios que acontecem, muitas vezes, dentro do próprio país. Lembremos, por exemplo, a xenofobia de sulistas (Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) em relação a pessoas do nordeste (Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão).

2.2 O discurso relacional da matéria: as inconveniências do Imaginário urbano

O calçamento de pedras portuguesas é parte do imaginário urbano e da memória coletiva, sendo o imaginário e memória coletiva cimento indispensável à sobrevivência das sociedades; um elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro (SANTOS, 2006, p. 224). Todavia, a imagem do espaço urbano não existe como coisa cristalizada, e sim como parte de um processo histórico. "O espaço não é inerte e neutro" (ibidem, p. 31), é político, socialmente construído e em processos permanentes de transformações (físicas e simbólicas). Materializados, esses enunciados organizam e substancializam formas, fenômenos e visibilidades (que definem, por sua vez, invisibilidades). As formas, afirma Celso Lomonte Minozzi (2009), "são dispositivos de linguagem pelos quais é possível associar matérias e funções" (p. 147). Desse modo, a "matéria do mundo, nos arranjos de suas inúmeras possibilidades, fornece as substâncias que o pensamento abarca: as formas do visível são formalizações das matérias do mundo, não os próprios objetos, mas estados de visibilidade" (MINOZZI, 2009, p. 145).

Questionando os enunciados materializados, Jaime Lauriano tensiona e desestabiliza o imaginário urbano: o que é que não está imediatamente visível nessa matéria? Que materialidade temível, não dita, ou interdita, constitui esse território? Para Lauriano (informação verbal, 2020) as pedras portuguesas podem dialogar com algumas dessas questões, pois mostram o ciclo de violência que um material é capaz de expressar. Se por um lado as calçadas portuguesas carregam vantagens estética, identitárias e funcionais por permitirem um alto nível de permeabilidade do solo; por outro elas podem apresentar dificuldades durante a execução e a manutenção. É muito comum que as pedras se soltem, tornando-se inconvenientes e até mesmo perigosas durante os percursos de caminhadas, podendo ocasionar tropeços e quedas.

Fora os perigos de um terreno esburacado e acidentado, as pedras quando soltas são utilizadas como projéteis contra vítimas de linchamento. Pesquisas realizadas pelo artista, visíveis na obra *Calimba* (2015-2016), denunciam como são recorrentes os linchamentos no Brasil (cerca de um por dia), majoritariamente realizadas por pessoas brancas contra pessoas negras e indígenas. E é esse o ponto de curva do ciclo expresso nesse único elemento que dá conta de fazer um diálogo transitório, expondo os avessos do tecido imaginário urbano: a pedra utilizada como calçamento realizado por pessoas escravizadas durante o período de colonização é

utilizada, atualmente, como arma para matar descendentes dessas mesmas pessoas. Paradoxalmente, no próprio movimento de destruição do que seria essa identidade (esse calçamento) e processo civilizatório expressa-se a violência com que o Brasil foi fundado (informação verbal, 2020).¹⁶

Aproximando ainda mais o olhar da pedra, deslocando-a e dispondo-a numa vitrine junto a outros elementos que também constituem o ciclo da violência (ladrilhos hidráulicos usados para paginação de calçadas paulistanas e o tijolo vermelho, também conhecido como tijolo colonial) expostos na obra "Suplício" (2015), o artista conduz operações simbólicas demonstrando como mudam as características do objeto a depender da situação onde se encontram – "os eventos mudam as coisas", como diz Milton Santos (2006, p. 95). Ao apropriar-se das imagens como eventos capazes de dissolver identidades, a obra opera dentro de um conjunto sistêmico, percebendo a realidade dos objetos por meio de uma existência relacional entrelaçada no tecido social. Eventos em interdependências, imbricados pela matéria no espaço e no tempo. É como se a pedra portuguesa viajasse no tempo. "É assim que o mundo pode ser visto como um caleidoscópio de situações, permitindo encarar sob esse prisma uma definição atual dos subespaços e o processo histórico que leva a sua existência e evolução" (SANTOS, 2006, p. 106).

É possível perceber que as obras-operações desse artista atuam numa relação dialética de escalas (espaciais e temporais), macro e o micro, para olhar criticamente sua historicidade e os códigos intrínsecos que integram a vida cotidiana. Considerando as complexidades da linguagem e do espaço, do dito, interdito e não dito, Lauriano trabalha tensões no material de maneiras sincrônicas (como o material se encontra em determinado momento olhado dentro de um recorte no tempo), assim como diacrônica, olhando-o como parte de um ciclo e percorrendo sobre suas transformações. Essa é uma das bases do conceito bakhtiniano de dialogismo: "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados" (BAKHTIN, 2011, p. 274).

16. Fala de Lauriano na conversa com Hélio Menezes, disponível no site da Galeria leme.

2.2.1. Ao norte do rio

A instalação de planta quadrada constrói caminhos com planejamento concêntrico. O percurso tem sentido único e nos conduz a percorrer três camadas delimitadas por vedações de materialidade homogênea e opaca que não permitem enxergar nitidamente as camadas seguintes e/ou anteriores. Num primeiro momento, algo desse percurso poderia remeter a características das instalações permeáveis de Hélio Oiticica, tal como Penetráveis (1967) e Ninhos (1970), obras que trabalham a fenomenologia por meio das materialidades posicionadas no espaço em relação com o corpo da pessoa participante¹⁷ que se depara com diversas possibilidades de relações entre tempo, forma e limites espaciais.

Todavia, percorrendo a instalação de Lauriano, logo nota-se que o mote da obra talvez não seja sobre a arquitetura e urbanismo de manifestações ambientais desestabilizadas por meio de deambulações experimentais imprevistas, mas sim sobre como desestabilizar essas arquiteturas e urbanismos como experiências estéticas providas de cargas políticas, cuja materialidade tem impactos cognitivos, físicos, simbólicos e historiográficos expressos nas realidades cotidianas.

fig. 17, 18, 19 (página anterior), 20, 21- Ao norte do rio, Jaime

Lauriano, 2018 | Instalação (vigas de madeira, tela de sombreamento, ladrilho hidráulico com padrão do calçamento de São Paulo, pedras portuguesas, tijolo colonial e réplica do marco zero da cidade de São Paulo fundido a partir de diferentes metais, como o latão e restos de cartuchos de munições recolhidos em áreas de conflitos armados no Brasil (7m x 3m x 7,15m); projeto expográfico de Clarice Cunha/ produção Sol casa/ Produção Técnica e construção e montagem elástica SP Cenográfica. Foto Filipe Berdt.

fig. 22 e 23 (ao lado)- Páginas d'O Estado de S. Paulo no dia 5 de abril de 1934 reportando a inauguração do Marco Zero na Praça da Sé.

17. Era como Oiticica percebia as pessoas que iriam interagir com sua obra, que saíam de uma posição receptiva e passiva das pessoas espectadoras e seriam parte constitutivas da obra: participantes.

O MARCO ZERO NA PRAÇA DA SE'

O sr. prefeito de São Paulo, dr. Antônio Carlos de Assumpção, está de ordenar a execução do marco Zero das estradas de rodagem paulistas, para ser collocado na Praça da Sé.

commercio e a industria. Perden-se a noção da distancia não se pode ter nitidamente, tambem, a noção do tempo.

Nossas estradas, todas as nossas grandes estradas acham-se, é ver-

num aureum" (marco dourado), de onde partiam as formidaveis vias imperiaes; ao contrario dos norte-americanos, que erigiram em Washington, sua capital, o "Zero millesimo", no do strada-

Como estão actualmente localizados os pontos iniciais das estradas de rodagem que irradiam de São Paulo. Note-se a grande distancia entre os marcos Zero da São Paulo-Rio e das São Paulo-Itu e São Paulo-Sorocaba.

O MARCO ZERO NA PRAÇA DA SE'

Foi inaugurado hontem o monumento que constitue o centro official da cidade e do Estado de São Paulo

Foi uma cerimonia simples, mas significativa, a inauguração, hontem, do Marco Zero, implantado na praça da Sé pela Prefeitura de São Paulo para assignallar o centro official da cidade e do Estado de São Paulo e servir de ponto inicial unico da kilometragem das grandes estradas de rodagem que irradiam da capital paulista.

Compareceram ao acto o representante do exmo. sr. interventor federal em São Paulo, o sr. dr. Marcelo Munhoz, secretario da Educação, Francisco Machado de Campos, secretario da Viação, Paulo Prado, prefeito da capital, Haug de Azevedo, director geral dos Correios e Telegraphos, Sousa Lima, representante do Departamento de Estradas de Rodagem, Carlos Guirino Ribeiro, do mesmo Departamento, Alexandre Mariano Coccol, representante da Escola de Engenharia Ma-

recesse natural e logica, forçosa não. Tão natural, mesmo, que ninguém se lembrasse de indagar, daqui ha alguns annos, se houvera isto e quem letrara para que elle alli fosse collocado.

Justificando os motivos dos paineis que ornamentam as seis faces do Marco Zero os srs. Jean Gabriel Villis e Americo II. Netto fizeram-no do seguinte modo, referindo-se a cada um dos symbolos que ornata essas faces:

"SANTOS — O navio — Cidade de planalto, cortada apenas por algumas aguas escassas, pela escuridão que a molham só se alargam e aprofundam quando têm fôlego della, como do Alto Interior, São Paulo, traz todas as aguas vistas para o Mar. Foi nelle que veio sua civilização, é nelle que está sua maior riqueza,

MINAS GERAES — O material da mineração — Minas Geraes foi o El Dorado mirrom, mas real do Brasil antigo. Graças a elle começaram a vir para o sul do país os primeiros colonizadores, verdadeiramente possuidores do espirito de aventura. Foi tambem a atracção dos reis portuguezes, trazendo-lhes os primeiros lineamentos de organização, como organização se entendia nos tempos coloniaes. Nos accidentes de seu archeano houve uma semca de gente nova, de picaresca em punho, sendo em pratica não tanto o preceito de que "a terra é tão boa que em se plantando ella dá tudo", mas o de que "em se cavando tira-se tudo della". A picarela, unha de metal, é a grande violadora da terra, que com ella não tem mais firmeza para o homem. É a pequena força desagregadora que vem de cima para baixo, de fô-

Um aspecto da inauguração do Marco Zero na praça da Sé, onde assignalla o centro official da cidade e do Estado de São Paulo.

Durante a experiência, vê-se com nitidez apenas o chão, que varia em cada uma das camadas: a mais externa recebe pavimentação dos ladrilhos hidráulicos com padrão oficial das calçadas paulistanas; a intermediária é pavimentada com as pedras portuguesas; enquanto o centro é pavimentado com tijolos coloniais (repare: todos elementos presentes em “Súplício”), formando no núcleo um pequeno pedestal ao sobrepor alguns tijolos para receber uma réplica da placa de bronze ¹⁸ que está sobre o totem Marco Zero - monumento localizado na praça da Sé, no centro da cidade de São Paulo -, feita com metais fundidos de cartuchos e balas de munição da polícia militar.

Pensado para organizar a numeração urbana, servindo de ponto inicial, o monumento original foi construído em 1934, criando o centro geográfico e firmando hierarquias do espaço. O totem de mármore extraído de uma jazida paulista recebe em cada uma de suas seis faces gravuras que remetem a localizações para as quais se volta: na sul estão araucárias representando o Paraná; na sudeste, um navio a vapor remetendo a cidade de Santos; na nordeste as imagens do pão de açúcar carioca; na sudoeste grafam-se vestimentas típicas de bandeirantes para representar o Mato Grosso e na noroeste desenha-se a bateia, instrumento utilizado por garimpeiros de Goiás. Na placa de bronze disposta sobre o totem está grafado o mapa das estradas que partem de São Paulo, com destaque para os Rios Tietê e Pinheiros e para vias como a Rua Voluntários da Pátria, na Zona Norte, a Rua da Consolação e a Avenida Paulista.

Essa instalação é construída para refletir sobre como as noções de fronteira, centro e periferia são moldadas a partir dos interesses das oligarquias que estão no controle das cidades. Na cidade de São Paulo, as margens dos rios Pinheiros e Tietê, são comumente utilizadas como “fronteiras” para diversos abusos e descasos do poder público da cidade; para controlar corpos; e ao mesmo tempo limitar acessos a determinadas regiões da cidade. Por isso, tomei como ponto de partida [...] dois acontecimentos na história do urbanismo de São Paulo. O primeiro, a instauração do atual “Marco Zero” da cidade que integrou um projeto de remodelação do centro da capital Paulista. Outro acontecimento, que me serviu como base para pensar o desenho da intervenção, ficou conhecido como “Plano de Avenidas”, pois derivou do estudo do engenheiro Francisco Prestes Maia, que previa outra grande remodelação do sistema de mobilidade de São Paulo, utilizando um plano radioconcêntrico que se expandia desde o centro da cidade até as chamadas “periferias”. (LAURIANO, 2019)

18. Vale ressaltar que, apesar de ser considerado original, o monumento que vemos na praça hoje já é uma réplica. Conforme noticiado em reportagem local da folha de São Paulo (2017), a placa superior do Marco zero foi roubada e substituída por uma réplica (que não é uma cópia fiel pois não havia registros oficiais da primeira versão). Ver reportagem na Folha de SP. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1407200706.htm>. Acesso em 10/09/20.

Se quisermos, a matéria trabalhada nesse recorte espacial funciona como um diagrama social, político e econômico e opera tal qual uma metáfora da cidade estabelecida dentro de estratos identificados por formas, conteúdos e signos. Quando Jaime Lauriano trabalha na ressignificação das materialidades urbanas, ele está dando visibilidade a eventos pouco lembrados em camadas mais notadas e notáveis do imaginário urbano. Fica evidente que as desestabilizações e desalienações propostas por essa instalação propõe olhares críticos para diversas camadas historiográficas que constituem essas materialidades e organizações, inclusive no campo da própria História da Arte, ao evidenciar percalços urbanísticos de labirintos não só físicos, mas também simbólicos, que isolam pessoas vítimas de um massacre sistemático nas periferias atingidas, cotidianamente, pelas forças armadas.

2.3 Marcos Urbanos e os monumentos

fig. 24 -Monumento às Bandeiras, Jaime Lauriano, 2016 | Base de tijolo vermelho e réplica do Monumento às bandeiras fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras (20cm x 9cm x 7cm). Foto Filipe Berndt.

Tal como o Marco Zero, em "Ao Norte do Rio", essa réplica do Monumento às Bandeiras (fig.25) é recebida por uma base de Tijolo Colonial. Mas, dessa vez, a escala é, aproximadamente, 250 vezes menor do que o original, localizado em São Paulo num entroncamento viário da Avenida Brasil com a Rua Manuel da Nóbrega (nomeada em homenagem a um sacerdote jesuíta português), que brinda aos bandeirantes como heróis nacionais.

A maquete da obra original foi apresentada pela primeira vez em 1920 por seu autor Victor Brecheret - artista nascido na Itália, que veio ao Brasil ainda criança entre o século XIX e XX e que integrou o movimento da Semana da Arte Moderna de 22 -, com a ideia de que o Monumento às bandeiras fosse esculpido de um único bloco extraído de jazidas portuguesas (AMARAL, 1998), assim como foi a base do Marco Zero (o que, evidentemente, não foi possível, uma vez que a escultura tem cerca de 50 metros de extensão e 12 metros de altura, sendo assim, composta por 240 blocos de granito).

Devido à polêmicas e discordâncias formalistas (e até moralistas)¹⁹ da época, o monumento foi interditado e só foi inaugurado 33 anos depois - a tempo das comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo em 1954 -, junto ao Parque do Ibirapuera (palavra indígena: ibira, madeira; puera, apodrecida; Ibirapuera, madeira apodrecida), localizado logo em frente. Irônico encontro uma vez que, como se sabe, os bandeirantes eram responsáveis por perseguir, aprisionar e dizimar pessoas negras e populações locais indígenas.

Os bandeirantes ficaram tão conhecidos na historiografia nacional que sua imagem, devidamente alterada, seria usada pelos paulistas, no começo do século XX, como um símbolo do 'espírito aventureiro e intrépido da região'. Seriam exaltadas, então, só suas benesses, e eles, descritos como destemidos exploradores do 'perigoso sertão' e de suas riquezas amineirais. Já a violência inerente à atividade, bem como a empresa de aprisionamento de indígenas, permaneceria esquecida. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 73 -74)

Mas agora, depois de revelada a dimensão do elefante branco nessa região de intensa circulação da cidade (que é também o caso de grande parte de arquiteturas monumentais e institucionais distribuídas pelo país) o que fazer? O que fazer com esses monumentos que elogiam figuras responsáveis por tantos

19. "A estranheza causada no público pelas estilizações de Brecheret em sua maquete do Monumento às Bandeiras é mencionada por Oswald em revolta: 'Brecheret, como Anita malfatti, como di Cavalcanti, causou estupefação. Ante a sua maravilhosa maquete do Monumento às bandeiras, hoje recolhida à pinacoteca do Estado, perguntavam-se bobices sensacionais. Nunca tinham visto bandeirantes nus. Aqueles pescoços (onde Brecheret encontrará toda a força épica dos penetradores) eram grossos demais!'"(AMARAL, 1998, p.130).

traumas? Essas são questões bastante contemporâneas e cada vez mais discutidas por instituições ligadas à memória e pela mídia em geral²⁰. Para tocar nesse ponto, é preciso que retomemos uma breve conversa sobre a materialidade dos monumentos.

Etimologicamente originário do latim *monere* - que significa advertir, exortar e lembrar-, junto a outros documentos não artísticos, monumentos são “matérias da memória” (LE GOFF, 1990) que vão ocupando os espaços públicos em forma de marcos urbanos e determinando a imagem da cidade. Nesse ponto, Giulio Carlo Argan (2005) identifica uma confluência entre os papéis da História da arte e da História da cidade enquanto “procedimento que permite **enquadrar** fenômenos artísticos no contexto da civilização” (p. 14, grifo nosso).

Ao distinguir no objeto um valor, esse é historicizado “não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória [...], mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los seja o de historicizá-los” (ibidem). E isso é feito dada a consciência de um juízo histórico de valor que não é desprovido de intenções políticas. Hoje sabe-se: é preciso, portanto, politizar a noção que temos de monumento.

Confluindo com os argumentos de que a História é discurso político, já em 1929 George Bataille atribuiu aos monumentos o ápice de uma materialização da História, que é relativa. Para o filósofo, a arquitetura (sobretudo a monumental), estaria para as relações sociais de uma sociedade como a fisionomia do rosto humano estaria para o humor de cada indivíduo. O problema da arquitetura como rosto coletivo é que são essencializadas as pessoas que tem autoridade para exprimir suas

20. Quanto ao debate sobre monumentos e estátuas, compartilho um sucinto levantamento com reportagens e artigos de opinião (mediando, a favor ou contra sua permanência) na mídia nacional e internacional:

BEIGUELMAN, G. “Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória” 12.jun., Folha de SP. < encurtador.com.br/gqtuV >; MAISHISTÓRIAS... “Remover Estátuas não é apagar a história. Pelo contrário: é escrevê-la” .MidiaNinja, jun.14, 2020. <encurtador.com.br/ikLMT>; BONDUKI. “Remover monumentos e homenagens racistas sem destruir a memória” Folha de SP, 15. Jun. < encurtador.com.br/bclpR>; MENEZES, H. “Monumentos Públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? SIM” Folha de SP, 19. Jun, 2020 < <https://url.gratis/oGNJD>>; SCHWARCZ “Vamos tirar a máscara dos nossos monumentos públicos” NEXO < <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/Vamos-tirar-a-m%C3%A1scara-dos-nossos-monumentos-p%C3%BAblicos>>; ABDURRAQIB, H. “The Vanishing Monumentos of Columbus, Ohio”. The New Yorker, Jun. 24, 2020.<encurtador.com.br/prACF>; MBEMBE “O que fazer com as estátuas e monumentos coloniais?” nov., 2020 <<http://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>; COLUMBUS. “How Statues Are Falling Around the World, 24, jun, 2020. The New York Times < <https://www.nytimes.com/2020/06/24/us/confederate-statues-photos.html>>; COLI, J. “Se eliminarmos estátuas que julgamos ofensivas, reformaremos o passado.” Folha de SP 14, ago., 2020 < <https://url.gratis/PsC9p>>; E também vídeos como: BEIGUELMAN, https://www.youtube.com/watch?v=wLlfxq5uEu-k&ab_channel=FAUUSP ; SCHWARCZ < https://www.youtube.com/watch?v=uzsCjye262Y&ab_channel=LiliSchwarcz >; VON HUNTY < https://www.youtube.com/watch?v=pfQFB4adeXo&ab_channel=TemperoDrag>;

emoções publicamente. Nesse sentido, Bataille conclui que os monumentos inspiram não só aquilo que está evidente em sua iconografia²¹ (sabedorias sociais, comportamentos e lembranças), mas também silenciamentos, medos, hierarquias e exclusões.

Depois de quase cem anos dessa afirmação (contemporânea à maquete de Brecheret), ao problema do monumento parece haver apenas uma solução: não construí-los mais, dada a materialidade terrível (e terrorista) que os constituem e que esses ecoam. Ao menos é o que propõem Achille Mbembe (2020) ao elucidar que, instrumentos da branquitude,

as estátuas e os monumentos coloniais não eram, em primeiro lugar, artefatos estéticos destinados ao embelezamento das cidades ou do quadro da vida em geral. Tratava-se, ao fim e a cabo, de manifestações de absoluta arbitrariedade. As potências de branqueamento eram a extensão escultural de uma forma de terror racial. Ao mesmo tempo, eram a expressão espetacular de poder de destruição e de encobrimento que, do princípio ao fim, anima o projeto colonial.

Em conformidade nesse ponto do diálogo, Hélio Menezes (2020) acrescenta:

Quando toleramos a perpetuação de imagens de colonizadores, escravistas e bandidos em geral em nossas vias, é sinal que esses espaços não são tão públicos assim; é indício forte de que privilegiamos a memória de alguns personagens em detrimento de outros. E qualquer transeunte sabe que os homenageados têm sido monotonamente escolhidos de um repertório de homens brancos, muitas vezes fardados, com o peso de biografias imorais em suas costas.

Mas e os que já existem: como politizar a materialidade dos monumentos se, como afirmou Walter Benjamin (2012), parece não haver “documento da cultura que não seja também documento da barbárie”(p.13)? Em São Paulo, além do já comentado Monumento às Bandeiras, é icônico também o caso do Borba Gato (um bandeirante que se dedicava à caça, aprisionamento e tortura de pessoas escravizadas, negras e indígenas). De autoria de Júlio Guerra, essa escultura de 13 metros de altura (com cerca de 8 metros só de espingarda) e inteiramente revestida com ladrilhos, foi construída em 1962, com menos qualidades estéticas em relação à obra de Brecheret, mas em concorrentes escala e posição estratégica de visibilidade, nesse caso, localizada na Praça Augusto Tortorelo de Araújo no bairro de Santo Amaro, próximo à estação de metrô (Linha5-Lilás) que também recebe o nome do bandeirante.

21. A iconografia foi um conceito desenvolvido por Erwin Panofsky, mais comentado no tópico 3.1 do ensaio 3.

O que fazer com esses ofensivos monumentos? Fantasmas de mortos ecoando sobre a cena do presente; mortos "que, em vida, atormentaram, frequentemente pelo uso da espada [e da espingarda], a existência dos africanos" (MBEMBE, 2020)? Levá-los para outro lugar? Mas onde? Concentrá-los todos no mesmo lugar, servindo de sepultura simbólica, como conjectura Achille Mbembe? Deixa-los onde estão? Mas como? Criando situações que politize, informe e tensione seu significados, como propõe Lilia Schwarcz (2020, informação verbal)²², ressignificando o espaço público? Construir contra ou anti-monumentos, ou até derrubá-los, como vem acontecendo em importantes movimentos ao redor do mundo e como também propõe Hélio Menezes (2020), em casos de exemplos extremos e que requerem, portanto, um gesto "extremo de reparação simbólica e estética (np.)? Inserir placas informativas como já fizeram algumas ações artísticas, por exemplo as do Coletivo Aparelhamento²³? Criar projeções que centralizem existências indígenas ou africanas, como já fizeram artistas como Denilson Baniwa²⁴?

Essas são algumas das inúmeras sugestões e, paradoxalmente, são essas mesmas discussões e ações que nos fazem ver existências naturalizadas (mas não esquecidas) de presenças tão violentas como a desses monumentos. Momentos como esses evidenciam as ambiguidades da História, como poderia dizer Michel Rolph-Trouillot (2016) em sua crítica à História unilateral, expressas nessas coisas que são muito maiores do que nós e que falam de uma imensidão sobre a qual pouco se sabe, exceto que somos (e que, mesmo não sendo, somos) parte dela. "Demasiado sólidas para serem imaculadas, impressionantes demais para serem inocentes" (p. 62). Esse é um dos motivos pelos quais o antropólogo haitiano nos chama atenção para o fato de a História ser fruto do poder e que, embora as forças dessa relação sejam menos visíveis que o fogo das armas, que o direito de propriedade ou que as cruzadas políticas, nem por isso são menos poderosas (p. 18).

22. Disponível online em vídeo publicado no youtube "Está na hora de ressignificar nosso espaço público", < <https://www.youtube.com/watch?v=uzsCjye262Y> > acesso em jan., 2021.

23. O coletivo Aparelhamento também trabalha com a revisão dos monumentos, sobretudo quando se trata dos símbolos escravistas e coloniais. Com a obra "Monumentificação do Resignificado", o coletivo inseriu placas ao lado de monumentos de líderes genocidas, revelando falhas nessa biografia ao expor sua "Ficha Criminal". O Borba Gato foi um dos monumentos que recebeu a "Ficha Criminal".

24. Em julho de 2020, Denilson Baniwa, em parceria com o coletivo projetemos e como parte do programa "Vozes contra o Racismo" realizou a projeção "Brasil Terra Indígena" sobre o Monumento às Bandeiras. Esse programa foi realizado em parceria entre a Secretaria Municipal da Cultura, a Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e a Coordenadoria de Promoção de Igualdade Racial, entre os dias 24 de Julho e 31 de Agosto, com intervenções em diversas partes da cidade. A curadoria foi de Ligia Rocha, Thamires Cordeiro, Hélio Menezes e Amarilis Costa.

E parece ser essa a tarefa que Lauriano nos deixa desde 2016 com a operação "Monumento às Bandeiras" ao pensar as forças que constroem esse monumento lançado como um projeto (e/ou) projétil do progresso forjado sobre corpos silenciados e apagados.

Discussão essa, também, que fica muito expressa na operação "a história se encerra em mim" (2013), que fixa em um muro da cidade uma placa de bronze (material rígido e de alta durabilidade, consequentemente muito usado em monumentos projetados pela então História Oficial) carregando a frase que atribui título à obra, em dourado, enquadrada também em dourado. Tensionando a permanência atribuída pela própria história, insinuando o próprio corpo como a força que ao mesmo tempo enquadra e é enquadrada (pois podemos retomar a ideia de que os monumentos dizem mais sobre quem os idealizaram do que, necessariamente, a personalidade que homenageia).

E aqui, podemos assumir as diversas complexidades que trazem a palavra "enquadramento", como nos elucidam Judith Butler no livro "Quadros de Guerra" (2017), indicando que o ato de enquadrar envolve sempre questões de visibilidade e invisibilidade. Segundo Butler

to be framed (ser enquadrado) é uma expressão complexa em inglês: um quadro pode ser emoldurado (framed), da mesma forma que um criminoso pode ser incriminado pela polícia (framed), ou uma pessoa inocente [...] de modo que cair em uma armadilha ou ser incriminado falsa ou fraudulentamente com base em provas plantadas que, no fim das contas, 'provam' a culpa da pessoa, pode significar framed. Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo. Mas a moldura tende a funcionar, mesmo, de uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem, se não como um autocomentário sobre a história da própria moldura. Esse sentido de que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armação como uma falsa acusação (p.23).

E, nas palavras do artista, ao indagar "de que modo a história atravessa os tempos, e os corpos"(LAURIANO, c.2020), o que essa operação parece fazer é "enquadrar o enquadramento", ainda usando uma expressão em diálogo com Butler, questionando a moldura. E questionar a moldura significa estar ciente que "ela nunca conteve de fato a cena que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível" (BUTLER, 2017, p.21).

**fig. 25 -a história se encerra em
mim, Jaime Lauriano, 2013** | placa
de bronze (30x40cm)

2.3.1 A consolidação da nacionalidade brasileira (em São Paulo)

[...] os anos de 1920 abriram uma agenda de mudanças e inauguraram no país hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientaram várias gerações. com relação à república, foi também nele que se imaginou um Brasil moderno (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 569).

Como indicado no tópico anterior, falar do Monumento às Bandeiras é falar, mais adiante do período colonial, de um importante momento histórico que permeia o imaginário coletivo de São Paulo: IV Centenário em 1954 e um desejo de projetar a imagem de uma cidade moderna, que vinha se desenhando desde a década de 1920. Sobre isso, as historiadoras Schwarcz e Starling (2015) destacam, primeiramente, como é importante considerar que o modernismo se escreve no plural: modernismos.

Foi quando os bandeirantes deixaram de ser vistos como meros aventureiros caçadores de pessoas escravizadas e aprisionadores de indígenas para "serem convertidos em 'heróis de uma raça', símbolo do caráter empreendedor da gente paulista" (ibidem, p.576). Para firmar a imagem de uma paisagem moderna, o IV Centenário foi uma comemoração dos 400 anos de São Paulo, quando enraizou-se uma narrativa dos bandeirantes como heróis da consolidação da nacionalidade brasileira (em São Paulo).

A festa aconteceu durante três dias no mês de julho²⁵, e, para preparar o cenário das comemorações, foram inaugurados uma série de monumentos. Além dos comentados Praça da Sé, Monumento às Bandeiras e Parque do Ibirapuera, entre eles está o Pátio do Colégio e a narrativa de que esse cenário teria sido a primeira construção da cidade de São Paulo: um núcleo para catequização de indígenas, encabeçado pelo padre Manuel da Nobrega. Entretanto, o único elemento que existia nesse local, e que poderia remeter a esse momento antes de sua reconstrução na década de 50, era uma parede de Taipa de Pilão, ainda conservada no local.

25. Não em janeiro quando se comemora o aniversário da cidade, por conta da revolução constitucionalista de 1932.

Fig.26 e 27 - Muro de Taipa de Pilão no Pateo do Colégio, 2020. |
Fotos de L. B. Savastano

fig. 28- Construção da Matriz Nova de Campinas, Antoine Hercules Florence, 2832 | Desenho.

fig. 29- Negros Serradores de Tábuas, Jean-Baptiste Debret, 1834 -1839 | Litografia

fig. 30- O Largo do Machado em Laranjeiras, Nicolas-Antoine Taunay, 1816 | Óleo sobre tela (50cm x 61cm).

fig. 31 e 32 - Bandeirante #1; Fig. 33 e 34- Bandeirante #2, Jaime Lauriano, 2019 |

Miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas brasileira sobre base construída de tapa de pião (85,5cm x 20cm x 20cm). Fotos de Filipe Berndt.

2.3.2 Bandeirantes a taipa de pilão

A técnica de taipa de Pilão (terra batida), conhecida como especialidade paulista, foi amplamente utilizada na arquitetura colonial entre o final do século XVI até a segunda metade do século XIX em casas mais simples e /ou nas casas bandeiristas²⁶. A vantagem dessa técnica era a disponibilidade da terra no local, bem como sua ductilidade. A desvantagem é que, durante o processo de secagem, o material pode sofrer deformações e fissuras. Tais fissuras também existem na História da arquitetura: há um hiato historiográfico no que se refere aos registros das origens dessa técnica.

O historiador Gunter Weimar (2015) conta que a técnica foi trazida pelos colonizadores portugueses e herdadas do oriente próximo, onde essa era utilizada desde 150 (a.c.). Também “é sabido que construções em taipa de pilão eram de domínio de algumas populações africanas o que implica que a mesma também pudesse se originado por esta via, mas é mais provável que seu uso tenha sido resultado da superposição de duas tradições, ibérica e negra” (p. 25). Além disso, desconsidera-se a cultura das pessoas escravizadas responsáveis pela técnica. O que, para Weimar, trata-se de um equívoco visto que “seria ingenuidade imaginar que sua execução fosse tão simples”, a ponto de não necessitar conhecimento por parte das pessoas responsáveis por aplicar essa técnica que requer domínio e saberes específicos.

Em diálogo com Weimar, o historiador Gustavo Nobrega (2020) faz uma leitura iconográfica levantando hipóteses a respeito da omissão historiográfica acerca da contribuição africana na “arquitetura brasileira”, mais especificamente a paulista, com o objetivo de redefinir historicamente o papel das pessoas escravizadas no mundo do trabalho, evidenciando sua participação ativa nas construções, inclusive com conhecimento especializado. Nobrega apresenta a imagem de um desenho de Hércules Florence da Construção da Matriz Nova Campinas como evidencia do trabalho feito por pessoas escravizadas no canteiro de obras paulistas, “apiloando a terra, numa nítida representação da técnica de taipa de pilão”, bem como em outras imagens produzidas por Nicolas-Antoine Tanuay e Jean-Baptiste Debret relatando esse modelo escravocrata.

26. “Nos casos mais simples as paredes eram de pau-a-pique, adobe ou taipa de pilão e nas residências mais importantes empregava-se pedra e barro, mais raramente tijolos ou ainda pedra e cal.” (REIS, 1970, p. 25)

Na área do ensino da Arquitetura e do Urbanismo, Maria Estela Rocha Ramos (2020) identifica negações e/ou rejeições de um fazer estético e aponta para o silenciamento dessas maneiras particulares de saber-fazer arquitetônicas e/ou urbanos afro-brasileiros, “negligenciadas na sua materialidade” (p.158). Para investigar essas produções – principalmente atentando-se para as lacunas e interdições –, a pesquisadora redireciona seu enfoque, dialogando com Milton Santos (2006), no âmbito da forma-conteúdo para pensar essas produções: função e forma, passado e futuro, objeto e sujeito, natural e social. Demonstrando essa relação entre conteúdo e forma, ela lança mão do exemplo, justamente, da taipa de mão, “uma estética particular da construção da casa” (RAMOS, 2020, p.158) e conclui ser a habitação um dos

objetos arquitetônicos que mais pode evidenciar os conscientes culturais de um grupo social [...] Portanto, um campo fértil se descortina para a arquitetura e urbanismo a partir do habitar de um amplo público de comunidades de favelas, comunidades de terreiros, comunidades quilombolas, nações indígenas, grupos de cigano... (p.158).

Nesse sentido, é importante atentar-se para as figurações do poder que se dão por trás de uma “epistemologia ingênua”, dado que “a perniciosa crença segundo a qual a validade epistêmica importa apenas para as populações educadas à maneira ocidental” (TROUILLOT, 2016, p. 58) precisa ser revista. Qualquer narrativa histórica, atenta Trouillot, é um conjunto específico de silêncios, “e a operação necessária para desconstruir estes silêncios varia de acordo com eles” (ibidem, p.58).

É o que parece fazer “Bandeirantes” (2019), série produzida por Jaime Lauriano, demonstrando como tais fissuras historiográficas são de ordem onto-crono-epistemológica: réplicas de figuras de bandeirantes (compradas em feiras de antiguidade para decoração) forjadas por munição letal sobre base de taipa de pilão (técnica cuja história omitiu pessoas negras na qualidade de sujeitos). Nas palavras do artista:

A escolha por utilizar os cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras, deu-se para evidenciar a centralidade da figura de verdadeiros genocidas, como os bandeirantes, na construção da identidade nacional e da noção de segurança e soberania nacional. Este ato fica claro, nos diversos monumentos, praças e rodovias em homenagem aos bandeirantes. Porém, a faceta mais perversa dessas homenagens encontra-se nas homenagens prestadas pelo braço armado do estado, como por exemplo: a OBAN (Operação Bandeirante), centro de informações, investigação e repressão da ditadura militar, que teve em Carlos Alberto Brilhante Ustra o seu nome mais conhecido; ou o Batalhão Bandeirante (binfa-14), grupamento de operações especiais da Força Aérea Brasileira FAB; dentre outros. (LAURIANO, 2019)

Ainda, o fato de serem réplicas de objetos vendidos em feiras para decoração de espaços privados, apresenta uma outra escala da materialização da memória que não só a do marco urbano monumental, como também a das imagens que se espalham dentro das casas por meio de decorações, imagens e produtos diversos. Ou seja, trata-se da construção de um senso comum que, segundo Clifford Geertz (1997), precisa ser entendido como um corpo organizado de pensamentos deliberados e articulado segundo um sistema cultural, construído historicamente. É algo que está diante de nossos olhos, mas que muitas vezes não vemos com a devida consciência crítica. Por isso, como viemos insistindo até aqui, é preciso ressignificar essas imagens, politizá-las e contestá-las.

Na operação "Trabalho" (2017), o artista contesta objetos banais (camisetas, cartões postais, cédulas de dinheiro, porcelana, tapeçarias etc)²⁷ ao aproximá-los de trechos e frases racistas, apontando como a naturalização dessas imagens de violência da escravidão (não mais como documento histórico e sim como objetos de uso cotidiano) atuam na manipulação de um imaginário coletivo que mantém uma cultura de racismo em atuais sistemas trabalhistas e, inclusive, em organizações espaciais e arquitetônicas (por exemplo a, os ônibus lotados, a inacessibilidade a diversos pontos da cidade por conta de mobilidades urbanas deficitárias²⁸ ou, a "entrada de serviço aos fundos"): o Racismo estrutural, que é diferente do institucional e que tem as instituições como materialização de uma estrutural social, conforme explica Silvio Almeida (2020).

27. Os objetos foram comprados em feiras (tal como as miniaturas dos bandeirantes) lojas, sebos, mercados de pulga e casas de leilão.

28. É urgente, inclusive, politizarmos o debate da mobilidade urbana e falarmos de uma "Mobilidade Antirracista", título do livro lançado em 2021, organizado por Daniel Santini, Paíque Santarém e Rafaela Albergaria e que reúne uma série de ensaios, poemas e artigos sobre o tema, colocando em pauta um importante aspecto do racismo: a espacialidade

fig. 35, 36, 37 e 38 - Trabalho, Jaime Lauriano, 2017 - Galeria Leme | Objetos variados (calendários, camisetas, cartões postais, cédulas de dinheiro, cesto de lixo, escultura, porcelana, tapeçarias e quebra-cabeça); gravação a laser da lista de profissões com maior incidência de pessoas negras no Brasil; depoimentos que relatam o racismo estrutural no Brasil (250cmx 500cm x 35cm). Fotografias de Jaime Acioli

A ENTRADA DE
SERVIÇOS E
PELOS FUNDO.

MOTORISTA

OFFICE BOY

PORTEIRO

SEGURANÇA

PEDREIRO

SERVE
PEDI

Desenlace

A imagem não é cristalizada e fixada no passado, é o que nos mostra Jaime Lauriano a partir de um olhar caleidoscópico sobre as materialidades que constituem as cidades, os territórios e as narrativas urbanas. Propondo deslocamentos dessas narrativas e alarmando para as urgências das ressignificações, politização das imagens e do ato de enquadrá-las, as operações de Lauriano mostram o avesso da costura dessas mesmas narrativas.

Conduzindo um agenciamento epistêmico que visa descolonizar o conhecimento (inclusive da própria historiografia), as imagens de Lauriano constroem novas relações, revendo e revelando (na busca de uma reparação, nunca relevando) a desconsideração de determinadas presenças, ou melhor, identificando a constituição de ausências e interditos nas identidades políticas, logo, no espaço público.

Um movimento necessário de pensamentos e ações no sentido de romper as grades da moderna teoria política que é – mesmo que não se perceba – racista e patriarcal por negar o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores (em termos de gênero, raça, sexualidade (MIGNOLO, 2008, n.p.).

A partir de elementos como o calcário, Lauriano mostra a cidade viva e sujeita a multiplicidades estruturais na construção da vida cotidiana cuja imagem se transforma. O artista e pesquisador mostra, por meio da matéria, aspectos físicos e simbólicos com os quais a violência constitui as (e se escondem nas) narrativas não só da História geral, como também da História do Urbanismo, da História da Arte e da História da Arquitetura. Tais narrativas não são ingênuas, estão materializadas nos monumentos, nos espaços públicos e privados, "inscritas na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente" (MBEMBE, 2020) e providas de discursos políticos (vinculados ao poder) e que atualizam suas violências de acordo com o contexto em que se inserem.

É o interdito que as imagens de Jaime Lauriano nos dão a ver, as interdições simbólicas da memória coletiva e os silenciamentos em suas paisagens e imaginários. Desse modo, o artista opera ressignificação que são urgentes, pois "sabe-se que, para ser duradoura, toda dominação deve se inscrever não somente sobre os corpos dos sujeitos, mas também deixar marcas sobre o espaço que habitam, vem como traços indelévels no seu imaginário" (MBEMBE, 2021, n.p).

3 - JAIME LAURIANO: Expressões imagéticas como narrativas políticas¹

Prólogo: o que meu corpo escolhe olhar na cidade?

Em caminhar guiado pelo mapa de “São Paulo Imperial: a escravidão, cativéis, monumentos e apagamentos históricos” (2017) de Jaime Lauriano, este ensaio encontra nas expressões imagéticas possibilidades de resistência e visibilidade de corpos que sofreram apagamentos historiográficos e interdições no imaginário urbano de modo a problematizar “histórias unilaterais” (TROUILLOT, 2016). Para isso, iremos sugerir aproximações entre cidade, memória, arte e política. As imagens, produzidas por artistas contemporâneos (2000-2020) de encontro com imagens produzidas como “evidências históricas e testemunhos oculares” (BURKE, 2017) confrontarão a materialização das narrativas oficiais nas cidades.

fig. 1, 2 e 3- Imagens no Centro de São Paulo, 2019.

| Fotos de L.B.S.

1. Este ensaio (com acréscimos, cortes e ajustes) foi publicado e apresentado originalmente nos anais Vol. 1, 2019. -112236 do congresso Arquisur 2019, em Belo Horizonte. Disponível em < <https://proceedings.science/arquisur-2019/papers/expressoes-imageticas-como-resistencia-a-apagamentos-historicos?lang=pt-br>>.

fig. 4, 5, 6 e 7 - Imagens do centro de São Paulo, 2019. | Fotos de L.B.S

fig. 8, 9, 10 e 11 (página seguinte)- Imagens do Centro de São Paulo, 2019. | Fotos de L.B.S.

3.1 O ponto de partida: narrativas das imagens-evidência

Se o método iconográfico consiste em interpretar mensagens narradas pelas imagens, o método iconológico é uma interpretação que se volta para um significado intrínseco, representado por uma nação, classe ou crença – ou seja, entende-se que para interpretar uma imagem é necessário familiarizar-se com os códigos daquela cultura em que a imagem se insere. A iconologia é, depois da pré-iconografia e iconografia, para Erwin Panofsky, o principal nível de interpretação das imagens, o que oferece uma evidência útil e de fato indispensável para historiadores culturais (BURKE, 2017).

No livro “Testemunha ocular” (2017), Peter Burke comenta a imagem tomada como evidência por profissionais da História no Brasil como Gilberto Freyre. Segundo Burke, Freyre faz parte de uma virada visual ocorrida na década de 1930 caracterizada como o momento em que a imagem é entendida como fonte (p.12). Imagens como quadros e desenhos produzidos por artistas que acompanhavam expedições colonizadoras no país. Vide o engenho de Itamaracá, no Recife, representado por Frans Post em 1647; ou o desenho de Jean-Baptiste Debret feito entre 1820 e 1830 intitulado “Máscara que se usa nos negros que têm o habito de comer terra”.

Imagens como documentos, que “constroem modelos e concepções. Não como reflexo, mas como produção de representações, costumes, percepções” (SCHWARCZ, 2014, p. 399). Pensar as narrativas urbanas por meio de evidências visuais é um método muito exercitado, também, na área da História do Urbanismo por pessoas que se dedicam a olhar cidades como artefato (BURKE, 2017), isto é, uma cidade historicamente produzida. Nesse aspecto, o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1996) entende a cidade como um campo de forças, produto e produtora de relações sociais, e considera três noções guias desse olhar: A cidade propriamente dita; a morfologia²; e a imagem.

Partindo da pergunta “O que é cidade? ”, o historiador constata que é indispensável historicizar a cidade como um ser social, um conjunto complexo de fenômenos diversos e articulações multiformes, ao invés de toma-la como uma categoria estável e universal (1996, p.147). Por isso, a resposta apropriada só é possível se com um recorte e ponto de vista bem definido.

2. Falar de morfologia da cidade pressupõe relevo dado à forma, portanto a aspectos materiais, sensorialmente apreensíveis. Ocorre, porém, que não se pode considerar a morfologia como se fosse realidade autônoma, que encontrasse em si mesma sua própria natureza e atributos (MENESES, 1996, p.148).

3.2 .Escavar e recordar

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes de tudo o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas [...] Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, es-palha-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. [...] as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a tor-sos na galeria do colecionador. [...] A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem da-quele que se lembra (BENJAMIN, 1995, p. 239).

Assim escreve Walter Benjamin em seu ensaio “Escavando e Recordando”. Jeanne Marie Gagnebin (informação verbal, 2019),³ ao comentar esse ensaio, alerta que escavar não é tarefa fácil. O solo das escavações não é regular e nem liso. Os terrenos são bruscos, acidentados e cheio de buracos.

Trata-se de problematizar as relações intrínsecas entre poder e história, escovando-a a contrapelo (BENJAMIN, 2016, p.13). Para Walter Benjamin, a história apropriou-se da ideia de passado, que passa por nós como um sopro de um ar que já envolveu aqueles que vieram antes e que só pode ser apreendido “como imagem irreversível e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (p.11). “Não é a voz que demos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (p.10)

Seguindo essa linha de raciocínio percebe-se que, a rigor, o passado não existe. O que existe é uma articulação histórica do passado e, para Benjamin, isso não quer dizer reconhece-lo e fixa-lo em imagem tal qual como ela surge no momento do perigo. “O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aquelas que a recebem. [...] nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer” (p.12).

3.3 Agenciando imagens

Com base na ideia de que as imagens não são “fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas elementos que circulam, interpelam, negociam” (SCHWARCZ, 2014, p.293) e produzem discursos, proponho ensaiar um agenciamento de imagens que pensam, falam, conversam entre si, olham-se e revelam “sobrevivências” – a duração de um outrora latente (DIDI-HUBERMAN, 2015).

3. Aula Pública, aberta e gratuita ministrada por Jeanne Marie Gagnebin com o nome de “O presente e o passado”, que aconteceu no Auditório Instituto Sedes Sapientiae, no departamento de formação em psicanálise, no dia 05/06/2019, atualmente disponível online em < <https://www.youtube.com/watch?v=rPCj4N5lggg>>.

fig. 12 - Engenho de itamaracá, Frans Post, 163_. | Pintura a óleo

Fig. 13, 14 e 15 - Refino #2, Tiago Sant'Ana, 2017 | Cenas da performance

Provocando rupturas e encontros anacrônicos, despertam-se temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto (DIDI-HUBERMAN, 2012). A montagem não é uma ferramenta de esgotamento, e sim um procedimento de associações que mostra os conflitos, paradoxos e choques. Um procedimento de síncope, que explode a cronologia transformando-a em constelação imprevista (DIDI-HUBERMAN, 2016). São as imagens apresentadas que convocam mais imagens.

Primeiro a imagem produzida por Frans Post representando um engenho. Aproximo-a dos registros de #refino⁴, performance que constitui a série manufatura e colonialidade (2017), realizada por Tiago Sant'ana nas ruínas de um antigo engenho de Oitero construído no século XIX na cidade de Terra Nova, Recôncavo Bahiano. É um outro engenho, mas aproximo-os para pensar a construção arquitetônicas e ativações de significados e memórias por meio da performance.

São duas fazendas voltadas para a produção de cana-de-açúcar e, se na paisagem do engenho do itamaracá, localizada no estado de Pernambuco, vemos no centro da imagem a moenda, onde a cana era moída para extração do caldo rodeada de pessoas negras, escravizadas, alimentando os fornos das moendas e levando cestos com o bagaço da cana moída na cabeça. Aos fundos, à esquerda da moenda que centraliza o quadro está a Casa-Grande e, à direita, a senzala. Já o engenho que aparece na imagem de refino#2 fica no Recôncavo baiano, também uma antiga região açucareira brasileira.

Pivô da colonização portuguesa, cúmplice da escravidão e símbolo da perpetuação da desigualdade social, o açúcar permeia toda a história deste país, desde que passou a ser conhecido como Brasil. O plantio da cana chegou com os portugueses e multiplicou-se especialmente nas capitanias de Pernambuco e da Bahia. Não demorou para que se tornasse motor da economia colonial brasileira. A produção do alimento é até hoje de extrema relevância para o PIB nacional, sendo o Brasil um dos principais exportadores de açúcar do mundo, e as usinas de cana contemporâneas são conhecidamente terrenos de condições precárias de trabalho e saúde, especialmente na lavoura (FORTES, 2020, n.p.)

Sabe-se que os engenhos são parte do projeto colonial regido por senhores brancos que tinham como força produtiva o trabalho pessoas indígenas e negras escravizados e, propondo um dialogismo, Tiago Sant'ana leva seu corpo negro a essa edificação para ser coberto de branco pelo açúcar refinado produzindo uma imagem

4. Essa videoinstalação esteve na exposição "à nordeste" (15/05/2019 a 25/08/2019), no Sesc 24 de Maio em São Paulo.

que denuncia a violência da branquitude. Tal ação pode ser compreendida como uma manobra que desperta memórias interditadas nesse discurso da Arquitetura e História; e/ou um mecanismo também exercitado pela teórica e artista Grada Kilomba (2019) que poderia compreendê-lo como processo

pelo qual ideias – e verdades – desagradáveis se tornam inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento. (KILOMBA, 2019 p. 41)

Fig. 18 - Vem...pra ser infeliz, Priscila Rezende, 2017 | Performance. Foto de Luiza Palhares.

Fig. 16 - Masque de fer-blanc que l'on fait porter aux nègres qui on la passion de manger de la terre, Jean- Baptiste Debret, c1820-1830 |

Aquarela, 18, cm x 12, 5cm

Fig. 17 -Chatiment des esclaves (Brésil), Jacques Etienne Arago, 1839 |

Litografia.

Fig 19. Merci Beaucoup, blanco!, Musa Michelle Matiuzzi. 2015 |

Performance.

Fig. 20 O Sem título (série Bastidores), Rosana Paulino, 1997 | Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura (30 cm de diâmetro)

**Fig. 21 - Monumento à voz de Anastácia, Yhuri Cruz, 2019 | Agresco-monu-
mento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia livre**

**Fig. 22, 23 e 24
-Table of Goods,
Grada Kilomba,
2019 | Exposição
na Pinacoteca do
Estado de São
Paulo. Instalação -
terra, café, cacau,
açúcar e velas.**
Foto de L. B.. S

A seguir, aproximo desenho de Debret à representação da máscara Flanders realizada por Jacques Arago em "Castigo de Escravo" (1838) e lembraremos Helio Menezes (2018, p.206) identificou em sua dissertação de mestrado o diálogo entre essa iconografia com a obra "Sem título", da série Bastidores (1997) de Rosana Paulino, a qual aproximarei das imagens da performance "*Merci Beaucoup, blanco!*" realizada pela artista Michelle Matiuzzi em 2016 e de "vem...pra ser infeliz", de Priscila Rezende, do mesmo ano.

Apesar da Máscara de Flanders ser utilizada como um instrumento de tortura, o título da imagem de Debret sugere o fato de que a máscara protege o sujeito negro das mazelas de um suposto desejo de comer terra. Se por um lado é como um modo de impedir que essas pessoas tirassem a própria vida com o consumo da terra (CRUZ, 2020, informação verbal)⁵ e continuar exercendo o controle desses corpos, por outro representaria, simbolicamente, o impedimento do suposto contato entre esses sujeitos e a terra. Tais questões convocam mais imagens: "Table of Goods" (2017)⁶, de Grada Kilomba.

Voltaremos os olhares, agora, à mulher na imagem 17. Ela chama-se Anastácia e é uma personagem religiosa de devoção popular brasileira. A máscara foi um "instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu" (KILOMBA, 2019, p.34) e era composta por um pedaço de metal que se encaixava dentro da boca da pessoa escravizada impedindo-a de levar alimentos à boca.

Para Grada Kilomba (2019), "oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que pessoas africanas escravizadas comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam". Nesse sentido, esse ato simboliza a posse, isto é, "fantasia-se que o sujeito negro quer possuir algo que pertence ao senhor branco" (p.34). Há uma inversão do papel de opressor (colonizador) e oprimido (colonizado), de modo com que o primeiro negue o seu projeto de colonização mantendo e legitimando suas estruturas violentas de exclusão.

5. Fala de Yhury Cruz na performance live-cena via Zoom durante a pandemia de 2020 e residência no Pivô Pesquisa, que realizou uma cena de tradução não-oficial para o artigo "Venus in two acts", da autora estadunidense Saidiya Hartman. Junto de Yhury, a cena foi composta por Caju Bezerra, Igor Peres e Jade Zimbra; e é um experimento que busca aproximar a figura de Anastácia à figura de Vênus, um fantasma do arquivo da escravidão investigado por Hartman. O vídeo está disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=q4QmC-SJSTU&ab_channel=YhuriCruz > e o artigo traduzido em < http://yhuricruz.com/wp-content/uploads/2020/09/V%C3%AAnus-em-dois-atos-Tradu%C3%A7%C3%A3o-n%C3%A3o-oficial-Yhuri-Cruz_compressed.pdf > acesso 20/11/20

6. *Table of Goods* (2017) é uma instalação que aconteceu na Pinacoteca de São Paulo integrando a exposição "Desobediências poéticas" (06/06/2019 a 30/09/2019). Trata-se de um monte de terra onde se misturam porções de mercadorias coloniais como açúcar, café, cacau e chocolate de modo a relembrar a morte de pessoas escravizadas na produção desses (goods) das elites brancas.

Mas o impedimento de que as pessoas escravizadas consumam os alimentos não é o único efeito desse dispositivo que, sobre a boca – órgão historicamente censurado -, impede também que o sujeito fale. Segundo Grada Kilomba essa era a principal função da “Máscara do silenciamento”: implementar o senso de mudez e medo.

Nesse sentido, a máscara apresenta-se como um instrumento colonial em diversos níveis. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘outras/os’: Quem pode falar? (KILOMBA, 2019, p.34). E é contra essa interdição que atua a obra de Yhury Cruz, “Monumento à voz de Anastácia (2019). Após identificar que a imagem de Anastácia por um lado torna-se a “escrava santa” e por outro refém de uma iconografia colonial, o artista realiza uma manobra de viagem no tempo e volta ao passado para “libertar essa mulher negra escravizada que veio do Conto no século XVIII e foi condenada à mordaça pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente” (2019).

3.4 Como confrontar narrativas oficiais por meio das imagens?

Volto ao Ulpiano Bezerra de Meneses e, apostando na indissociabilidade da memória e lugar, tendo a aproximar o princípio de historicização ao conceito de Lugares de Memória (NORA, 1993).

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres (...), porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

Para o historiador francês, esses são os lugares onde a memória se enraíza, seja no concreto, no espaço ou no objeto, seja no gesto e na imagem (p.13) Pierre Nora (1993), no contexto da sociedade contemporânea, distingue os conceitos de memória e história enquanto absoluto e relativo, respectivamente. Pensar a memória como absoluto supõe a noção de que a memória é viva, suscetível a deformações e vulnerável não só ao oportuno, como também ao fortuito. A memória é aberta à lembranças e esquecimentos espontâneos; alimenta-se tanto de micro existências, do infame ao precário, quanto de realizações globais.

Fig. 26 - Primeira planta da Imperial Cidade de São Paulo, Capitão de Engenheiros Rufino J. Felizardo e Costa, 1810

Primeira Planta da Imperial Cidade de S. Paulo, pelo Capitão de Engenheiros Rufino J. Felizardo e Costa (1810) e copiada em 1881. (Lapide e Imprime do map pelo Auto). (Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo - Vol. XVI - 1911).

Por outro lado, assumir a história como relativa implica percebê-la como construção partidária que “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”, e, por ser “operação intelectual laicizante, demanda análise e discurso crítico [...]” (p.9). Para o autor, a história tem vocação para o universal, isto é, a uma generalização definida por um poder que pertence a todos e a ninguém; e que não engloba, necessariamente, as contradições e complexidades da memória, que está no real. Sendo a memória “[...] sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções” (p.9), torna-se, como tudo o que afeta, afetiva.

Mas como pensar esses conceitos no contexto latino-americano e, mais especificamente, brasileiro?

São Paulo imperial: escravidão, cativos, monumentos e apagamentos históricos

Acrescento à pergunta “O que é uma cidade?”, outras como: Quais as histórias e memórias que as cidades escolhem nos contar?; O que nos escolhemos ver e escutar nas cidades?; O que pode vir a ser uma cidade?; E São Paulo, é uma cidade?

“São Paulo não é uma cidade”. Assim foi nomeada a exposição inaugural do Sesc 24 de maio no centro de São Paulo (2017) com curadoria de Paulo Herkenhoff e Leno Veras que faz refletir sobre a história da cidade paulistana. Não por acaso, lá foi exposta a obra de Jaime Lauriano “São Paulo Imperial: escravidão, cativos, monumentos e apagamentos históricos” que centraliza a discussão deste capítulo.

Nosso país atua sob lógicas racistas institucionalizadas evidente na iconografia colonial conforme identificado pelas pessoas artistas e pesquisadoras apresentadas no decorrer desse texto, e no agenciamento de imagens realizado identificando esses lugares de interdição, também evidente no sistema policial e judicial. De acordo com pesquisa da Fundação Perseu Abramo (Discriminação Racial e preconceito de cor no Brasil) mais da metade dos negros brasileiros já foi discriminado pela polícia. E a cada dez jovens de 15 a 18 anos assassinados no Brasil, sete são negros. É a neopolítica (MBEMBE, 2018) disfarçada de democracia racial.

Um rastro persiste evidente: no pensamento filosófico moderno assim como na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei e no qual a ‘paz’ tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’ (p. 33).

Achille Mbembe denuncia como o Biopoder (sob as lógicas de soberania) define “pessoas que devem viver e pessoas que devem morrer” baseado, muitas vezes, em um controle biológico intitulado racismo (p.14). Fala-se de uma morte que não se limita ao puro aniquilamento do ser, e sim de um poder de proliferação, uma morte social. O filósofo camaronês aponta, inclusive, para uma autocriação histórica do gênero humano que é “por si só, uma espécie de conflito entre a vida e a morte” (p.24). Ou seja, “terror e morte tornam-se os meios de realizar o telos da história” (p.27).

De maneira análoga a Mbembe, Jaime Lauriano afirma que essa violência estatal e policial responsável pelo genocídio negro é histórica, fruto de uma amnésia sintomática e coletiva. Vejamos a representação de Lauriano sobre o mapa imperial desenhado com pomba branca⁷ sobre um pano preto, que consiste no levantamento iconográfico da presença da escravidão no centro da cidade de São Paulo. O artista busca a reflexão sobre como o apagamento/demolição dos espaços destinados a suplícios, violência e assassinatos de corpos escravizados, na região central da cidade de São Paulo contribuiu para uma continuidade da lógica racista camuflada no imaginário social. Segundo Lauriano, a violência e os suplícios vigoram até hoje como elementos da sociabilização do povo brasileiro.

Lauriano acrescenta, por conta do nome da rua onde se insere o SESC que recebe essa obra em sua inauguração, que o dia 24 de maio no Brasil é dedicado à celebração do Dia Nacional do Café, produto de origem africana introduzido no Brasil em 1720. “Porém, somente depois de quase um século o café tornou-se um item de grande importância para a economia e para a sociedade brasileira passando a figurar como elemento central na construção da História do país. ” (idem)

Dessa vez, os comentários e diálogo com a obra ficarão por conta de imagens com as quais meu corpo se confrontou durante caminhadas pelo centro de São Paulo guiadas pela cartografia de Lauriano. Aproximo, então, as imagens do mapa dessas imagens de arquivos pessoais, um agenciamento de interlocução com a obra. Deixarei, mais uma vez, que essas imagens se olhem e conversem entre si. Sugerindo uma aproximação às imagens que apresentei como prólogo, apresento as imagens localizadas pela cartografia Jaime Lauriano.

Apenas sobre essas imagens no bairro da Liberdade tecerei um breve

7. A pomba branca é um giz utilizado em rituais umbandas. Comentamos com mais profundidade no Ensaio 2. Jaime Lauriano: Imaginário e materialidade do território brasileiro.

Vale do anhangabaú

fig. 27, 28, 29, 30, 31, 32 e 33 - Imagens no centro de São Paulo na região do Vale do Anhangabaú, 2018-2019-2020 | Fotos L.B.S

Luz

**fig. 34, 35 e 36 - Imagens
no centro de São Paulo na
região do bairro da Luz, 2018
-2019. |**

Fotos de L. B. S.

Pátio do Colégio e Praça da Sé

fig. 37, 38, 39 e 40 -
Imagens no Pátio do
Colégio no Centro de
São Paulo, 2019. |

Foto L. B. S.

**fig.41, 42 e 43 - Imagens
na Praça da Sé no centro
de São Paulo, 2018**
-2019 |
Foto L. B. S.

Liberdade

Fig. 44 e 45 - Imagem do Terreno no bairro da Liberdade, onde foram encontradas ossadas de um cemitério de pessoas escravizadas, 2018. | Foto L. B. S.

comentário: trata-se de um terreno localizado atrás da Capela de Nossa senhora dos Aflitos (construída em 1775), antigo Cemitério dos Aflitos – lugar onde eram enterradas as populações de pessoas indígenas e negras escravizadas. Nesse local foram encontradas, em dezembro de 2018, ao menos sete ossadas enterradas entre a data 1775 e 1858 que pertenciam a esse cemitério. Muito próximo desse terreno, ficam a praça da liberdade (antigo Largo da Forca) e Largo Sete de Setembro (antigo Pelourinho).

Na própria nomeação do bairro, praças e ruas, é notável a disputa de memória e apagamentos. Um bairro negro em sua origem, é conhecido hoje por seu turismo gastronômico asiático –advindo de culturas chinesas, coreanas e japonesas –, e leva o nome “Japão-Liberdade”. Nome este que, além de ser perverso em seu apagamento da cultura afrodescendente no Brasil, ignora a diversidade asiática. Mas no dia 30 de janeiro de 2020 foi sancionada a lei (de autoria do vereador Reis do PT) que reservará esse espaço para a criação de um memorial, de modo a preservar o “acervo arqueológico e memória dos negros e negras que viveram no local no período da escravidão”, conforme diz a notícia publicada no G1 SP⁸.

8. ver: <https://url.gratis/O3tES>. Acesso em Fev., 2021.

4. LAIS MYRRHA: O lugar impossível do corpo na cidade¹.

Este ensaio propõe um olhar para os aspectos pelos quais a arte pode atuar como agente identificador de lugares na cidade nos quais o corpo é impossível para, então, retomar essa dimensão corporal. O fio condutor do diálogo é a obra "Projeto Gameleira 71" (2014), de Lais Myrrha.

Prólogo: Colunas que choram

I.

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

Fig. 1 - Basilica Cisterna, 2013. | Foto Ahmed Alkuaili.

1. Este ensaio foi aceito para publicação (no prelo) para a edição número 10.1 "Corpo e Cidade" da Revista Aspas.

Fig. 2 e 3 - Sem título, Lais Myrrha 2001 | Instalação -
Fragmento de pedras escritos com tinta preta dispostos em frente a prisão na cidade de Diamantina (tamanho variável).

Fig. 4. Jardim construído com os fragmentos a partir da obra "Sem título", de Lais Myrrha.

4.1 Corpos em pedaços, pedaços de corpos: paradoxos urbanos.

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

De início a abordagem do seu projeto soava com a objetividade de um censo demográfico mas, no decorrer do processo, a população foi estabelecendo um envolvimento com a ação. Tal experiência não tinha uma finalidade muito evidente, nem as pedras uma destinação pré-definida. Lais Myrrha relata (informação pessoal, 2019), inclusive, que muitas pessoas ficavam curiosas e perguntavam o que aconteceria com o memorial, já que era feito de pedras, cacos soltos; ao que ela respondia que dependia delas mesmas, das pessoas que decidiriam se elas iriam cuidar, ou não - e se sim, como -, deles³. E o conjunto teve duas destinações: Uma delas foi realizada por um dos funcionários da secretaria de obras (o mesmo que havia ajudado a artista a pegar as pedras) que usou os fragmentos para construir um jardim – transformando-o em um memorial às pessoas moradoras da cidade.

Mas, antes, a primeira destinação foi feita pela própria artista, que distribuiu os fragmentos em frente às ruínas do antigo presídio da cidade. O ato parece ter sido movido por um desejo de ativação dessa construção, criando para ela outros termos. Considerando que as obras *sitespecific* podem fazer não-lugares específicos novamente, restabelecendo-os como lugares assentados em termos históricos e/ou culturais (FOSTER, 2014, p.181), então essa instalação pode ser entendida tanto quanto uma obra *sitespecific*, quanto como um memorial utópico - que nega o lugar onde se encontra para imaginar outro -, o que soa bastante paradoxal. E não são paradoxais os antimonumentos⁴?

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

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

4. aqui, fala-se em antimonumento com base nas definições de Young (1992).

**Fig. 5- conjunto de
imagens retratando
"Memorial do
esquecimento, Lais
Myrrha, 2002 |
acontecimento #2 -
Curitiba**

**Fig. 6, 7 e 8 - imagens
retratando "Fachada
Subtraída", Lais
Myrrha, 2004 |
Respectivamente: a
Fachada instalada na
Av. Nossa Senhora
do Carmo, 551, Belo
Horizonte (Julho); A
fachada instalada no
Museu d Arte Pampulha
(outubro); Subtração da
Fachada (outubro).**

Essa obra, portanto, ao colocar-se em frente à construção da antiga penitenciária, um lugar de memória difícil além de, diferentemente dos monumentos tradicionais cujos significados são verticalmente impostos, abrir-se para a interação de espectadores em disposição horizontal, pode ser compreendida como um antimonumento?

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

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

Também circundando esses aspectos e operando projetos “que envolvem relações com a comunidade” (MELENDI, 2017, p.317), cerca de um ano depois foi realizado o *happening* por meio do qual a artista preparou um muro pintado em preto na cidade para nele escrever, em tinta branca, o nome de cada transeunte que a aborda de modo a criar um memorial coletivo que só existe por conta da interação. A operação deveria continuar até o muro tornar-se completamente branco quando não for mais possível, paradoxalmente, identificar mais nenhuma inscrição: eis o “Memorial do Esquecimento”⁵. E não são paradoxais, podemos perguntar de novo, os antimonumentos?

Sob a ótica dos paradoxos seguiremos o rastro traçado por Fabio Morais (2020). O autor, pensando relações entre arte, linguagem e discurso, entende essa obra como uma articulação entre o fluxo “discursivo-performativo” que ao mesmo tempo conjura a circulação urbana como se fosse “a lírica que tem no nome de cada passante uma palavra do seu léxico” e a lírica que é também sintaxe orgânica contingencial do texto sendo escrito no muro (p.70).

Apesar de discurso, segundo Morais, essa obra não segue as normas do texto, quando as palavras são organizadas através da articulação de frases. Pelo contrário: quanto mais escritos, quanto mais pessoas, nomes, palavras, circulação

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

e deslocamento que o muro vai absorvendo, mais ele se torna ilegível até ficar absolutamente branco – que tanto pode ilustrar o “quanto a cidade e sua superpopulação impõem o anonimato que apaga identidades sobrepostas no dia a dia”, quanto pode ser um silêncio (MORAIS, 2020, p.71).

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

É sobre essas incorporações de gestos, vidas e corpos pela cidade – como uma espécie de fagocitose –, mesmo que em outros termos, que também parece tratar a manobra da artista com “Fachada Subtraída” (2004), realizada com o financiamento da primeira edição da Bolsa Pampulha⁶. A artista elege uma fachada na cidade – de uma oficina mecânica na zona sul de Belo Horizonte –, já com algum acúmulo de marcas aleatórias. Objetivando dialogar com essas eventualidades, ela cobre a fachada com um simulacro de madeira visualmente idêntico à original, mimetizando-a.

A fachada simulacro permanece ali por cerca de quatro meses, exposta às mais diversas alterações, até ser retirada e deslocada para dentro do Museu de Arte Pampulha (MAP), onde foi exposta⁷. Diferentemente do “Memorial do esquecimento”, o fim desse texto não foi o silêncio, e sim algo como um estado de cristalização dessa fachada “definitivamente inacabada” e ironicamente “montada canhestramente” sobre o “belo piso de travertino ocre” do antigo cassino, atual MAP, projetado por Oscar Niemeyer (MELENDI, 2017).

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

7. Quatro anos depois, uma segunda versão dessa obra foi realizada no Rio de Janeiro e exposta no Edifício Gustavo Capanema, um dos primeiros projetos realizados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em equipe de arquitetos liderada por Lucio Costa e com consultoria de Le Corbusier - ver ensaio 6.

É uma situação também paradoxal se considerarmos a infinidade da fachada cristalizada de modo inacabado num antigo cassino adaptado para museu, funcionando sob outra lógica espaço-tempo. Espaço que poderia ser entendido, conforme veremos a seguir, segundo Michel Foucault (2013) como uma heterotopia⁸ do tempo, e também, segundo Lais Myrrha (2012), como um “desmanche de função”.

4.2 Heterotopias e desmanches

Para apresentar a ideia de heterotopia e dos desmanches voltaremos à Diamantina com a obra “Sem Título”, quando a inquietação da artista com esse edifício penitenciário surgiu ao notar que toda a cidade era muito bem conservada⁹, com exceção da antiga cadeia e do antigo hospício. Myrrha (informação pessoal, 2019) fica espantada com a coincidência do fato de estarem abandonados justamente espaços arquitetônicos “heterotópicos”, isto é, “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apaga-los, neutraliza-los ou purifica-los” (FOUCAULT, 2013, p.22). Sendo, de acordo categorias definidas por Michel Foucault, a prisão e o hospício heterotopias do desvio e da crise. A partir daqui, nota-se ao menos quatro desdobramentos heterotópicos despertadas por essa obra, sendo os três primeiros: o relicário como presente comemorando aniversários; o memorial em frente à prisão; a construção do jardim – que segundo Foucault (ibidem) é uma heterotopia do tempo, “um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica” (p.25).

Nesse sentido, com base na crítica de Walter Benjamin (1987) ao materialismo histórico¹⁰, é possível imaginar que Myrrha parece desobedecer as dialéticas que opõem passado e presente e construir uma experiência com o passado e com o presente habitando a mesma matéria, apontando para a impossibilidade de uma historiografia homogênea e linear. Isso porque ambos transformam um ao outro; e o passado, que poderia ter desaparecido, assume uma forma nova no

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

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

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

presente e “se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior” (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

Já o quarto desdobramento viria a acontecer onze anos depois, com a “Breve cronografia dos Desmanches” (2012). Esse livro de artista reúne uma série de verbetes, funcionando como uma crônica, categorizando diferentes tipos de desmanches que uma edificação pode sofrer, como “os desmanches involuntários punitivos” (p.14) que vêm acompanhados da imagem do antigo hospício de Diamantina.¹¹ A novidade que nos apresenta esse verbete é que o “casarão destinado a abrigar alienados” - também uma heterotopia de desvio -, interditado por muitos anos, talvez por ser “simbolicamente condenável”, teria sido “redimido aos olhos contemporâneos” (p.14)¹², funcionando atualmente como sede administrativa de um hospital.

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

Fig. 9 - Imagem do “Desmanche Involuntário punitivo” (do Livro “Breve Cronografia dos desmanches), Lais Myrrha, 2012 | Livro de artista

Fig. 10- Ruínas do 9o pavilhão do antigo complexo Carandiru, atual parque da Juventude, 2018. | Foto L.B.S.

11. É relevante ressaltar que a artista não identifica as imagens dos desmanches, que são semireais e semifictícios. Segundo Lais, é melhor assim para a imaginação (informação verbal, novembro de 2019).

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

Na época do massacre estava sendo construído o 9º pavilhão do complexo e a obra foi abandonada antes de ter sido concluída. É possível hoje visitar o estranho monumento por meio de uma passarela, fruto da intervenção arquitetônica realizada no início dos anos 2000. Em uma das colunas da ruína/memorial, o pixo: lembre os mortos.

4.2.1. Desmanches (in)voluntários?

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

Fig. 11- Capa do Jormal O Globo da edição do dia 06 de fevereiro de 1971

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

Essa segunda notícia referia-se ao desabamento do que teria sido o Palácio das Indústrias, ainda em construção na cidade de Belo Horizonte, conhecido como “trenção”. De autoria do arquiteto Oscar Niemeyer e cálculos estruturais realizados pelo engenheiro Joaquim Cardozo, a construção era responsabilidade da SERGEN Engenharia e as fundações foram executadas pela SEBRAF, a acusada por ter causado o acidente. No entanto, é intrigante a falta de responsabilização da fiscalização do Estado de Minas Gerais, na época sob governo do engenheiro Isarel Pinheiros¹³ que, conforme foi comprovado pelas vítimas (BORBA, 2007), acelerou o processo de construção para que a inauguração acontecesse até o período eleitoral.

Fig. 12- O estado de S. Paulo p.19 da edição de 05 de maio de 1971

¹³. Governador desde 1965, vale ressaltar que Pinheiros já havia sido presidente da Novacap, empresa pública responsável pela construção de Brasília.

Inauguração que nunca aconteceu, pois a estrutura desabou no dia 4 de fevereiro no horário de almoço dos 513 operários que trabalhavam na obra, entre os quais mais de 100 foram assassinados ou feridos. Atualmente o espaço é ocupado pelo Centro de Feiras e Exposições de Minas Gerais, também conhecido como Expominas, com projeto de Gustavo Penna¹⁴, construção dedicada a feiras e eventos. Ocioso, o espaço só é ativado durante essas ocupações periódicas. Vou ao local, já no ano de 2019, em busca de sintomas na paisagem. Há de ter alguma evidência.

**Fig. 13, 14, 15,
16 e 17 -
Imagens da
Expogameleira,
2019 | Fotos de
L.B.S**

14. O projeto data de 2003 e foi concluído em 2006. Ver mais em <<https://www.gustavopenna.com.br/expominas>>. É de se ressaltar que o escritório de arquitetura Gustavo Penna Arquiteto e Associados (GPA&A) também é responsável pelo projeto (em construção) do Memorial Brumadinho sobre o qual não me delongarei nos comentários, mas recomendarei olhar crítico < <https://www.gustavopenna.com.br/memorialbrumadinho>>.

Fig. 18 - Imagem usada como referência para a construção da instalação Geometria do Acidente (Projeto Gameleira 1971)

Fig. 19, 20 e 21 - Geometria do Acidente (Projeto Gameleira 1971, Lais Myrrha, 2014 | Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Instalação - estrutura metálica, madeira e concreto (escala 2:1)

4.2.2. Projeto Gameleira

Foi a partir dessa fotografia (fig.18) que a artista realizou a maquete adentrável que compõe o trabalho "Geometria do Acidente" exposto em 2014 na Galeria Pivô, em São Paulo, localizada no térreo do edifício Copan, também desenhado por Oscar Niemeyer na década de 1960. A maquete de escala 2:1 foi concebida não da forma como o edifício deveria ter sido (e que nunca foi) e sim como a ruína, rastros e vestígios da matéria, o lugar impossível dos corpos.

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

Além da instalação "Geometria do Acidente", o "Projeto Gameleira 1971" reúne um conjunto de outras duas obras: "Estados transitivos" e "Em memória ao silêncio do arquiteto". Essa última compreende na listagem dos nomes dos mortos no acidente sobre uma superfície curva que, do interior da galeria, é um dos pontos estruturais que sustenta o edifício Copan. Em manifestação de luto, é como se tal superfície chorasse por aquelas pessoas que perderam suas vidas construindo um edifício (que não foi esse, mas que poderia ter sido), buscando restabelecer a dimensão do corpo.

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

Fig. 22 - Em memória ao silêncio do arquiteto; ao fundo - Estado transitivo #2 (Projeto Gameleira 1971), Lais Myrrha, 2014 | Galeria Pivô, São Paulo.

Fig. 23 e 24 - Estado Transitivo #1 (Projeto Gameleira): Instalação e imagem do Cartaz (respectivamente), Lais Myrrha, 2014.

Assim sendo, ao tocar no nome intocável, Lais Myrrha (2014) estava – e ciente – “mexendo num vespeiro”, conforme mencionou em sua carta aberta¹⁵ em respostas aos comentários incomodados de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti feitos por meio do IAB (Instituto de arquitetos do Brasil). Não obstante, a reação dos arquitetos parece apenas comprovar os apontamentos da artista, que não será a primeira nem a última a tocar nessa ferida (MYRRHA, 2014) ¹⁶. Teria a artista desobedecido um discurso interditado (FOUCAULT, 1996)¹⁷, um tabu, revelando uma materialidade temível que não poderia ter sido revelada?

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

16. vide “Forma Livre”(2013), de Clara Ianni e “Imemorial” (1994), de Rosangela Rennó, que versam sobre a construção de Brasília com plano urbanístico de Lúcio Costa e edifícios desenhados por Oscar Niemeyer.

17. Sobre o conceito de interdição - ver introdução .

Fig. 25 - Imagem das Ruínas do Palácio das Indústrias, 1971 | Centro de documentação do jornal Estado de Minas Gerais

Fig. 26 - Hospital de Campanha depois do desabamento do Palácio das Indústrias, 1971 | Centro de documentação do jornal Estado de Minas Gerais

Fig. 27- Hospital de Campanha no Expominas para atender pessoas infectadas pelo coronavírus, 2020 | Secretaria da Saúde do Estado de Minas Gerais

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

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

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

Esse processo de rememorar também foi aplicado, de certo modo, como metodologia de pesquisa por Antonio Libério da Borba (2007), que realizou uma tese investigando o desastre na Gameleira a partir da metodologia da história oral e fazendo uso de imagens como “detonadores da memória” (p. 220). O pesquisador selecionou algumas imagens do acervo do Centro de Documentação dos Diários Associados/GEDOC para depois serem utilizadas nas entrevistas com todos os depoentes.

Estarrecedor é ver mais uma dessas voltas irônicas da história circundado esse local. Quase 50 anos depois, em abril de 2020¹⁸, esse mesmo espaço passa a abrigar, de novo, um hospital de campanha devido a um desmanche sem precedentes. O edifício com capacidade para abrigar 2.000 pessoas encontra-

18. Ver: <https://www.saude.mg.gov.br/component/gmg/story/12414-governo-de-minas-conclui-primeira-etapa-de-hospital-de-campanha-construido-no-expominas> Acesso em Jun. de 2020.

se impedido de receber eventos por conta da necessidade de isolamento social imposta pela pandemia da COVID-19 e tem seu uso ressignificado por uma estrutura temporária provida de 768 leitos para, em tese, atender e internar corpos infectados pelo novo coronavírus. Em tese, pois o hospital que consumiu R\$ 2 milhões foi desmontado, em setembro de 2020 (com a pandemia em descontrole), sem nunca ter sido usado¹⁹.

Nesse breve contexto de isolamento social seletivo da sociedade brasileira em função da pandemia, é de se ressaltar que os corpos de operários do setor da construção não possuem o direito de se resguardar dentro de casa, uma vez que esse setor nunca deixou de seguir com suas atividades, excluídos do confinamento social em vigor desde 24 de março de 2020²⁰. Mesmo tendo condições de trabalhos melhores do que na década de 1970 e com regras e seguranças de trabalho um pouco mais rígidas em obras urbanas, os trabalhadores desse setor continuam se arriscando (às intempéries, aos vírus, aos soterramentos e aos afogamentos) para a construção das materialidades de nossas cidades.

Desenlace

Tais encontros de imagens e acontecimentos (imagens-acontecimentos) podem revelar modos por meio dos quais os espaços físicos são compartilhados entre tempos e como as violências antigas implicam e reverberam no presente. De algum modo todas as obras de Lais Myrrha comentadas neste ensaio fazem uso de uma metodologia de coletas de dados e/ou investigações. Mas se as três primeiras obras comentadas ("Sem título", "Memorial do esquecimento" e "Fachada Subtraída") a artista aborda, na escala da cidade, determinados apagamentos e silenciamentos por meio de um anonimato do dia a dia, pensando o silêncio numa dimensão de sentidos da linguagem que tenta reduzir o múltiplo ao unitário fazendo nos pensar que talvez a memória seja tão feita de esquecimentos quanto a linguagem é feita de silenciamentos; o Projeto Gameleira retoma a ideia de um silenciamento, na escala

19. Ver: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/09/10/hospital-de-campanha-do-governo-de-mg-consumiu-r-2-milhoes-e-agora-vai-ser-desmontado-sem-nunca-ter-funcionado.ghtml>, Acesso em fev. de 2021.

20. Em março de 2020 eram contabilizadas 5.812 pessoas infectadas com mais de 200 mortas. Quando esse texto é revisado, quase um ano depois (28 de fevereiro de 2021), o total de casos no país já é 10.571.232, e 254.220 pessoas mortas (JHU CSSE). Hoje, um dia antes do depósito desta dissertação (pré-banca, 7 de março de 2021), já são 264.325 vidas que o país deixa morrer. Agora, parece não haver uma pessoa no país que não esteja de luto. Enquanto faço a revisão final, na manhã dia 29 de maio de 2021 (dia esse, imagino, que irá marcar a história do país com protestos anunciados em mais de 80 cidades contra o governo genocida de Jair Bolsonaro), o país já perdeu mais de 459 mil pessoas para um vírus (contra qual já existe vacina).

do edifício, mais brutal (na ordem da interdição) e mais ligado a amnésia do que o esquecimento propriamente dito.

Fala-se em amnésia social, e não em esquecimento, tanto em referência ao diálogo entre Maria Angélica Melendi (2000) com a artista Rosangela Rennó, como prova de uma amnésia pois trata-se de um apagamento da memória, e não de um esquecimento, quanto em referência a obra "Memória da Amnésia" (2015) de Giselle Beiguelman, que

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

Especialmente em "Projeto Gameleira 1971", Lais Myrrha apresenta um preciso cunho "historiográfico", para usar os termos de Ana Pato(2017)²¹ destacando que não só a memória é feita de esquecimentos (ou de apagamentos) como também a linguagem é feita de silenciamentos (ou interdições) e a ruína é inerente à arquitetura. Nesse ponto, é preciso lembrar do Grupo Arquitetura Nova, principalmente nas críticas feitas por Sérgio Ferro na década de 1960 aos sistemas de representação da arquitetura e do urbanismo, sua relação com o mercado e as hierarquias de ordem construtiva.

Durante a construção de Brasília, por exemplo, Ferro fazia sérias críticas públicas às situações de precarização da mão de obra encontradas nos canteiros do novo Distrito Federal.²² Buscando politizar sua prática e questionando as explorações nos canteiros de obra e o modo como esses eram desconsiderados pelas pranchetas das equipes de arquitetura, Ferro escreve "O Canteiro e o desenho" (publicado pela primeira vez em 1967), que torna-se uma espécie de manifesto (de bases marxista) para apontar a necessidade de retorno à matéria (o canteiro de obras, justamente) e não um desenho politicamente alienado das subjetividades e humanidade das pessoas que constroem as edificações.

Quando falamos dos corpos que constroem essa materialidade estamos, portanto, pensando sobre quais condições esses corpos se movimentam (ou não) na cidade, como habitam (ou não) suas arquiteturas (inclusive - e principalmente - aquelas que a constroem com as próprias mãos) e como são calcados e visíveis

21. Ver introdução.

22. A construção de Brasília será discutida com mais profundidade no Ensaio 6, também guiado por Lais Myrrha.

(ou não) ou seus traços. Nós dependemos do mundo material para estabelecer o movimento e, “se antes da pandemia do novo coronavírus não o sabíamos, agora o sabemos” (BUTLER, 2020). “A superfície que uma pessoa toca carrega o traço dessa pessoa, hospeda e transfere esse traço e afeta a próxima pessoa cujo toque posa ali.” (n.p.).

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

Movimentações essas que nos despertam para o fato de que há um esquecimento sintomático na materialização da cidade. Quais vidas podem existir na esfera pública e, no limite, o que uma morte requer para provocar o horror e indignação que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência? Quais são as vidas passíveis de luto (BUTLER, 2017)? Quais pessoas são lembradas e representadas na dimensão pública? Qual a memória que o espaço urbano e suas arquiteturas nos contam? E quais nós escolhemos ver e escutar? Qual a matéria que constitui nossas cidades?

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

(MYRRHA, 2017)²³

5. JAIME LAURIANO: Brasil, uma ficção

Fig. 1 - Resistência, Jaime Lauriano, 2014 | Lâmpada, fio, caneca, gasolina (dimensões variáveis)

Este ensaio tece um diálogo com um conjunto de obras de Jaime Lauriano que provocam deslocamentos nas narrativas oficiais da História do Brasil, sobretudo no que se refere à constituição de um determinado imaginário nacionalista do país estruturado sobre violências coloniais. Lauriano nos leva a abordar fatos históricos desde o período pré-colonial (1500) ao atual governo (2019-2021) passando pelo período de independência (1822), depois ditadura militar (1964-85) e constituição da república (1988) por meio de obras (que entenderemos como operações) cujo processo criativo de algum modo ancorado em metáforas arquitetônicas e de sistemas elétricos, caso das obras “Resistência” (2014), “Ordem e progresso” (2015) e “Nessa Terra, em se plantando, tudo da” (2015); bem como em linguagens cartográficas advindas do urbanismo e leituras do território, para investigar como traços e mapeamentos condensam simbolicamente estruturas de poder e revelam atualizações a respeito da apropriação da terra. É o caso de sua série de contra-cartografias (2015 -2019), “Capitanias” (2015), “Combate” (2017) e “Tratado” (2015-2017); despontando em imagens nacionalistas reunidas em obras como os vídeos “O Brasil” (2014) e “Morte Súbita” (2014) ou a mais recente “Pátria amada” (2020).

Prólogo: dispositivos

I.

Essa fotografia (figura 1) centraliza um fio condutor sustentando uma lâmpada, a poucos centímetros do chão, sobre uma caneca de ágata. A caneca de alumínio esmaltado (técnica de fundir o vidro em pó) desponta sentimentos de familiaridade; o material, conhecemos, tem um alto índice de duração bem como de condução de calor.

A angulação da fotografia não revela o que está dentro da caneca. No entanto, pelas informações técnicas que acompanham a obra sabemos: não é café que está dentro da caneca. É gasolina, um líquido altamente inflamável. E então a cena familiar começa a ganhar tons de estranhamentos. A coexistência desses elementos (luz, vidro em pó, alumínio, corrente elétrica e gasolina) passam a ressoar uma atmosfera tensa.

Dividindo a imagem, o elemento fio é ao mesmo tempo resistência elétrica e resistência física. Responsável pela transmissão dos elétrons em corrente além de, tal como uma corda, resistir às forças gravitacionais segurando a lâmpada sobre a caneca. Sem toca-la, a ilumina criando um território de sombras no chão.

Resistência é o nome dessa obra. Resistência, propriedade de um corpo reagir contra a ação de outro corpo; de resistir a agentes mecânicos, físicos e químicos; a capacidade de suportar a fadiga, a fome, o esforço; recusa a submeter-se à vontade de outrem, oposição, reação e um desejo de agir.

II.

Entre duas Lâminas de vidro a frase “Ordem e progresso” é formada por letras de ferro soldadas sobre uma linha de calor (destacada no conjunto da obra pela sua coloração em brasa). Em cada extremidade da frase, um grampo conecta o letreiro, por meio de um cabo elétrico, aos transformadores dispostos na mesa de estrutura metálica preta. O transformador é um **dispositivo** que controla os níveis de **tensão** e da **corrente** elétrica mantendo-as **alternadas** com o objetivo de manter a **potência** elétrica **constante**: $P \text{ (potência)} = I \text{ (corrente elétrica)} \times U \text{ (tensão elétrica)}$.

Corrente alternada significa uma corrente elétrica cujo sentido varia no tempo, produzindo, assim, uma carga resistiva. A carga resistiva (gasta em forma de calor) acontece quando um componente do circuito cria oposição à corrente elétrica.

A oposição gera calor.

O valor da carga resistiva total também é conhecido por impedância elétrica, determinada pelos átomos que compõem o material em questão. Caso a impedância elétrica seja superior à potência, essa prejudicará a vida útil dos equipamentos. Por isso, o cálculo para o tempo de carregamento de um transformador depende de diversos fatores (como **matéria, ambiente e temperatura**).

Consequentemente, para manter o sistema sustentando o letreiro “Ordem e Progresso” ativo, Jaime Lauriano precisou de um temporizador e de um termostato, também dispostos sobre a mesa metálica. O temporizador é um **dispositivo** alimentado pela tensão disponível e sua função é medir o tempo para controlar a sequência de um **processo**; O termostato é um dispositivo cuja função é manter constante a temperatura do sistema por meio de uma regulação automática, **impedindo variações não previstas**, mantendo-as dentro de um limite nítido. O termostato faz uso de um sensor e também de um elemento que corrige os desvios de temperatura.

Esse sistema elétrico pode ser interpretado como uma metáfora da ambiência forjada de uma certa nacionalidade brasileira – com desejos desenvolvimentistas –, muito comentada no conjunto de obras de Jaime Lauriano, que apresenta imagem da “Ordem e Progresso” sob lentes capazes de revelar sua crueza e seu aspecto canhestro. Essas lentes expõem a precariedade da estrutura e toda a traquitana necessária para forjar os graus exatos de temperatura e pressão desse objeto que quase se assemelha à uma bomba relógio: um dispositivo acionado para detonação dentro de um período de tempo.

Fig. 2 e 3
- Ordem e
progresso,
Jaime
Lauriano,
2015 |
 Transformador,
 temporizador,
 termostato, fios
 e ferro. (160cm
 x 100cm x
 100cm)

5.1 A racialidade como dispositivo

O dispositivo é um termo que enquadra, em **rede**, um **conjunto heterogêneo** de elementos discursivos e não discursivos, o dito, interdito e não dito: instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas (FOUCAULT, 2014).

Como funções estratégicas dominantes, os **dispositivos** englobam um **duplo processo**:

por um lado, o processo de sobredeterminação funciona, pois cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma **relação de ressonância** ou de contradição com os outros e exige uma rearticulação, um reajustamento dos elementos heterogêneos que surgem dispersamente; por outro lado, processo de perpétuo preenchimento estratégico (p.245, grifo nosso)

Portanto, podendo ser definido por um **dinamismo de um ser em contraposição ao imobilismo do outro**, o dispositivo exige uma rearticulação, um **reajustamento dos elementos que surgem dispersamente** (isto é, dos **desvios**) por outro processo de perpétuos preenchimentos estratégicos que atendem a uma urgência histórica.

Tais dispositivos instituem um campo de racionalidade articulando poder, saberes e práticas, constituindo um sujeito-forma. Avançando no conceito, Sueli Carneiro (2005) vai elaborar a relação dos dispositivos com a racialidade, ou seja: **a racialidade como dispositivo de poder** que opera como disciplinador, ordenador e estruturador de relações raciais e sociais.

Segundo Carneiro, o dispositivo de racialidade “beneficia-se das representações construídas sobre o negro durante o período colonial no que tange aos discursos e práticas” (p.50), representação considerada como prática discursiva de diferenciação social do sistema de supremacia cultural reiterando inferioridades nas definições de humanidades. Dinâmica essa, conclui, que

tem um efeito paralisante sobre o grupo dominado, produzindo seu confinamento aos patamares inferiores da sociedade e produzindo **resistências** que se constituem mais como mecanismos de inscrição da racialidade subjugada na dinâmica do dispositivo, e menos como estratégia de emancipação. (CARNEIRO, 2005, p.70, grifo nosso)

É o campo da resistência, afirma, que vincula a pessoa negra ao dispositivo da racialidade com sua contrapartida necessária, e a “configuração dada à racialidade dominada pelo seu polo dominante determinará as condições dessa inclusão” (ibidem, p.70). Pode aproximar-se dessa leitura a metáfora de Jaime Lauriano, que nos apresenta um retrato da distopia desse sistema construído pelo dispositivo que visa manter, a qualquer custo, as condições da pressão colonial.

Por meio desse aparato, Lauriano mostra o rígido controle da potência, tensões e correntes que se propagam por meio desses **materiais** em ritmo pautado por uma **escala temporal**. Nesse contexto, a resistência – que impõe dificuldades a um conjunto de elétrons –, está contida dentro do sistema de controle, ou, mais precisamente, dentro desse dispositivo racial de controle.

Poderia tratar disso essa obra que expõe a frase “ordem e progresso” em condições ideais de temperatura e pressão (o ideário nacionalista) relacionada à essa “Resistência” dentro de um outro ambiente (figura 1 e 2)? E se pensássemos o tempo suspenso, fora da ordem linear proposta pela racionalidade moderna? Denise Ferreira da Silva (2019), por exemplo, articula suas manobras intelectuais que operam num sentido de libertar-se do tempo, localizando-se fora dessas implicações que constituem a “Ordem e progresso”.

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? E se, em vez de procurar por modelos na física de partículas capazes de produzir análises mais científicas e críticas do social, nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras –por exemplo, a não-localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (SILVA, 2019, p. 44)

A filósofa propõe libertar a capacidade criativa radical da imaginação como maneira de abordar a matéria e a forma. Para isso, afirma, é preciso dissolver pilares ontoepistemológicos que orientam a noção de temporalidade (sequencialidade, separabilidade e determinabilidade) e assim atentar-se aos modos de implicação da escravidão e colonialidade tendo e vista suas atualizações no pensamento moderno.

Fig. 4 - Nessa terra, em se plantando, tudo da , Jaime Lauriano, 2015 | Madeira, vidro, reservatório de água, climatizador, terra, adubo e muda de pau-brasil (200cm x 50cm x 50cm)

Fig. 5 - Post Mortem, Jaime Lauriano, 2016 | Desenho feito com pomba vermelha (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão (113cm x 150cm)

Fig. 6-Gargantilhas, Jaime Lauriano, 2016 | 7 cubos de resina (contendo madeiras de lei, ouro, cana-de-açúcar- café, mandioca, borracha e tecidos), correntes de aço, alfinetes, lápis dermatográfico e carvão vegetais sobre algodão cru (80cm x 100cm)

5.1.2. Nessa terra, em se plantando, tudo da

Seguindo esse rastro, olhamos agora para a obra “nessa terra, em se plantando, tudo da” (2015), de Jaime Lauriano: uma estrutura de madeira recebe em seu centro uma muda. A estrutura é vedada com vidro em três dos seus quatro lados, mantendo apenas uma das faces abertas.

A arquitetura de microambiente artificial em forma de mobiliário-viveiro é composta por dois níveis: no primeiro está a terra adubada onde é plantada a muda que recebe iluminação artificial instalada na cobertura; e no nível inferior estão os dispositivos, como em “Ordem e progresso”: temporizador, climatizador e termômetro. Nesse caso, soma-se a esses aparelhos um sistema de irrigação e fertilização para forjar o microambiente.

A arquitetura-mobiliário-viveiro está sobre rodinhas, sugerindo uma mobilidade que, no entanto, não é livre, e sim controlada e condicional (por exemplo, precisa estar ligada à tomada). A obra pode ser sobre crescimento, controle e um destino certo: a morte como condição, e não como consequência (que se atualiza em “Post Mortem”, 2016). Apesar de a existência da planta ser condicionada ao seu aprisionamento, como ela irá morrer ainda é incerto. Segundo Hélio Menezes (2019), a obra apresenta dois lados: a violência da estrutura do viveiro sobre a planta, que talvez não vingue; ou, se vingar, a violência das raízes em relação ao viveiro. Para reagir a isso é preciso também de um gesto duplo, como o proposto por Denise Ferreira da Silva (2019), que expõe e dissolve pelo excesso que se anuncia.

A planta que centraliza a existência da arquitetura-mobiliário-viveiro é uma muda de pau-brasil com, nesse registro, pouco mais de 60 centímetros. A estrutura possibilita o seu crescimento até cerca de um metro, ao passo que o pau-brasil é uma espécie que pode chegar a 15 metros de altura. Portanto, se a ficção for suficiente para sustentar o crescimento da planta dentro do viveiro, suas raízes e galhos a destruirão tendo em conta que a estrutura possibilita sua vida em termos muito específicos aos quais sua violência radical destruirá, mesmo que isso custe um suicídio.

O pau-brasil foi o primeiro produto a movimentar uma economia no período pré-colonial durante o chamado “ciclo pau-brasil” que veio a nomear o País (depois dessa exploração vieram a de outras madeiras de lei, ouro, cana-de-açúcar, café, mandioca e tecido – conforme vê-se na obra “Gargantilhas”, 2016 - figura 6).

Para contornar o desconhecimento, passaram a dar nomes a acidentes geográficos, medir e classificar latitudes. Inicialmente chamado de Vera Cruz (verdadeira Cruz) depois terra dos papagaios, [...] Eis que tinha que se povoar, colonizar, mas também encontrar algum estímulo econômico. Havia a disposição a madeira de tingir [...] (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.45)

Devido a sua coloração vermelha, a madeira da árvore já era utilizada pelas pessoas indígenas para o tingimento de tecido. Por isso, era conhecida pelo povo nativo por Ibirapitanga, árvore vermelha, e nomeada pelos portugueses como pau-brasil - relativo a *brecillis*, *bersil*, *brezul*, *brasil*, *brasily*, todos derivados do nome latino *brasil*, cor de brasa ou vermelho (ibidem). Os colonizadores utilizaram essa madeira intensamente não só para tingir tecidos como também para construir objetos e mobiliários (tal qual poderia ser esse de Lauriano - figura 4).

Quanto ao título que compõe a obra, "nessa terra, em se plantando, tudo da", faz referência a passagens da carta de Pero Vaz Caminha relatando o momento da "descoberta de um novo mundo". A descoberta do novo mundo vem entre aspas porque, como se sabe, só assim foi considerado pelo fato da ainda ausência dos mapas europeus (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Pero Vaz Caminha era um escrivão da armada de Cabral e sua carta endereçada ao rei de Portugal ficou conhecida por dois mitos que fundou: um de que seria uma espécie de certidão de nascimento do país; o outro era o de uma natureza pacífica conquistada sem o uso de violência, em comunhão unificadora sem conflito da qual nasceu um país militar e cristão. Um milagre em relação às guerras tantas que aconteciam na Europa. Na carta, o escrivão desenvolve a longa e deslumbrada descrição do lugar habitado por "índios canibais" que estavam "longe dos valores da humanidade ocidental", mas que "poderiam ser úteis" pelo trabalho realizado por pessoas escravizadas (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

O relato de um lugar paradisíaco lembra da leitura sobre as argumentações de Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso* para pensar a origem do nome do País (ibidem). Segundo a versão do historiador, o nome Brasil poderia ser uma referência à expressão irlandesa *Hy Bressail*, e Brazil, em português, "uma ilha afortunada". Nesse sentido, a origem do nome do país no "novo mundo" estaria associada a um paraíso.

Todavia, a arquitetura-mobiliário-viveiro de Jaime Lauriano, também poderia ser a metáfora da imagem de um Brasil que não corresponde a si mesmo. Isto é, uma imagem de um país não mais como uma utopia, e sim como uma heterotopia no sentido Foucaultiano (2013), um contra espaço. A hipótese do Brasil como uma

heterotopia por conta de seu imaginário coletivo exterior a ele mesmo foi lançada por Ana Kiffer (2020). A escritora pensa a incidência colonial sobre nossa sociedade num movimento de de(s)colonizar a teoria de Foucault e direciona-la a nosso favor, tal como fez a pioneira Sueli Carneiro.

Nessa estrutura colonial, potência, riqueza, crescimento, enraizamento, território, violência, controle, conquista e invasão estão anexados; e o Brasil é entendido como um contra-espço dedicado a se opor e a se neutralizar a partir de dentro dele mesmo. Solto e preso; todos os lados do binômio, uma ilusão; uma imbricação de potência e dominação expressa na metáfora da arquitetura-mobiliário-viveiro, que é também um dispositivo que engloba um duplo processo: a relação de ressonância ou de contradição e o processo perpétuo de preenchimento estratégico¹.

Kiffer (2020) aposta que muito dessa violência é continuada por meio do discurso enquanto qualidade (e defeito) de sermos um país jovem (posto que nossa História oficial só começa com o atracamento das caravelas portuguesas). Para a escritora, “o desprezo e o controle sobre os corpos são a marca política característica das sociedades ocidentais. São elas mesmas que criam a lista dos desvios e o modo das transgressões. Os indesejáveis e os descartáveis” (n.p.). O Brasil é uma heterotopia, ela continua

[...]que permite há muitos séculos que aqui os estrangeiros de primeira classe gozem sem limites de todos os seus direitos de cidadania. Estrangeiros que acabaram por caracterizar historicamente um modo particular do ser brasileiro de primeira classe: brancos marcados pelo encontro de diferentes países, que em fluxo migratório vieram embranquecer o país, [...] fazendo de nós não a rica sociedade miscigenada, mas a envergonhada sociedade racista e inconsciente dos fluxos e da ordem de suas misturas. O Brasil é uma heterotopia quando, desconhecendo os seus fluxos e ordenações, desconhecemos também os muros de seu apartheid racial e social; O Brasil é uma heterotopia quando evita falar de suas relações com o passado da sua estrutura colonial. Brasil imenso que volta sobre Portugal, tão pequeno e acanhado[...] (KIFFER, 2020, n.p.).

1. Para exemplificar o preenchimento estratégico, Foucault lança mão do aprisionamento, “dispositivo que fez com que em determinado momento as medidas de detenção tivessem aparecido como o instrumento mais eficaz, mais racional que se podia aplicar ao fenômeno da criminalidade.” O que acabou por produzir um efeito imprevisto que constitui, segundo o filósofo, um meio delinquente, muito “diferente daquela espécie de viveiro de práticas e indivíduos ilegalistas [...] A partir mais ou menos de 1830, assiste-se a uma reutilização imediata deste efeito involuntário e negativo em uma nova estratégia, que de certa forma ocupou o espaço vazio ou transformou o negativo em positivo: o meio delinquente passou a ser reutilizado com finalidades políticas e econômicas diversas”(p.245).

Sobre esses gestos de apagamento, Kiffer destaca como nosso problema nunca foi a falta de memória e sim um aniquilamento de traços reforçado por mecanismos que desmontam e destroem arquivos tanto quanto exterminam corpos. Por esse ângulo, é sintomático que a arquitetura-mobiliário-viveiro de Jaime Lauriano esteja dentro de galerias e de um museu (atualmente está na pinacoteca do Estado de São Paulo). Para Isabella Rjeille (2015, p.173-174), esse pequeno espécime de pau-brasil dentro do viveiro exposto como objeto num museu – lugar, diz ela, que comporta a morte por excelência –, é símbolo da promessa de destruir as estruturas que o aprisionam. “Desta vez, é a ciência que serve como instrumento de dominação: destrinchar para entender, aprisionar para observar” (n.p.).

Além disso, o curador e antropólogo Menezes (2019) relembra que a legislação ufanista do regime militar previa a implantação, em todo território nacional, de viveiros de muda de pau-brasil, visando sua conservação e atribuição para finalidades físicas. É possível notar, em diálogo com a obra de Jaime Lauriano que a denuncia, a continuidade e atualização de dispositivos racistas e de controle, ativos desde a constituição do país.

5.2 (contra)cartografias

As cartografias e suas denominações também podem atuar como narrativas e discursos que exercem as funções de dispositivos da racialidade. O mapa *Terra Brasilis*, que faz parte do *Atlas milis*, demarca a costa do Brasil e parte do Atlântico central para situar a representação do comércio português pela primeira vez.

Refletindo a possibilidade do olhar cartográfico, Jaime Lauriano faz uso dessa linguagem como modo de apropriar-se da terra. Ao redesenhar essas cartografias (instrumentos de estudos de territórios) a partir das imagens propostas por cartas náuticas das primeiras invasões dos colonizadores nessas terras, o artista realiza contra-cartografias. Fazendo uso da pemba branca (um giz utilizado em rituais umbanda) para o desenho sobre o pano preto, Lauriano está recriando um território² que foi apagado e ao mesmo tempo denunciando uma sobreposição cultural. Um contra-território dentro do território.

2. Isso porque a religião Umbanda existe, justamente, por conta do deslocamento forçado de pessoas advindas do continente africano, escravizadas e trazidas para o Brasil. Aqui, no Brasil, criou-se a religião Umbanda, uma resistência da cultura africana de encontro com a cultura indígena. Tais questões, assim como comentários sobre o giz de pemba, foram desenvolvidas com mais profundidade no ensaio 2, sobre as materialidades.

Fig. 7 - Terra Brasilis (Tabula hec regionis magni Brasilis), Lopo Homem, c.1515-19 | Mapa Manuscrito, desenhado e iluminado sobre pergaminho

Fig. 8 - Terra Brasilis: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural, Jaime Lauriano, 2015 | Desenho feito com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis demográfico sobre algodão preto (285cm x 440cm)

Enquanto no mapa original *Terra Brasilis* (ver figura 7) há uma legenda escrita em latim que diz:

Esta carta é da região do grande Brasil e do lado ocidental alcança as Antilhas do Rei de Castela. Quanto à sua gente, é de cor um tanto escura. Selvagem e cruelíssima, alimenta-se de carne humana. Este mesmo povo emprega, de modo notável, o arco e as setas. Aqui [há] papagaios multicolores e outras inúmeras aves e feras monstruosas. E encontram-se muitos gêneros de macacos e nasce em grande quantidade a árvore que, chamada brasil, é considerada conveniente para tingir o vestuário com a cor púrpura.

Em releitura, Jaime Lauriano grafa apenas uma palavra: "Etnocídio". No desenho do mapa original é possível identificar os nativos indígenas e o uso de suas mãos de obra na exploração do pau-brasil; vê-se também os macacos, papagaios e araras em meio a extensa vegetação. Na representação de Lauriano, tais figuras são entremeadas por palavras que foram enunciadas por cânones da historiografia brasileira para contar a História do mito da **miscigenação pacífica** por meio de um **descobrimento**. No redesenho proposto para uma revisão desse episódio, o artista traz as palavras **apropriação cultural** por meio de uma **invasão**.

Segundo Sueli Carneiro (2005), esse "descobrimento" fez emergir uma nova tríade "poder, saber e subjetividade" informada pela racialidade, conformando novos sujeitos-formas: homens, nativos, brancos, não-branco. Assim, articulado para cumprir determinado objetivo estratégico sustentando saberes e por eles sustentados, cunha-se mitos como o da **democracia racial**.

Sua construção e permanência até os dias atuais evidencia, por si, sua função estratégica, sobretudo como apaziguador das tensões étnico-raciais [...] Isto é o que faz, talvez, do mito da democracia racial a grande narrativa que desnuda a existência de um acordo de aceitação do discurso com todas as suas decorrências (CARNEIRO, 2005, p.62).

A pesquisadora ainda alerta como tal metáfora arquitetônica deriva de um processo mais amplo das intersecções entre negritude e territorialidade firmados por meio de "contratos raciais", como mostram as imagens de Jaime Lauriano.

Fig. 9 - O que nos une nos separa/ lo que nos une nos separa, Jaime Lauriano, 2015
| Desenho feito com pomba branca e lápis dematográfico sobre algodão preto (110cm x 150cm)

Fig. 10 Tratado #3, Jaime Lauriano, 2015
| Placa de ferro cortando a linha do tratado de tordesilhas e mapa das américas gravado a fogo sobre imbuia (37cm x32 x43cm).

Fig. 11. Tratado #4, Jaime Lauriano, 2017
Pedras portuguesas nas cores branco e preto, espelho, tronco de eucalipto, corrente de aço, fio elétrico e fita silver tape (Dimensões variáveis).

Fig. 12 -Experiência concreta #2 (diálogo com as mãos) Jaime Lauriano, 2017
| Corda plástica, fita adesiva, abraçadeira, plástica, arame, cadeado para bicicleta, cabo elétrico flexível e caixa de compensado naval (74cm x 101,5cm x 10cm).

Fig. 13-Tratado #2 Jaime Lauriano, 2017
Espelho e madeira de cumaru (200cm x 70cm x 70cm).

5.2.1. Tratados

O mapa *Terra Brasilis*, por exemplo, foi realizado num contexto de apropriação para um reconhecimento da terra visando demarcar o Tratado de Tordesilhas, conforme explicam Schwarcz e Starling (2015)

Nesse momento, também a Espanha passava por um processo de expansão colonial. O reino espanhol, que se unificara como Estado Nacional em 1492, lançara-se ao mar na busca de uma nova rota para o Oriente através do Ocidente. E para evitar outras guerras, numa Europa já habituada às batalhas envolvendo nações em litígio, logo em 7 de junho de 1494 era assinado um acordo -o Tratado de Trodesilhas - que objetivava dividir as terras 'descobertas e por descobrir' fora do Estado por ambas as Coroas. O acordo representava o resultado imediato da contestação portuguesa às pretensões da Coroa espanhola, que um ano e meio antes chegara ao que se acreditava serem as Índias mas que se tratava de um Novo Mundo, reclamando-o oficialmente a Isabel, a Católica. Nem se sabia onde esse mundo ia dar, mas ele já tinha dono e certificado de origem (p. 33).

Assim, antes mesmo de o Brasil existir na história ocidental traçou-se uma linha imaginária de demarcação (passando onde hoje está Belém, no Pará, e Laguna, em Santa Catarina), dividindo-o entre o mundo português e o mundo espanhol.

A obra com título em português e em espanhol "O que nos une nos separa/lo que nos une nos separa" representa o mito de uma união por meio da estratificação do território. As negociações desenhadas por mãos brancas e europeias configuraram, assim, não só uma divisão geográfica como também cultural.

Observamos ainda que a escala do mapa de Lauriano não é métrica e sim temporal, marcando o Tratado de Tordesilhas, em 1494, seguido pelo Tratado de Madrid em 1750, e 2015 representando a data na qual o artista realizou a contra-cartografia.

Já a série "Tratado" é formada por três obras. Em "Tratado #3" vemos o mapa da América gravado a fogo sobre uma placa de madeira Imbuia (que é madeira de lei) com o traçado de Tordesilhas marcado por uma placa de ferro, uma espécie de guilhotina, trabalhando quase que literalmente o título da obra anterior: o mesmo instrumento que traça a linha construindo um mito de união e partilha, divide e corta, violentamente, o território em dois.

Na obra "Tratado #4", o que vemos é uma escultura da Bandeira do Brasil ao rés-do-chão formada por pedras portuguesas³. A área da bandeira que seria formada pela cor verde é ocupada por pedras portuguesas brancas envolvendo o losango conhecido com sua cor amarela, agora constituído de pedras portuguesas pretas. Por

3. Material comentado com mais profundidade no ensaio 2, sobre materialidade.

essa escolha, o artista já poderia estar sugerindo a estratificação racial do país. Quanto ao centro, que seria azul com inscrições das estrelas representando os estados do país, é um espelho. Sobre ele está suspensa um tronco de madeira eucalipto preso por fio elétrico, corrente de aço e fita silver tape. É como se congelasse na fotografia um breve instante antes de uma trágica movimentação a qual está se tentando evitar.

Jaime Lauriano opta por esses três materiais para segurar o tronco remetendo aos métodos de suplicio contemporâneo⁴. Além disso, o fio elétrico nos remete imageticamente à obra "Resistência", com a qual iniciamos este ensaio, suspensa por um cabo de fiação. Todavia, nesse caso, o cabo de fiação não assume mais um papel duplo de corrente elétrica e resistência física. Aqui, sua corrente de energia elétrica não é utilizada e o cabo serve apenas pela força física. Outra diferença é que, se lá a suspensão era resistência, aqui talvez esteja tentando conter a destruição do espelho que pode ser interpretado como um fulcro utópico do país.

Uma utopia constantemente ameaçada, se lembrarmos ainda da ambivalência desse lugar misterioso que era para uns paradisíaco, para outros uma terra temida. Mas havia uma certeza: "esse llocal nascera desempenhando o papel de um 'outro', fosse na natureza ou nos seus naturais" (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.49). O que pode reforçar a hipótese de Kiffer(2020), de que o Brasil é uma heterotopia, não uma utopia, na qual a pessoa que olha e vê-se centralizada nesse espelho, está, mas não está, considerada dentro de seu território (figura 11).

Já na escultura Tratado #2 (figura 13), a ameaça concretiza-se e uma tora de madeira cumaru (que também é madeira de lei) repousa sobre um espelho (referência ao Novo Mundo?), que, devido a essa presença sofre rachaduras e é partido e mantido em vários cacos (em referência aos Tratados, que foram reificados varias vezes pela Espanha e posteriormente pela França, insatisfeita com a divisão entre os dois países ibéricos). Segundo o artista, a tora permanece, em gesto violento de proteção, sobre os reflexos partidos como quem afirma: aqui não se mexe, é o meu domínio ⁵.

4. Existem outras obras que o artista comenta essas questões mais diretamente, como na série "Suplício" e na obra "Justiça e Barbárie" (2017) traçando um paralelo entre os suplícios do passado colonial realizados nos pelourinhos e os linchamentos de corpos amarrados aos postes. Uma das obras foi brevemente comentada, também, no ensaio 2, sobre materialidade.

5. Podemos aproximar essa obra de "O passo da História", de Lais Myrrha comentada no primeiro ensaio na qual o piso - enquanto imagem do passado modifica-se com a presença do presente. Imagem que pode também servir de analogia ao território, que tem sua imagem do passado modificada por determinadas ocupações no presente redesenhando ramificações imprevistas em seu tecido. A História, essas obras parecem reafirmar, não é linear.

5.2.2. Capitâneas e invasão

Em "Aculturação" (2015) vemos o mapa do continente americano, cuja escala temporal aponta dezenas de tratados definindo divisões no território das várias frentes colonizadoras para equilibrar os interesses entre portugueses, espanhóis, franceses e ingleses. O sistema administrativo adotado foi o das capitâneas hereditárias.

A partir de 1534 a metrópole dividiu o Brasil entre catorze capitâneas, quinze lotes e doze donatários. Como se desconhecia o interior do território, a saída foi imaginar faixas litorâneas paralelas desde a costa que adentrariam até o 'sertão' (SCHWARCZ.; STARLING, 2015, p.44).

Na obra "Capitania" (2015) Jaime Lauriano desenha as linhas divisórias com pomba branca sobre a madeira Imbuia. Fazendo uso das metodologias cartográficas, Lauriano investiga como esses traços condensam, simbolicamente, estruturas de poder e dominação.

A filosofia das Capitâneas era simples, afirma Scwharcz e Starling (2015): "como a coroa tinha recursos e pessoal limitados, delegou a tarefa de colonização e de exploração de vastas áreas a particulares, doando lotes de terra como posse hereditária" (p.44).

É o que mostra a imagem Combate #1, que dispõem na parede, seguindo a proporção das linhas que demarcaram as capitâneas, instrumentos que foram catalogados a partir das referências de artigos e textos jornalísticos que documentaram as lutas entre trabalhadores rurais e as forças bélicas do estado brasileiro e que eram usados desde a época da escravidão: Martelos, serrotes, pás, enxadas, tridente picareta, foices, facão, entre outros (sendo possível notar, ainda, que muitos dessas ferramentas são utilizadas em construções civis ou trabalhos que lidam com a terra).

As imagens das atualizações dos dispositivos referentes à ocupação de terra no Brasil reúnem-se na cartografia "Invasão" (2007), expondo o enredamento desses dispositivos que foram estratificando o território brasileiro e que aparecem individualmente em diversas obras do artista (das quais muitas tratamos aqui): O mapa do Brasil, entre as palavras "desocupação", "reintegração" e o título "invasão"; e modais utilizados como instrumentos nessas movimentações (conforme desenvolvido na obra "Brinquedo de furar moletom", 2018), como caravelas, tanques de guerra, camburão, carro de polícia e aviões sustentados por tijolos coloniais⁶.

6. Tais relações também foram mais comentadas no ensaio 2, sobre materialidades, por meio de "Ao norte do Rio" e das obras que compõe a série "Bandeirantes".

No território, estão grafados na obra de Lauriano os diversos momentos nos quais se evidenciaram a relação entre o uso da força pelo Estado e procedimentos de ocupação territorial nas quais disputas por terra acentuaram desigualdades sociais: desde a colonização escravocrata nas costas da Bahia onde pode-se ver o pelourinho; na demarcação da Baía do Guanabara, no Rio de Janeiro; a ocupação jesuíta no estado de São Paulo; a construção desmatadora da transamazônica; edificações de hidrelétricas em terras indígenas; agropecuária no mato grosso (figurando três b's: bala bíblia boi); reintegração de posse de terrenos anteriormente ociosos que foram ocupados por população sem-teto; remoção à força de população de baixa renda para obras de infraestrutura exclusiva para os jogos olímpicos, entre outras. Segundo o artista, o vermelho do tecido é em alusão à bandeira dos movimentos sem-terra (mas faz lembrar também na cor da tintura do pau-brasil e na cor de sangue).

Fig. 16 Capitánias, Jaime Lauriano, 2015 | Desenho de pembra branca sobre imbuia (71,5cm x 43,5cm x 5cm)

Fig. 17 Combate #1, Jaime Lauriano, 2017 | Martelos, Machadinha, facão, piareta, machado, rastelo, pás, foice, enxadas, tridente e serrote (dimensões variáveis).

Desenlace

Tecendo esse diálogo teórico (em grande parte auxiliado por Sueli Carneiro e Michel Foucault) e histórico (com base nas pesquisas de Lilia Scwharcz e Heloisa Starling) conduzido por esse conjunto de obras de Jaime Lauriano, é possível notar como a constituição do ideário nacionalista brasileiro é estruturada sobre violências coloniais e de expressões autoritárias desde sua fundação, que reaparecem e atualizam-se na formação de violências e resistências.

Lauriano evidencia o modo como as imagens são discursos que constroem determinadas narrativas do Brasil - mecanismo muito bem expresso no vídeo "O Brasil" (2014)⁷, basicamente um resumo histórico da construção do imaginário pautado no ideal nacionalista e desenvolvimentista enredado por momentos históricos chave como a ditadura militar e a proclamação da independência.

Por meio da leitura do território, é possível ver recorrências da ação do dispositivo racial e de uma sucessão de golpes: pela independência (1822) que, conforme nos elucida as historiadoras Schwarcz e Starling foi um golpe realizado pela elite em torno do imperador que garantiria não só o desmembramento do Estado e a manutenção do sistema escravocrata; o golpe da ditadura militar (1964); a queda de Dilma Roussef e posse de Michel Temer em 2016; até o governo de Jair Bolsonaro, sem partido, ele próprio um golpe (SCHWARCZ, 2020, informação verbal)⁸. Durante esse mais recente governo, Lauriano realizou a obra "Pátria Amada" (2020)⁹ um autorretrato denunciando a conduta assassina do governo que se intensifica brutalmente durante a pandemia do novo coronavírus: Asfixia.

Rostos cobertos pela cor amarela foi uma imagem já utilizada pelo artista na sua obra "morte súbita"(2014), um vídeo no qual pessoas encobrem o rosto com a camiseta da seleção brasileira de futebol de 1970 remetendo a variados tipos de exclusão em prol de uma individualidade suprimida por símbolos nacionais; além disso, uma voz em off de um narrador esportivo, entremeada de sons de protestos, lê calmamente nome de mortos e desaparecidos nesse ano durante a ditadura militar (que usou as vitórias brasileiras no futebol como propaganda, conforme podemos ver na obra "O Brasil"). Lembremos que sufocar também foi um método de extermínio

7. Disponível online em: <https://vimeo.com/226375821>, acesso em 10/09/2020

8. Essa afirmação foi feita por Lilia Swcharcz durante sua entrevista no Roda Viva que foi ao ar no dia 7 de setembro de 2020. Disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=eU_BxEuXro> acesso 9/09/2020

9. Lauriano criou essa obra para compor a série pela democracia, da FolhaSP

Fig. 24, 25 e 26. Cenas do Vídeo "O Brasil", de Jaime Lauriano.

Fig. 27. Patria Amada, Jaime Lauriano, 2020|
autoretrato

durante a ditadura.

O sufocamento sempre calou aqueles ditos contrários à pátria, mas também cega e ensurdece aqueles que se dizem patrióticos acima de tudo e de todos. O amarelo é a cor do sufocamento na história do Brasil e penso que deveria assumir a cor oficial do luto brasileiro, um luto por uma democracia que acabou antes mesmo de começar (LAURIANO, 2020).

6. LAIS MYRRHA:

Três quebras no tempo

Este ensaio tece um caminho entre o Brasil (Brasília) e a Índia (Chandigarh). Com o objetivo de tensionar relações entre arquitetura, discursos, poder e história, busca-se pensar criticamente a respeito de processos de "pós-colonização" e desenvolvimentismo, que tiveram o modernismo como instrumento. Para isso, o ensaio foi organizado a partir da identificação de três quebras conceituais no tempo. A primeira, causada pela obra "Estudo sobre um Futuro Construído" (2018), a segunda, causada pela obra "Estudo de caso" (2018) e a terceira, pela obra "Estudo de Caso Kama Sutra" (2019-).

Fig. 1 -Cena do vídeo
"Coluna Infinita" de Lais
Myrrha, 2011| 4'15"

Prólogo: Coluna Ininfita

I.

A obra audiovisual “coluna infinita”¹ nos posiciona enquanto pessoas que observam de baixo para cima algo colocado de cima para baixo, mostrando-nos menor do que aquilo que se constrói: sacos de cimento sendo empilhados em torre, elemento único centralizado no plano de fundo (o céu). Passados 20 segundos de observação da torre estável em imagem (mas já instável enquanto formulação e expectativa), cai o primeiro saco de cimento sobre o empilhamento, confirmando a precariedade do equilíbrio e o fato de estarmos diante de um processo construtivo em andamento.

Cerca de oito segundos depois, cai o segundo saco de cimento. Não sabemos exatamente de onde vêm, mas imaginamos que sejam despejados por alguma espécie de grua ou qualquer outra máquina – ao menos com o auxílio de uma (dada a altura pouco dialogável com a escala humana). Mais oito ou nove segundos, o terceiro saco. Também não é possível mensurar há quanto tempo o processo está em curso, já que não vemos a base da coluna. O topo vemos apenas nos segundos iniciais, até cair o quarto saco de cimento, que divide nosso espectro de visão em dois lados.

O ritmo do vídeo é pautado pelo som do encontro de cada novo saco de cimento jogado sobre a pilha de sacos idênticos a esse. A probabilidade da ruína intensifica-se ao longo do vídeo, ameaçando cada vez mais a estabilidade da pilha, que pende um pouco mais a cada nova presença. No momento que o vídeo cessa, sabemos apenas que a coluna já está mais inclinada do que quando o vídeo começou. Não a vemos pronta, nem arruinada. Seu fim é desconhecido e, se o título da obra parece indicar sua ausência, o processo do vídeo constrói sua latência. A coluna de cimento – não aplicado como de costume, e sim ensacado em porções separadas, juntadas sem liga tal como vem direto da fábrica –, parece sugerir para que reflitamos sobre o material que a constitui, em estado cru e bruto, quanto a sua fragilidade. E o que significa pensar na fragilidade de um material que tanto representa o desejo/direito de industrializações e de arquiteturas ocupando um lugar narrativo pretensamente universais que marcam o discurso moderno? Movimento que, especialmente no Brasil, foi marcado pelo cimento armado em tal grau de “desenvolvimento que essa técnica hoje constitui quase uma ‘escola brasileira”

1. Disponível online em < <https://vimeo.com/26246830>>, acesso em Dez. 2020

(PEDROSA, 2015, p. 80) e como substituição de técnicas “artesanais”.

O título dessa obra faz referência à *endless column* (1937)², de Brancusi, artista moderno conhecido por suas esculturas antropomórficas e/ou no “terreno da figuração”(KRAUSS, 2001, p.103). Rosalind Krauss relata que o artista entalhava e/ou polia os objetos (de pedra, madeira ou bronze) cuidadosa e persistentemente em deflexões geométricas a fim de eliminar o menor vestígio de objeto artesanal produzido em ateliê, perseguindo acabamentos de produtos industriais feitos por máquinas. A coluna é formada por uma desafiadora engenharia de blocos de cimento armado revestido de uma pele de aço. Os 30 metros de altura são alcançados pela repetição de 15 módulos prismáticos idênticos mais um, que é dividido em dois: uma metade na base, a outra no topo voltada para o céu indicando simbolicamente um potencial para expansão vertical em direção ao infinito que “pretende se desdobrar no tempo, não apenas no espaço” (FERREIRA, J.B, 2011).

Já a coluna de Myrrha é, em si – sem demarcar um fato histórico –, uma recusa ao monumentalismo, como diz José Bento Ferreira (2011). E, diferentemente de ser um “ataque ao modernismo”, pode ser uma “tomada de consciência sobre a impossibilidade da passagem entre a particularidade dos acontecimentos e a universalidade do sentido histórico” que resulta de uma “compreensão sobre a experiência histórica e a linguagem da arte” (ibidem., n.p.) Portanto, sua ruptura, aí, é discursiva “cognitiva, ou intelectual”, e “não técnica, ou prática”.

2. O artista romeno foi convidado para construir o monumento em Tirgu-Jiu, na Romênia, para integrar o conjunto de obras *the fate of the kiss and table of silence* em homenagem aos soldados romenos que defenderam a cidade da nação alemã durante a segunda guerra mundial.

6.1 Cidades Modernas

6.1.1. Chandigarh

Os dias 14 e 15 de agosto, de 1947, marcaram a data na qual a Índia firmou sua independência depois de ser colônia do Império Britânico por cerca de dois séculos. A Companhia inglesa das Índias orientais foi fundada em 1757 e, em 1858, assume o controle político de todo o subcontinente, de modo com que os indianos tenham servido ao império britânico tanto na primeira (1914-1918), quanto na segunda guerra mundial (1939-1945). Logo depois dessa, a saída britânica decidiu repartir a Índia e criou, na porção Oeste, o Paquistão, nação independente que abrigaria as pessoas muçulmanas advindas das regiões lestes do subcontinente indiano, habitado por uma maioria Hindu (PRAKASH, 2002).

O gesto da divisão realizado na criação de um novo mapa pelos líderes coloniais partiu ao meio as cidades de Bengala e Punjab, entre Índia e Paquistão. Nesse cenário, conta o arquiteto Vikramaditya Prakash (2002), a cidade Chandigarh foi concebida para ser a capital da parte leste de Punjab³, posto que a antiga capital do estado, Lahore, ficou em território paquistanês.

Enquanto cerca dos 100 milhões de pessoas muçulmanas espalhadas pela Índia tiveram pouco mais de 73 dias para se mudarem e ajustarem suas vidas no novo território do Paquistão, quando mais de um milhão de pessoas foram massacradas (PRAKASH, 2002), construía-se Chandigarh, a 270 quilômetros ao norte de Nova Dheli.

A construção de Chandigarh era uma solução prática e simbólica, nisso concordavam as duas lideranças do território indiano na época: Mohandas Gandhi e o primeiro ministro Jawaharlal Nehru, cientes de que a colonização era o resultado de destruição de muitas vidas indígenas. No entanto, discordavam do que deveria ser feito: Gandhi era contra a industrialização agressiva, mas Nehru, de opinião desenvolvimentista, acreditava ser justamente essa industrialização que os faria, enquanto nação, alcançar o desenvolvimento do “primeiro mundo”, lugar ocupado pelo mundo ocidental como “universal” (PRAKASH, 2002).

3. Em 1966, Punjab foi dividida mais uma vez, ficando Chandigarh a capital de dois estados Punjab e o novo Haryana.

Gandhi morreu em 1948⁴ e ficou responsável pelo projeto da nova cidade a equipe liderada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier e formada por Pierre Jeanneret (seu primo), Maxwell Fry e Jane Drew (um casal do Reino Unido) e nove arquitetos Indianos para acompanhar as criações europeias: M.N Sharma, A. R. Prabhawalkar, B.P Marthur, Piloo Moody, U. E. Chowdhry, N. S. Lamba, Jeet Lal Malhotra, J. S. Dethe, e Aditya Prakash – pai de Vikramaditya Prakash, autor do livro *Chandigarh's Le Corbusier - The Struggle for Modernity in Postcolonial India*. 2002)

Nehru planejava para Chandigarh o que acreditava ser uma visão para o futuro. O primeiro ministro não queria uma cidade que incorporasse preceitos antigos, pois ele acreditava que o peso excessivo da tradição iria impedir o crescimento da Índia, prendendo-a no passado. O modernismo, para ele, “era sinônimo de liberdade” (PRAKASH, 2002). Nehru estava convencido de que as práticas tradicionais eram estáticas, uma resposta considerada inadequada para a mudança necessária e, ao internalizar experiências da colonização, adota concepções europeias para a construção de uma cidade apostando em princípios “universais” de liberdade, equidade, democracia, razão e ciência.

A esperança era que a identidade moderna iria suprir e reinventar a população de Punjab, além de evitar a continuação do espectro de violência étnica. “Se Modernismo era sua nova religião, o novo e a mudança eram o seu evangelho” (PRAKASH, 2002, p.11, tradução nossa). No entanto, enquanto para o primeiro ministro indiano a arquitetura moderna seria uma estratégia de crescimento e mudança, para Le Corbusier era uma oportunidade de experimentar a potência de suas ainda não realizadas idealizações urbanísticas “ressuscitando um então morto modernismo através de uma antiga fantasia” (ibidem., p.11, tradução nossa)⁵. A modernização, segundo Prakash, seria o mimetismo do projeto colonial, dos objetivos e aspirações da colonização, que imita e legitima, no caso indiano, a educação inglesa de uma elite.

The modernism of the postcolonial Nehruvian state, then, was the reciprocal response of the colonized, the self empowering act of dissolving contradiction by simultaneously rejecting and appropriating the unsolicited gift of colonization. [...] The ideological motivation behind the making of modern new cities in numerous post-colonies, such as Brasilia in Brazil, Islambad in Pakistan, and Sher-e- Bengla Nagar in Bangladesh, was similar in nature (PRAKASH, 2002,p.11).

4. Foi assassinado por um hindu radical que o responsabilizava pelo enfraquecimento do novo governo.

Fig. 2 - The Imperial Gazetteer of India (mostrando as religiões majoritárias prevalentes da população para os diferentes distritos), 1909

Fig. 3 - The imperial Gazetteer of India (mostrando as territorializações das linguagens), 1931.

fig.4. Le Corbusier no terreno onde será Chandigarh com o plano urbano da nova capital e um modelo do Modulor, 1951.

fig.5 JK e Lucio Costa no terreno onde será Brasília com o plano da nova capital, sobre a placa indicando a futura Avenida Monumental, 1957.

6.1.2 .Brasília

De acordo com leituras historiográficas por muito reproduzidas na História do Brasil, inclusive pelo crítico de arte e arquitetura Mario Pedrosa (2015), a colônia portuguesa começa a nascer a partir do dia 21 de abril de 1500 quando navio portugueses a avistam e lá atracam na noite do dia seguinte: “sem um passado fatal”, antes da chegada dos europeus o país sequer existia, levando-o à paradoxal e emblemática conclusão de que o Brasil seria “condenado ao moderno” (p.39), frase exaustiva e descontextualizadamente reproduzida.

O moderno, o novo, para Pedrosa, estaria determinado, entre outros fatos, por essa presumida ausência de tradições vernáculas e pela opulenta disseminação de arte barroca, ‘a arte de vanguarda da Europa’, através das missões jesuítas. Essa arte proliferaria em frutos vigorosos até a infeliz imposição do neoclássico, ‘uma arte fria, inteiramente importada (MELENDI, 2017, p.287).

Depois de mais de 300 anos sendo colônia, o país tem sua independência proclamada em 7 de setembro de 1822. No ano seguinte, José Bonifácio de Andrade e Silva, presidente da Assembleia Constituinte, incluiu a mudança da capital para o interior entre as prioridades. No entanto, a construção do Distrito Federal, agora batizado de Brasília, só desenrolou no governo de Juscelino Kubitschek, inaugurada em 21 de abril de 1960, como parte de seu Plano de Metas (que privilegiava o setor industrial, automobilístico, e bens de consumos duráveis),

quando tudo que ainda era considerado atrasado precisou ser silenciado, ou mesmo afogado, para que o milagre da modernidade brasileira pudesse acontecer. [...] Brasília significava, sem dúvida, uma nova capital para um novo país. [...] A chave para construir esse novo país chamava-se desenvolvimentismo (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.706).

Para tanto, o Brasil impunha de alto a baixo as novas formas universais importadas, “as da arquitetura moderna funcional e racional, com Le Corbusier na base da severidade neoplástica, e de Bauhaus” (PEDROSA, 2015, p.104). Para Pedrosa, era coerente a localização de Brasília, devidamente alinhada com a formação de um “país que também foi construído novinho em folha e artificialmente, se quiserem, sobre um solo” até então considerado “virgem e inabitado”. Leitura historiográfica, essa, que também parece integrar esse pensamento moderno marcado pelas “novidades e pelos artifícios”: uma cidade que partia do zero com projeto urbanístico “ousado e futurista”, fazendo a “ponte entre o velho e o novo Brasil”, uma “gigantesca fábrica de homens modernos”, um “símbolo compreensível pela população” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.723).

JK convida Oscar Niemeyer para as realizações arquitetônicas e um concurso é proposto para a escolha do autor do plano urbano, que viria a ser Lucio Costa. Ambos, arquiteto e urbanista, estavam envolvidos no grupo responsável pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde⁶, marco da arquitetura moderna construído em 1936 na então capital do país, o Rio de Janeiro, reconhecido como primeiro edifício a apresentar os cinco pontos⁷ das regras de Le Corbusier, e com consultoria do mesmo.

Segundo Pedrosa (2015), esse grupo de arquitetos fundia em suas ideias “um estado de espírito revolucionário” cujo “dogmatismo teórico” era alicerçado aos sentimentos modernos. (p.82). O crítico ainda acrescenta: “As teorias de Le Corbusier eram então, para esses jovens jacobinos do purismo arquitetônico, segundo a expressão mesma de Lucio Costa, o ‘livro sagrado da arquitetura moderna brasileira’” (p.62). Tal “dogmatismo teórico” parecia aliciar-se a um sentimento muito moderno: a fé nas nações do futuro e a liberdade em relação ao seu passado, no caso, pré-colonial.

E foi esse o primeiro encontro pessoal entre Oscar Niemeyer e Le Corbusier, quando o franco-suíço veio ao Brasil prestar consultoria para a realização do Ministério; e o terceiro, em 1955, quando Oscar Niemeyer, em sua primeira viagem à Europa, visita seu ateliê em Paris. Nessa ocasião, o mestre apresenta seus estudos para os palácios de Chandigarh, cidade a ser inaugurada dois anos depois, ao mesmo tempo em que se iniciaria a construção de Brasília, em 1957 (QUEIROZ, 2010)⁸.

6. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos e Jorge Moreira.

7. O paralelepípedo sobre as colunas colossais criando um pilotis de térreo livre; a estrutura independente das vedações mantendo fachada livre e planta livre; janelas em fitas do volume horizontal; e o terraço jardim.

8. Esses encontros foram objeto de investigação da tese de Doutorado de Rodrigo Cristiano Queiroz com título “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros”. O segundo encontro foi onze anos depois, em 1947, em Nova York, ocasião em que ambos os arquitetos participaram do concurso para o projeto da sede da Organização das Nações Unidas.

fig.6. Mapa gráfico com a posição de Brasília no Planalto Central brasileiro e as distâncias que se acha das Capitais, dos Estados e Territórios.

6.2 Primeira Quebra no tempo: Estudos de um futuro construído

Para ser inaugurada em 1960, ainda no Governo de JK, a capital precisava ser construída em três anos⁹. Essas imagens de construção (figura 7 à 10, na página ao lado) são fruto de um dos primeiros projetos para Brasília¹⁰, realizado antes mesmo do plano piloto: o Palácio da Alvorada começou a ser construído no dia 3 de abril de 1957 e foi inaugurado cerca de 14 meses depois, usufruindo da mão de obra de aproximadamente 700 operários. Nessas imagens é possível identificar, por exemplo: que para a construção da elegante solução arquitetônica, foi necessária uma notável quantidade de madeira de modo com que o “canteiro de obras impressiona pelo seu aspecto canhestro” (ALMEIDA, 2012, p. 96). Mas as madeiras serão descartadas e as colunas revestidas com mármore.

Depois, no desenho feito por Niemeyer de título “Ruínas de Brasília”¹¹(1964) as colunas aparecem livres das escoras, como se perdidas num terreno sombrio. Talvez seja pelo fato de esse desenho ter sido feito durante o período em que Niemeyer estava na Europa - conforme relatado por ele mesmo no livro “Minha arquitetura” (2000) - e, de lá, soube da instauração da ditadura militar¹² quatro anos após a inauguração da nova cidade. Todavia, a ditadura não chegou de maneira assim tão imprevista, vide as palavras de Pedrosa publicadas em 13 de maio de 1958:

O naufrágio da aventura de Brasília, depois de tanto esforço, de tantos recursos empenhados, de tanto dinheiro gasto, não se limitará ao simples abandono de suas obras. Com o reconhecimento de sua liquidação, virá também a liquidação da atual administração pública (que não poderia, aliás, ser pior) e com esta, ainda, a do próprio governo do Sr. Juscelino. Tal liquidação acarretará, inevitavelmente, terrível drama político. Para Brasília, e uma ditadura militar se implantará no país” (2015, p. 150).

> **fig.7, 8, 9 e 10 (ao lado) - Processo construtivo do palácio da alvorada.** | A primeira imagem retrata o momento da construção das fôrmas de madeira da coluna, a segunda e a terceira mostram as colunas já concretadas com o processo de revestimento de mármore em andamento e a última vemos a coluna inteiramente revestida.

9. Lembremos da problemática da aceleração desses processos construtivos (por motivos vinculados ao poder) discutida com mais profundidade no ensaio 4 – “O lugar impossível do corpo na cidade, sobre o caso da Gameleira.

10. Depois apenas do Catetinho.

11. Quem compartilhou sobre a existência desse desenho foi a própria artista Lais Myrrha, que o descobriu logo após a realização da instalação “Estudo de Caso” (2019), a próxima obra a ser comentada neste ensaio.

12. “JK sai do governo 9 meses depois da inauguração, deixando o país com uma grave situação que não tinha mais como controlar os gastos, fazendo com que o próprio partido maquinasse uma estratégia de perder a eleição” (SCHWARCZ;STARLING, 2015, p.726), deixando o país para Jânio Quadros “sem saber que estava realizando uma façanha e tanto: apenas em 2003 um presidente civil, eleito pelo voto popular, tornaria a entregar a faixa a seu sucesso” (p.725).

Se as colunas de Oscar Niemeyer (figura 11) são os últimos elementos iluminados e soltos na escuridão, Lais Myrrha destaca – com base nas fotos de registro do processo de construção –, a fôrma de madeira (descartada) e a transforma em uma escultura que tem suas três pontas travadas entre o chão e o teto: “Estudos de um futuro construído” (2018) (figura 12 e 13). Uma placa de madeira expõe sua geometria estrutural formada por dois eixos principais que se cruzam em ângulo reto auxiliados por uma série de ripas, como se revelando a estrutura óssea de um organismo exposto: o interdito da forma que se manifestou em concreto revestido de mármore. Além de servir como metáfora para o discurso, se pensarmos na lógica do silenciamento na constituição do que é dito (que define também o que não é dito), quando a artista destaca essa forma de seu contexto e a dispõe de outras maneiras, outras imagens e outros discursos começam a aparecer. O exercício vai transformando as coisas e criando novas situações (MYRRHA, 2018, informação verbal)¹³.

Nessa manobra, a artista realiza o que identificamos aqui, como a primeira quebra no tempo que “funciona no registro de modelo, mas também é uma coisa em si”, tomando a forma do provisório como permanente, “ou melhor, com um pouco mais de permanência” (MYRRHA, 2018, informação verbal). A partir dessa quebra e deslocamento, a artista parece questionar as imagens embutidas nessa figura icônica, revelando contradições. O deslocamento é não só do tempo, mas dos conteúdos, das formas e das posições por meio da qual o objeto se movimenta, se escora no – mas também sustenta (simbolicamente) o – ambiente onde se insere.

Entre outras imagens que se revelam nesses deslocamentos, evidencia-se a imagem da cruz – sinal que deu origem ao plano piloto. Paola Berenstein Jacques e Dilton Lopes de Almeida Júnior entendem a imagem da cruz como “primeiro símbolo de conquista do território a ser colonizado” (2017, p.475) e, por meio desse símbolo, aproximam a pintura de Victor Meirelles representando a fundação mítica do país (1861) com a primeira missa à fotografia da primeira missa em Brasília, em 1957, onde a cruz aparece “fincada no ponto mais alto do planalto central brasileiro de modo a simbolizar a refundação de um novo país moderno” (ibidem).

13. Entrevista concedida por Lais Myrrha para Ilê Sartuzi no auroras, em dezembro de 2018. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=zFw1YLJfKu8&ab_channel=auroras>, acesso em julho de 2019.

Assim, a cidade que a princípio se chamaria Vera Cruz, mesmo nome que já teve o Brasil "operaria simbolicamente como uma segunda descoberta do País. Não por acaso, o projeto de Lucio Costa propôs para a cidade a forma de um avião, nova nave capitã, que posaria sobre o deserto, trazendo-lhe a civilização do litoral" (MELENDI, 2017, p.288) de modo com que a própria forma pode soar bastante contraditória se pensarmos numa avião, que tem como função primordial afastar-se do solo; ou numa cruz, que é cravada ao chão e usada para prender corpos em suplício.

fig.11(página anterior) Ruínas de Brasília, Oscar Niemeyer, 1964 | pintura.

fig.12 (página anterior) e 13. Estudo sobre um futuro construído, Lais Myrrha, 2018 | Instalação de madeira

fig.14 Jesus carregando a cruz a caminho do Calvário | Instalação de madeira

fig.15. Croquis de Lucio Costa para o plano piloto da cidade.

fig.16. Cruzamento do eixo rodoviário com o eixo monumental antes da construção da cidade.

fig.17 (ao lado). Foto da primeira missa de Brasília, dia 3 de maio de 1957.

fig.18 (ao lado). Primeira missa no Brasil, Victor Meirelles, 1861 | óleo sobre tela

Brasília, cidade que inventei.

Osiris Costa

**fig.19 e 20 -
Estudo de Caso,
Lais Myrrha,
2018 | Instalação
de gesso vista
na Bienal de
Gwangju, Coreia
do Sul.**

6.3. Segunda quebra no tempo: Estudo de caso

Uma Instalação composta por dois elementos de gesso (figura 19 e 20). Talvez, ao observá-la, distingue-se primeiro um deles, que corresponde mais diretamente ao arquétipo coluna. Clássica, deriva direta ou indiretamente de um vocabulário arquitetônico do “mundo antigo” – segundo a definição da linguagem clássica para John Summerson (2009) –, relacionado à determinada categoria de edifícios “greco-romanos” e que apresente ao menos uma das cinco ordens vitruvianas¹⁴. Entre as ordens, essa parece corresponder à Toscana (também conhecida como proto-dórica). Summerson define a ordem como uma “unidade ‘coluna estrutura’ que compõe a colonata de um templo. Não precisa ter pedestal – e muitas vezes não tem – e precisa ter um entablamento (colunas só têm sentido se suportarem algo)” (2009, p.6).

Com algum deslocamento, ao olhar para o outro lado do plano, identificamos os eixos desenhando a cruz invertida e percebemos que o outro elemento é a representação da coluna do Palácio da Alvorada em escala 1:1. Tal percepção muda em tudo o tom da composição, tendo em conta que não é mais uma coluna suportando algum tipo de entablamento – o que legitimaria sua função –, mas sim duas colunas se equilibrando, estando a mais nova escorada na mais antiga, em equilíbrio. Qualquer movimentação brusca poderia levá-las a ruína.

“Estudo de Caso”, a segunda quebra do tempo, é quase oposta à primeira¹⁵. Enquanto a primeira mostrava a madeira descartada, nessa vemos uma representação do estudo da figura que foi moldada (e não do molde), logo, que permaneceu no discurso. E a coluna toscana com a qual essa contracenaria está representando não uma arquitetura romana propriamente dita, sim a da fazenda construída entre as décadas 1610 e 1620 no interior do Rio de Janeiro:

A Fazenda Colubandê¹⁶, descrita por Lucio Costa como

Uma arquitetura rural alpedrada com colunas toscanas à moda do minho, mas tudo caiado de branco à maneira da Estremadura [...] a casa da fazenda do Colubandê com a sua importante capela anexa, cuja imagem de Sant’Anna consta do Santuário Mariano, é, sem favor, o mais gracioso e puro exemplar. Debret dedica a prancha 42 do seu precioso documentário a esse estilo de casa típico da região, confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o peristilo, o impuvium, o triclinio [...] (COSTA, 1995, p.205).

14. Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita.

15. Vale lembrar que a quebra que identificamos como Primeira quebra do tempo, “estudos de um futuro construído” foi realizada depois dessa. Opto por essa ordem de apresentação por questões argumentativas.

16. Parte da fazenda produtora de cana de açúcar, essa casa é um importante marco da arquitetura Brasileira colonial que aparece, inclusive, em um dos primeiros panoramas da arquitetura brasileira de autoria estrangeira: O Brazil Builds, catálogo de exposição com curadoria de Phillip L. Goodwin, em 1943, com iniciativa do MoMA, em Nova York.

fig.21 Complexo Casa Grande e capela

Fotografia de Kidder Smith para o catálogo "Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942"

fig.22 Croqui de Lucio Costa comparando o complexo casa-igreja da Fazenda Colubandê e o Palácio da Alvorada

Foi também Lucio Costa o responsável pelo croqui que traçou, pela primeira vez, a comparação da Casa Grande com o Palácio da Alvorada - exaltando a capacidade do mestre da arquitetura em ao mesmo tempo projetar para o futuro e manter suas raízes. Depois, a dialética foi reafirmada pelo próprio autor do gesto: "o palácio sugeria coisas do passado. O sentido horizontal da fachada, a larga varanda protegendo-o, a capelinha a lembrar no fim da composição nossas velhas casas de fazenda"(NIEMEYER, 2000, p.41).Como diz Myrrha:

Em contextos e lugares diferentes no tempo, as duas casas são representações de poder, sendo uma construída para abrigar a família do/a presidente da república e a outra, uma casa-grande, para abrigar a família colonialista. [...] Duas colunas representantes de uma narrativa colonial, portanto, ideia provocada por essa instalação que faz a coluna moderna apoiar-se sobre a coluna da casa-grande. Ou seja, além de ironizar as narrativas da arquitetura moderna como nova (e não tão nova arquitetura assim) demonstra como a cidade moderna foi fundada em preceitos colonialistas. (Informação verbal,entrevista aurora, 2018).

Todavia, a artista alerta que o trabalho não é exatamente sobre o fato de Niemeyer ter usado o desenho da Casa Grande na Alvorada. Isso é um dado do qual ela partiu, como metáfora, para pensar aspectos sociais, políticos e econômicos. De novo, em conformidade com as reflexões apresentadas de José Bento Ferreira (2011) trazidas no prólogo em relação à coluna infinita, a ruptura de Myrrha é discursiva, cognitiva ou intelectual, e não técnica ou prática. Nesse caso, especificamente, é sobre como o Brasil "é frágil e sustentado por pilares muito conservadores"(MYRRHA, 2018, informação verbal).

São como "Pilares ontoepistemológicos", conceito apresentado por Denise Ferreira da Silva (2019), carregando discursos que foram e ainda são ativos. Dispositivos materiais, como nos ajuda a compreender Sueli Carneiro (2005), identificando tais binômios como "dispositivos raciais" entre os quais a arquitetura é paradigmática na construção do imaginário coletivo consagrado desde o canônico Casa Grande & Senzala (FREYRE, 2003) publicado pela primeira vez na década de 1930, bem como os antagonismos e desequilíbrios identificados pelo historiador, sendo o mais profundo deles "o senhor e pessoa escravizada" localizados em dois extremos: "os brancos das casas-grandes e os negros das senzalas." Para Carneiro, tais dispositivos carregam e constroem assimetrias raciais que se atualizam em Arranha céus & Favelas, mansões e cortiços, entre outros (em Brasília poderíamos falar das construções que estão no Plano Piloto e as que não estão) e que se reforçam no plano simbólico.

Nesse sentido, é relevante também notar a presença das capelas. O componente importante das arquiteturas das fazendas “invariavelmente inscritas no corpo da casa de vivenda e sempre voltadas para o lado das senzalas” com pé direito duplo “traduzia, por si só, a hierarquia e o poder que regiam as relações escravistas” (MARQUESE, 2006, p.519) e são acopladas às Casas Grandes, igualmente presente no Palácio da Alvorada, atuando como uma afirmação do Brasil como país cristão.

Mas são muitos os fios condutores por meio dos quais podemos seguir a reflexão, e são inúmeras as buscas por correspondências esboçadas por pessoas estudiosas do tema referente ao tão estudado Palácio da Alvorada. “A Coluna parabólica de Niemeyer é provocativa. Do ponto de vista estrutural um paradoxo; do estético, deleite. É justamente esta tensão que faz dela única” (ALMEIDA, 2012, p.151). É uma coluna, mas ao mesmo tempo é um arco invertido.

Além disso, o palácio também pode ser lido como uma espécie de “emulação de um templo” (ibidem, p.167), uma caixa de vidro que deixa uma larga varanda para área externa protegida pela série de colunas responsáveis pela identidade do projeto: na fachada posterior são 10 colunas e, na extremidade de cada lado, a metade de uma, totalizando em 12 pontos de apoio. Já os dez pontos de apoio da fachada frontal consistem em 6 colunas inteiras, duas metades em cada extremidade e, descentralizada, uma coluna abre-se em duas metades espaçadas em cerca de 25 metros para receber o acesso principal. Com essa descrição, inclusive, percebe-se o fato de a coluna atuar como pele externa e independente da estrutura da casa.

Presume-se, ainda, que Niemeyer teria se inspirado na arquitetura do Palácio Governamental de Chandigarh, espelhando e invertendo as parábolas de Le Corbusier (sendo conhecidos os encontros entre os arquitetos nesse período), como se o Palácio da Alvorada fosse uma evolução do Palácio na Índia (ver figuras 23 e 24). Fica ainda mais intrigante quando sabemos que as bases de referência do palácio de Chandigarh, que também vêm sendo estudadas há décadas na História da arquitetura, tiveram referências da arquitetura tradicional hinduístas identificadas pelo historiador inglês William Curtis (1982), reconhecendo na arquitetura de Corbusier a mesma situação de ponte entre a projeção de um futuro e uma espécie de abstração das “tradições do passado” que foi identificada na arquitetura de Niemeyer.

Até aqui teríamos, então, um caminho que sugeriria a Arquitetura Palladina representada pela Arquitetura colonial Brasileira retomada pelo Palácio da Alvorada que, por sua vez, está em dialética com a Arquitetura do Palácio de Chandigarh,

uma abstração moderna da arquitetura tradicional hindu? De novo, são diversas as direções das possíveis relações, insuficientes quando tentamos simplificar e universalizar expressões arquitetônicas numa só linha cultural e temporal. Eis uma das armadilhas da historiografia supostamente universal. Talvez resida aqui uma das críticas de Lais Myrrha?

A esse respeito, Prakash (2002) nos alertou sobre como discussões como essas estão presas numa perspectiva eurocêntrica. Para o arquiteto indiano, Curtis faz um esforço de exortar presenças de características hindus sintetizadas na obra de Corbusier não por interesse na arquitetura indiana, mas sim para celebrar a capacidade do franco-suíço de abstração. A partir disso pergunta: "Mas pode a abstração, por mais prodigiosa que seja, de fato fazer uma ponte entre o oriente e o ocidente? Entre o antigo e o moderno? A abstração é um solvente universal, uma estrutura mágica, um processo estético supra-neutro que está acima e além de todas as reivindicações históricas e geográficas? " (PRAKASH, 2002, p.23, tradução nossa).

Não. Abstração é um conceito, uma reivindicação epistêmica (PRAKASH, 2002). Percebe-se assim uma série de manipulações possíveis de um vocabulário arquitetônico e, se voltamos nossos olhares mais uma vez ao "Estudo de Caso" aproximado a desenhos de Niemeyer (ver fig.28), que mostra a coluna da Alvorada como uma evolução da coluna Compósita (e não da toscana), perceberemos então que talvez não seja com um passado de si mesma que a coluna da alvorada contracenava, e sim com o passado de seu par binário¹⁷. Com isso fica evidente que a cena montada pela artista nessa instalação não é um ponto conclusivo dessa relação, mas um dos pontos possíveis de partida.

O próprio título da obra "Estudo de caso", jargão muito utilizado na arquitetura para denominar o momento em que a equipe de arquitetura estuda referências de projetos que auxiliaram em sua proposta, indica a instalação como uma espécie de "canteiro de obra das linguagens"¹⁸ arquitetônicas para, a partir dessas formas existentes no vocabulário, pensar de que maneiras mais essas poderiam dialogar.

17. Levando em conta que John Summerson (2009) apresenta teorias de que as colunas toscanas seriam masculinas enquanto as compósitas, femininas.

18. Tal expressão foi usada por Sam Boucier (2020) para falar sobre generificação da linguagem.

fig.23 (acima) - Estudo do Styline n.2 do Captólio de Chandigarh. Le Corbusier, Junho de 1952

fig.24 (à esquerda). Estudo de Guilherme de Almeida da fachada de Chandigarh comparada a da do Palácio da Alvorada, c2012.

fig.25 - Aproximação de fotografias do Palácio da Alvorada à da Casa Grande na Fazenda Colubandê.

fig.26 - Aproximação de fotografias do Palácio Governamental de Chandigarh à da construção hinduista "Diwan-I-Am" do século XVII, em Dehli, na Índia.

fig.27 - Ordens toscana, dórica, Coríntia e compósita identificadas primeiramente por Vitruvius e mostradas como uma série fechada de cinco ordens pela primeira vez por Alberti | Gravura em madeira de Sebastiano Serlio.

fig.28 - Croqui de Oscar Niemeyer comparando as colunas (Compósita, pilotis que identifica-se com os do Ministério da Saúde e Educação no RJ, e a coluna do Palácio da Alvorada)

6.4 Teceira quebra no tempo: Kama Sutra

Figuras 29 a 60.

F. Números ímpares: Imagens do Original
Kama Sutra.

F. Números Pares: Imagens da série
Kama Sutra, de Lais Myrrha, 2018 -

f.29

f.30

É a partir daí que Lais Myrrha promove uma viagem dessas colunas à Índia pré-colonial, logo, pré-moderna, inserindo-as nas imagens do Kama Sutra: a terceira quebra do tempo. Em tom fantástico, o par de colunas passeia por diferentes paisagens, dentro e fora de pátios, jardins, salas de estar, ambientes domésticos e públicos. Nessas situações o vocabulário das colunas substitui o vocabulário dos corpos, exercitando as diversas posições com as quais as duas figuras poderiam contracenar. A série está em processo (2019-) e a artista trabalha as cenas organizando-as em cinco categorias de cenário: a)arquitecturas; b)paisagem; c) assatepos; d)retratos; e)tapetes e poses.

O que se conhece do Kama Sutra no “mundo ocidental” é uma espécie de resumo feito por Vatsyayana¹⁹ de um compilado de textos de vários trabalhos tratando literatura erótica e aforismos (Sutra) sobre o amor e tudo o mais que envolve os princípios de prazer e satisfações sensuais (Kama)²⁰ que tem em conta, como público, as altas castas indianas.

É importante também sabermos que, apesar de escrito em épocas longínquas, a disseminação desse material até os dias atuais está muito vinculada a um contexto de colonização. É possível imaginar que só conhecemos esse material (tão reproduzido, comentado e readaptado através dos séculos)²¹ por conta do seus tradutores no século XIX: o funcionário público indiano Forster Fitzgerald Arbuthot e o explorador inglês Richard Francis Burton²².

19. O seu verdadeiro nome era Mallinaga ou Mrillana, Vatsyayana era seu nome de família. Não existem informações exatas sobre a data de nascimento do autor, mas estipula-se que ele tenha vivido entre os séculos I e VI, visto que, na introdução, o autor menciona com advertência um caso de feminicídio que teria acontecido nesse período, no qual o Rei Kuntal matou sua esposa Malayevati. Um dos objetivos do livro seria, então, para que casos como esses não voltassem a acontecer. (DANE, 2003).

20. Na cultura Hindu, O Kama é um dos três princípios, junto ao Dharma (virtude ou mérito religioso) e Artha (bens mundanos), que devem ser exercitados juntos (DANE, 2003).

21. A princípio a edição só circulou para um número muito restrito de pessoas mas, depois, segundo o biógrafo de Burton, “as publicações piratas foram muito mais numerosas, e se alguém tivesse conseguido manter um levantamento preciso, o Kama Sutra de Burton provavelmente revelaria ser um dos *best-sellers* mais populares de todos os tempos”(RICE,1991. p.454).

22. Além da Asia, Burton explorou durante anos a Africa Ocidental registrando especialmente costumes sexuais. O viajante explorador, curiosamente, também esteve em Minas Gerais no Brasil, na década de 1860 que resultou no livro “Viagens aos planaltos” (1868). No prefácio desse volume escrito por sua esposa Isabel Burton é particularmente curioso notar os cuidados em relação ao tema da sexualidade (um tabu, assunto interdito): <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/281>

f.31

f.32

f.33

f.34

f.35

f.36

f.37

f.38

f.39

f.40

f.41

f.42

Contudo, a tradução não foi feita sem polêmica na Europa, uma vez que os ensinamentos do Kama Sutra iam contra a moralidade da era vitoriana que marcou o Reino Unido entre 1837 e 1901. Esse período foi largamente comentado por Michel Foucault (2017) para pensar as relações entre poder e sexo. Nesse contexto, a sexualidade, segundo o filósofo francês, seguiu apenas em “discursos clandestinos, circunscritos e codificados”, porque a burguesia na modernidade cuidadosamente a confiscou, reprimiu, interditou (mas não só, visto que muitas das operações são da ordem moral), proibiu e silenciou. “O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio”(p.8).

O simples fato de trazer esse assunto interditado à tona, de falar sobre ele, de acordo com Foucault (2017) já seria uma transgressão deliberada. No entanto, Burton rebate e, para desviar das críticas morais, escreve um prefácio justificando a tradução por meio de um discurso cientificista de um colonizador, dizendo que os ingleses não conheceriam bem os dominados caso eles não se instruísem de suas intimidades.

É quando o estudioso integra a sociedade Kama Shastra (1883) voltada para os estudos da literatura erótica e, em equipe, traduz a obra dos mais de 150 capítulos dos aforismos organizados em sete partes, que segundo orientado no prefácio do livro devem ser estudadas junto a diversas artes (entre elas os afazeres domésticos, pinturas, arquitetura e jardinagem). A parte I do livro trata sobre objetivos terrenos (virtude, riqueza e amor) dedicada a diversas artes desde o arranjo da casa e do seu mobiliário até a vida citadina, suas companhias, distrações, diversões, etc; Enquanto a parte II é a da união sexual propriamente dita, dos beijos, abraços, etc. A parte III, IV e V referem-se a “aquisição de uma esposa” e “da esposa” e “das esposas dos outros”, respectivamente; A parte VI é sobre as cortesãs e a VIII, compreende as artes das seduções, “dos meios para atrair os outros”(DANE, 2003).

O Kama Sutra é um livro que, para além de tratar dos comportamentos sexuais humanos, define códigos não só da sexualidade e da sensualidade, mas também de diversas relações sociais, como se delineasse uma léxico-gramática. Nesse sentido, Myrrha parece exercitar esse vocabulário misturando-o ao léxico arquitetônico que estruturam as colunas. Ao observar o processo, é intrigante notar que nos primeiros quadros as colunas da Alvorada substituíram os corpos de gênero feminino ao passo que as colunas toscanas, as de gênero masculinos (o que estaria, de certa forma, seguindo o léxico e condutas da linguagem clássica greco-romana conforme desenvolvemos no capítulo anterior). Porém, os papéis vão tornando-se fluidos no decorrer

das produções e as colunas vão performando gêneros diferentes (aos quais não resta, praticamente, indícios se tratam-se de “homens” ou “mulheres”, ambos, ou nenhum desses).

Ora, se os corpos são textos e o sistema sexo-gênero é um sistema de escrita, como nos ensina Paul B. Preciado (2014), podemos lê-los em posições que vão modificando enunciações. Nesse caminho, poderíamos imaginar que Lais Myrrha estaria fazendo não só uma resignificação, como também uma tradução (entendendo a tradução como questão de experiência e negociação) “contratextual”²³ das imagens do Kama Sutra? Ou das colunas brasileiras? Estaria Myrrha viajando com essas colunas num exercício de reencantamento e, em algum nível, libertação desses signos? Seria o estudo de caso Kama Sutra uma brincadeira ontológica de imposturas orgânicas e mutações prostéticas²⁴?

Seguindo o rastro de Foucault e Preciado, que sugerem aproximações entre sexualidade, arquitetura e poder, interessa também notarmos mais uma mudança que foi ocorrendo no processo da artista: no começo, Myrrha concentrava-se nas colunas, experimentando posições possíveis entre elas e abstraindo a arquitetura de fundo (informação pessoal, 2020). Depois, sua atenção amplia-se para as paisagens (arquiteturas, interiores e exteriores, jardins, bosques epátios) que são sempre detalhadamente preparadas nos códigos: presença de divãs perto dos quais haverão escarradeiras, caixas de ornamentos e livros; tapetes e almofadas; flores; instrumentos musicais; substâncias aromáticas, entre outros .

O cenário importa, dado que a arquitetura é política e “organiza as práticas e as qualifica; públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas” (PRECIADO, 2014, p.13). E então a artista passa a se concentrar cada vez mais nessa camada das imagens fazendo nos perceber que as imagens do Kama Sutra são também um importante documento iconográfico e que faz parte de um imaginário arquitetônico hinduísta.

23. Paul B. Preciado desenvolve o manifesto contrassexual - espaço que é também contratextual (BOURCIER, 2014) como uma análise crítica de diferença de sexo e gênero, apontando para uma substituição possível de um contrato sexual “Natureza” buscando uma alternativa à sexualidade moderna. No processo de construir um novo léxico sexual (e não de simples variação de linguagem), Preciado apresenta os princípios da sociedade contrassexual em 9 artigos e três Práticas.

24. Para Preciado, o gênero não é simplesmente performativo, mas sim prostético, “ou seja, não se da senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico.” p.29. - A aproximação com o manifesto contrassexual de Paul B. Preciado requer, por si só, um estudo mais amplo e profundo que está sendo desenvolvido para pesquisas futuras, ainda em processo embrionário, que aproxima arquitetura, discurso, poder, sexualidade e gênero. Aqui, portanto, irei me deter nas sugestões e apontamentos apenas como aberturas de questionamentos.

f.43

f.44

f.45

f.46

Desenlace

Este ensaio partiu de associações provocadas pelo conjunto de obras do Estudo de Caso, lidos aqui como três quebras no tempo: "Estudo sobre um futuro construído" (quebra do tempo 1), "Estudo de Caso" (quebra do tempo 2) e "Estudo de Caso Kama Sutra" (quebra do tempo 3). Essas obras guiaram um diálogo para pensar as problemáticas entre arquitetura, poder e suas relações com a colonialidade e a modernidade, em dialética.

O fato de Lais Myrrha propor um encontro entre o modernismo brasileiro e o indiano, por meio do Estudo de Caso Kama Sutra, nos levou a refletir sobre diversas coincidências desses sistemas pós-coloniais: ambas as capitais, Chandigarh e Brasília, representaram em algum nível o desejo de "liberdade" que, no entanto, são ideias contaminadas que utilizam a modernização como instrumento para atualização de projetos coloniais.

Partimos de um questionamento da matéria prima da política desenvolvimentista (o cimento) e fomos percorrendo as relações entre independência e industrialização agressiva, passando pela análise de lexicos arquitetônicos e suas relações com domesticidades até chegar ao "Estudo de Caso Kama Sutra", onde encontram-se Brasil e Índia com o desejo, talvez, de provocar deslocamentos dos pilares onto-crono-epistemológicos, politizando esse espaço de enunciação.

Nesse sentido, compreendemos a obra "Estudo de Caso Kama Sutra" e

f.47

f.48

suas conexões plurais como um ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão contra projetos modernos de colonização do pensamento.

Para isso, Myrrha lançou mão do encantamento – e aqui podemos pensar no sentido abordado por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020)– como instrumento. O encantamento “diz sobre como as gramáticas supraviventes se inscrevem nas dobras de um amplo repertório de assassinatos”; e o “encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza” (SIMAS; RUFINO, posição 44) e que luta, como afirmação da vida, contra o “mundo obcecado pela linearidade e pelo desenvolvimento”; contra o desencanto “perda de vitalidade, que reifica as raízes mais profundas do colonialismo” (posição 39).

A colonização (pensamos a colonização como fenômeno de longa duração, que está até hoje aí lançando seus venenos), gera ‘sobra viventes’, seres descartáveis, que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema, onde o consumo e a escassez atuam como irmãos siameses; um depende do outro (ibidem, 2020)

Ao percorrer esse trajeto de inúmeras voltas no tempo conduzido pelas obras de Lais Myrrha buscando desviar da dimensão da ruína, é difícil não pensar em “Mil e Uma Noites”, indicado pela própria artista como uma espécie de inspiração para o encantamento (informação pessoal, 2020). Coincidentemente, o fato de essa obra indiana/persa ter sido conhecida no ocidente também teve envolvimento do explorador inglês Francis Burton, responsável por uma de suas traduções. As histórias que compõem o livro são contadas pela personagem Xerazade que casou com o rei Xariar com o objetivo de romper com uma maldição cometida pelo Rei com todas as suas esposas: por conta de uma traição realizada pela sua primeira esposa, o rei mandou matá-la e depois passou a casar-se com uma mulher diferente a cada noite e, na manhã seguinte, mandaria mata-la como fez com a primeira esposa. Para impedir que essa série de feminicídios prosseguisse, Xerazade resolve casar-se com o rei com um plano para escapar da morte: ela conta histórias fantásticas ao longo de mil noites, e uma, interrompendo-as ao amanhecer para continuar apenas na noite seguinte, até que o marido desistiu de assassiná-la.

Por ter como “motivação, tema e pretexto, não morrer”, Michel Foucault (2001) entende esse conto como uma metáfora para pensar o parentesco da escrita com a morte (e o desejo de exorcizá-la, de subvertê-la): “falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse **desenlace** que deveria fechar a boca do narrador” (p.4, grifo nosso). Com isso, Myrrha nos mostra uma diferença crucial entre uma narrativa do infinito, e uma narrativa infinita.

f.49

f.50

f.51

f.52

f.53

f.54

f.55

f.56

f.57

f.58

f.59

f.60

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na experiência do nascer, do morrer ou nos refazimentos cotidianos se expressam o nosso caráter provisório, inacabado e dialógico. Ou seja, a vida é um sentido amplo que comunica a vibração do ser em conexão com todas as outras coisas criadas e invisíveis aos nossos olhos (SIMAS; RUFINO, posição 76).

O primeiro ensaio terminou, assim como esse último, com uma proposta de infinidade, de inacabado e de refazimento. Ações que buscam amplos sentidos de existência à primeira vista invisíveis aos olhos. Estratégias para adiar o fim do mundo, como propôs Krenak (2019), são estratégias para sobreviver a esse nosso tempo “especialista em criar ausências”: “sempre poder contar mais uma história” (p.27). Abraço a proposta de Krenak e, em resposta a essa provocação, coloquei-me a escutar mais e mais uma história; e a olhar, olhar de novo, e de novo e de novo...

O próprio modo de pensar de Lais (por meio de conexões, perceptíveis em suas falas, de como uma coisa leva a outra, que leva a outra, e a outra...) inspirou o encadeamento ensaístico deste trabalho. Como nos demonstrou “Mitos de origem”, adiar o fim significa também repensar supostos “começos”. É isso que faz a artista por meio das cartografias celestes ou teorias das bordas, imagens que se desdobram infinitas – conceitualmente compreendidas como um fenômeno dialético –, para então desnaturalizar esses sistemas de saber e iluminar novas ideias. É isso também que faz Lauriano, em suas contra-cartografias, estudando as narrativas e repensando esses desenhos que supostamente originaram territórios, refletindo sobre a terra e criando “fendas no tempo”, título do prólogo que apresentou “Êxodo”, primeira imagem que apareceu depois do “Mito de Origem”.

Coincidentemente essas duas imagens se encontraram na nova configuração do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo de arte brasileira (2020). Na configuração anterior, a obra “Êxodo” estava localizada na sala “A criação da academia”, conforme comentei no prólogo do segundo ensaio, aproximada aos retratos e paisagens dos séculos XVIII e XIX. Essa primeira localização foi feita de acordo com o método educativo proposto pela curadoria do museu, chamado de “diálogos”, que funcionou como uma espécie de ensaio para a nova apresentação do acervo elaborada pelo Núcleo de Pesquisa e curadoria, em voga desde 2020. “Depois de 10 anos, a instituição abandona a narrativa linear e cronológica em favor de um olhar mais crítico, incorporando novas perspectivas sobre a arte. O projeto curatorial mescla tempos históricos e técnicas artísticas” (PINACOTECA, 2020).

fig1. Sala 11 "Conhecimento e Dominação" da pinacoteca do Estado de São Paulo. | Foto L.B.S.

A nova proposta narrativa do museu foi organizada em três núcleos: Territórios da arte, Corpo e Território e Corpo individual/corpo coletivo. As obras "Êxodo" e "Mitos de Origem" encontram-se no Segundo, caracterizado pelas "abordagens [que] se modificam e se centram na relação dos artistas com o mundo físico ao seu redor, as visões da paisagem e do ambiente urbano". Mais especificamente, estão na sala 11 de título "Conhecimento e dominação". De acordo com o texto curatorial:

O desenvolvimentismo científico experimentado na Europa entre os séculos XVII e XIX articula-se com os processos de expansão e de colonização de territórios em outros continentes. O Brasil, enquanto colônia portuguesa, teve seu território disputado por diversas nações e sua natureza escrutinada por exploradores que procuram mapear e classificar seus recursos. O mapa do Brasil sob domínio holandês presente na sala é resultado do uso da ciência para melhor conhecer e explorar, mostra um ponto de vista, aquele do colonizador. O mesmo vale para as gravuras de Debret presentes na vitrine; aqui, elas são confrontadas com obras de Denilson Baniwa. Assim como Jaime Lauriano, Nelson Leirner e outros artistas empenhados na crítica da narrativa colonial, Baniwa age sobre essas representações evidenciando os processos de dominação da cultura e da ciência eurocêntricas.[...] Para dominar um território, é necessário conhecê-lo. Vários foram os instrumentos e os mecanismos utilizados pelos europeus em seus processos de colonização [...] no Brasil não foi diferente: entre os recursos utilizados para a dominação do território foram criados mapas, coleções de objetos e espécimes naturais, desenhos e gravuras da flora e da fauna, bem como das populações locais e de suas culturas. Formando quase um catálogo da exploração da natureza e dos povos originais, essas imagens carregam em si a propagando das riquezas naturais das novas terras conquistadas. Ao mesmo tempo, estão apresentadas nessa sala obras feitas nos dias de hoje e que utilizam esse imaginário do passado para contestá-lo e dar-lhe novos significados.

Ver a paisagem e dar-lhe novos significados é o que nos convidou essa e esse artista no caminho que percorremos até aqui, aprendendo e desaprendendo a paisagem; enquadrando, desenquadrando e reenquadrando por meio de gestos (e operações) organizadores que são, sabemos, historicamente situados e carregados de subjetividades tanto quanto são os enquadramentos das paisagens; tanto quanto é a pessoa que aqui escreve. Portanto, foi possível notar no diálogo com as obras uma organização que entendemos como operações: operações que podem ser por vezes desobedientes e até irônicas, mas não anarquistas, partindo de um pressuposto de organização ou até mesmo re-organizações onto-crono-epistemológica da paisagem. Mas, ao contrário do que tendem as organizações canônicas, tais propostas de re-organização sabem-se múltiplas e não tem por objetivo a cristalização, de modo com que o que apresentou-se nessas páginas foi como um retrato (ou um álbum cheio deles), um *frame*, um registro de um momento que segue em movimento, um caderno de impressões.

E é nesse sentido que identificamos nas operações de Lais Myrrha e de Jaime Lauriano reflexões a respeito dos conceitos da história, da memória, da política, dos imaginários urbanos e do território, propondo questões centrais: o que não está imediatamente visível na matéria? O que há de interdito que constitui esse território? Quais são os enunciados considerados válidos, ou não, no imaginário coletivo? E, mais precisamente na História da arquitetura e do urbanismo, notando a desumanização do ato de historicizar a forma desejada de maneira alienada das mãos que a constroem (vide pessoas escravizadas e as técnicas construtivas da taipa de pilão e de pavimentação, comentadas no ensaio 2 a partir de Jaime Lauriano, ou o caso dos operários soterrados e esquecidos pela arquitetura, lembrados por Myrrha no ensaio 4): quais são as vidas autorizadas nessa narrativa? Quais são as autorias permitidas nessa história? E, em diálogo com Sérgio Ferro (1979) que defendia uma profunda politização da prática arquitetônica, perguntamos por fim: quais os corpos de fato considerados no desenvolvimento do pensamento arquitetônico?

Foi verificado nesse percurso, por meio do diálogo com as produções artísticas de Jaime Lauriano e de Lais Myrrha, algumas das interdições que tangenciam os discursos da arquitetura e do urbanismo. Em resposta à proposição "Como a arte pode ser um dispositivo para rever lugares de interdição e/ou criar novos espaços para além deles?", foi confirmada na arte a potência de reagir a situações determinadas, inspirando-nos a olhar para os discursos de maneiras diferentes e deslocadas.

Nesse caso, foram os "Lugares de Interdição" que encadearam as imagens

e, consequentemente, os ensaios. Para isso, foi imprescindível identificar as preocupações historioráficas por meio das quais operam Lauriano e Myrrha, precisamente no que diz respeito ao "sistema" arquitetura e urbanismo e seus instrumentos e linguagens (como cartografias, mapas, elementos arquitetônicos e ferramentas de construção). Também ficaram evidentes as características políticas das obras, que integram posicionamentos de artes "pós-coloniais" (FOSTER, 2014) e de(s)coloniais (MIGNOLO, 2017), integrando um movimento artístico contemporâneo que, a partir das mais diversas pautas, subjetividades e incomodos, compartilham de preocupações historiográficas compondo uma virada epistêmica, sobretudo no que se trata de temas latino americanos que questionam uma função de arte ideal eurocêntrica.

Mesmo entre Myrrha e Lauriano, reunidos aqui pelas motivações já expostas (e pela subjetividade da pessoa que os aproxima: eu) – como o olhar crítico aos processos desde a colonização, "pós-colonização" e desenvolvimentismo até às suas atualizações mais presentes, "re-apresentando" dispositivos e imagens–, foi possível identificar marcadores sociais de diferença. E esses precisam ser destacados, ainda que brevemente, inclusive para reforçar a ideia de pluralidade do debate.

Enquanto a artista parece ser movimentada por um incessante incômodo e desejo de desnaturalizar um sistema cultural e de representação do saber, como o tempo e o espaço, que por sua vez, a direcionam para questões mais próximas da arquitetura e do urbanismo, onde a presença de seu corpo está implícita; Lauriano parte de seu corpo implicado nas noções de tempo e de espaço, portanto da arquitetura e do urbanismo, que os levam à provocar um movimento de desnaturalização dos sistemas culturais e das representações do saber. Ambos abordando fatos históricos, traumas e dores, levando a arte para um campo do ativismo político e compartilhando preocupações de uma virada epistêmica urgente, as subjetividades de ambos é presente nas constituições narrativas (pois isso, assim como o corpo, é inescapável), mas parece ser menos tema na obra dela (que não tem como pauta direta o machismo ou a branquitude, por exemplo, embora sejam temas presentes) do que na obra dele (que tem como pauta o racismo e a negritude).

Apesar de Myrrha ter um conjunto de obras que se dedicam a comentários visuais/e ou textuais sobre acontecimentos que observa no seu dia a dia pelos espaços físicos (cidades) e expandidos (mídias, redes e noticiários), sua atuação artística não é propriamente identitária, como parece ser a de Lauriano (que também, evidentemente, excede essa atuação). Por isso mesmo reforço que não pretendendo-se comparar a produção dessas duas pessoas, muito menos de suas vivências, pois essas me escapam e são incomparáveis a níveis de atuações artísticas. Logo, seria con-

traproducente que o fizesse. Mas nem por isso pode-se deixar de mencionar, para não correr o risco do que tanto critica-se aqui: naturalizar.

Assim sendo, se o primeiro ensaio guiado por Myrrha discutiu a construção dos lugares por meio de sua corrosão, apontando para (e desestabilizando a) existência de sistemas de exclusão, que operam também pelas interdições e revelam sua ligação com o desejo e com o poder, nos fazendo refletir sobre como suportes materiais e práticas institucionais validam discursos, perturbando o espaço material pela ação direta no objeto; o segundo ensaio avança para pensar identidades relacionais e históricas da matéria, com Jaime Lauriano operando nas zonas de fissura, expondo e elaborando incômodos interditos nas diversas camadas (físicas e simbólicas) que constituem as cidades. Abordando escalas macro e micro, o artista transforma dores individuais em atos políticos.

Com ênfase para a série “Bandeirantes”, destaca-se a atualidade e pertinência das obras de Lauriano questionando a memória materializada pelo monumento, provocando questões quanto a “Quem tem direito à memória?”. Tal posicionamento está em sincronia com um fenômeno de crítica historiográfica que insurgiu em 2020, desembocando em ondas potentes de subversão desses monumentos, conforme foi comentado nesse ensaio discutindo o imaginário e as materialidades do território brasileiro.

Essa discussão não é nova, mas essa mais recente onda foi em grande parte desencadeada e intensificada pela icônica cena em Bristol, quando manifestantes do Black Lives Matter ¹ jogam a estátua de Edward Colston (um traficante de pessoas escravizadas) no rio River Avon.

É notável também no conjunto de obras tanto de Lauriano quanto de Myrrha, o modo como trabalham materiais a níveis discursivos e com muita circunspeção e critério: não há escolha fortuita e não é possível ter ingenuidade ao lidar com linguagem, que é política. Ações como essas deixam evidente o mecanismo de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008) com que operam, ao subverterem linguagens tradicionais, e nos remetem às preocupações de Michel-Rolph Trouillot (2011), antropólogo haitiano que escreve em seu livro “Silenciando o passado: Poder e a Produção da História”: “se pararmos de fingir, talvez possamos ganhar em compreensão o que perdemos em falsa inocência”, uma vez que “Ingenuidade é com frequência uma escusa para os que exercem o poder” (p.17).

1. A manifestação foi um ato de memória e reivindicação política pela morte de George Floyd, assassinado por estrangulamento, vítima de racismo, por um policial branco em Moneápolis nos Estados Unidos.

fig2. Manifestantes jogam estátua de Edward Colston no River Avon, em Bristol |
Fotografia de Giulia Spadafora /Nurphoto/AFP

Não é possível, portanto, ter ingenuidade quanto ao que nós olhamos na cidade. Conforme aprendemos com a obra de Lauriano no esboço do pensamento realizado no terceiro ensaio “Expressões imagéticas como narrativa política”, o nosso olhar e o modo como enquadramos o que vemos também partem de uma escolha. O que nós escolhemos olhar nas cidades? Quais vidas podem existir na esfera pública? E quais memórias são interditas? Quais enunciações são silenciadas?

Nesse ensaio, me guiei por uma provocação do artista: descentrar nossas práticas e deslocar o olhar em relação a um pretensamente (des)conhecido território, assumindo a ambiguidade dessa frase: pretensamente (des)conhecido, quando o desconhecimento é velado e pretenso, assim como o conhecimento. Esse olhar atento às materialidades certamente tem muito a nos ensinar quando lidamos com os materiais que constituem as edificações, calçadas e ruas. A arquitetura como linguagem, portanto política, deve ser considerada desde os materiais que a constroem até a sua forma e organização espacial.

Tal responsabilidade é reafirmada no próximo ensaio “O lugar impossível do corpo na cidade”, guiado por Lais Myrrha, que nos faz pensar sobre como as cidades, e também a história da arquitetura e do urbanismo, configuram-se a partir de espaços de exclusão e de violência, apontando para a impossibilidade de uma historiografia homogênea e linear. Se a cidade é um fenômeno sociocultural, que é viva e se modifica, assim é a linguagem, assim é o corpo. Assim são as contra-cartografias

de Lauriano apresentadas no quinto ensaio. Nesses dois ensaios (4 e 5), ficou evidente também como essas obras extrapolam o circuito artístico: se as cartografias de Lauriano já foram capas de livro, como no caso de “Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos”, organizado por Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes² e publicado pela Companhia das Letras em 2018, obras como a instalação “Projeto Gameleira” (2014) reverberou nos espaços de discussão sobre arquitetura e urbanismo. Além disso, ambos possuem produções que se configuram como “Arte Urbana”³ e que acontecem, ou induzem acontecimentos, fora dos espaços institucionais e museológicos.

No caso das contra-cartografias de Lauriano, foi possível perceber como essas obras, revelando um caráter pedagógico, têm a potência de explicitar o peso simbólico das cartografias, instrumentos de processos civilizatórios e definição de determinados imaginários. Por meio da releitura crítica do território sugerida por Lauriano, com uma compreensão muito sofisticada quanto às escalas temporais, notamos como a constituição do ideário nacionalista é estruturada sobre violências coloniais e de expressões autoritárias desde sua fundação, que reaparecem e atualizam-se na contemporaneidade.

Atualizações que se explicitam também no sexto e último ensaio que, dialogando com produções de Lais Myrrha, aponta para códigos organizadores das cidades modernas desembocando no que se anunciou desde o primeiro ensaio: o problema das narrativas eurocêntricas e o modo como elas estruturam o pensar e o falar. O ensaio partiu de um questionamento da artista da matéria prima da política desenvolvimentista, o cimento, e foi se desenvolvendo a partir de percepções entre “independência” e industrialização agressiva (neocoloniais), revelando como desde o mito fundacional, o modernismo não rompe, mas dá continuidade ao projeto colonial.

Por fim, considerando sua proposta, a dissertação é apenas uma espécie de “retrato” entre muitos possíveis de um panorama de pensamento. Por isso, ao invés de tentar amarrá-la em uma conclusão, em desenlace, deixarei que as imagens revelem e perturbem a expressão de possíveis interseccionalidades sugeridas por meio desses “Lugares de Interdição”. Olhemos de novo a cartografia de imagens que se forma:

2. Parceria que se firmou em 2021, com a publicação do livro “Enciclopédia Negra: Biografias afro-brasileiras”, publicado pela mesma editora e do qual Lauriano participou dessa vez como organizador junto a Schwarcz e Gomes, conforme comentado nas notas do prólogo do ensaio 2.

3. De Lais Myrrha, como exemplo poderíamos citar “Sem título” (2001), Fachada Subtraída (2004) ou crônicas como “Breve cronografia dos desmanches” (2002) comentadas no ensaio 4, e de Jaime Lauriano a “São Paulo Imperial” (2017) – comentada no ensaio três, que nos convida a um caminhar pela cidade –, ou de intervenções urbanas mais diretas como “a história se encerra em mim” (2013) e relatos como “Sem título #1 (a casa)” (2008), os Novos Navegantes (2006) e Encruzilhada (2008) – esses últimos não comentados nesta dissertação.

**1.MATERIA-
LIDADES DO
DISCURSO**

**2.MATERIA-
ALIDADE DO
TERRITÓRIO**

3. IMAGEM E NARRATIVA

5. FICÇÃO-BRASIL

4. CORPO E CIDADE

6. ANTIGO/ MODERNO

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Editora 34, 2006.
- ALMEIDA, Guilherme. **Palácio da Alvorada**: um resgate documental e analítico. (Dissertação). Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- ARAUJO, Iris Helena. **Práticas de arquivo-morto**. (Dissertação) Mestrado em Artes Visuais na Universidade de Brasília, 2015
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (vol. 5).
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.
- BATAILLE (1920) in HOLLIER, D. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marrie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense S.A 1986
- _____. Escavando e recordando. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995
- _____. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- BEIGUELMAN, G. **Impulso historiográfico**. São Paulo: Peligro edições, 2019.
- _____. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Sesc, 2019.
- BORBA, Antonio Liberio. **Lembrar para ter o direito de esquecer**: a reconstrução histórico-sociológica da tragédia da Gameleira em Belo Horizonte e seus reflexos na trajetória de vida dos atores sociais nela envolvidos, 2007.
- BOURCIER, S. **Homo Incorporated**. O triângulo e o unicórnio que peida. São Paulo: n-1/Crrodilo, 2020.
- BURKE, P. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- _____. Traços humanos na superfície do mundo. São Paulo: Editora n-1, 2020. Disponível online em < <https://n-1edicoes.org/042> > acesso em maio de 2020.
- CALVINO, I. **As cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. (Tese) Doutorado em Educação junto à Área Filosofia da Educação na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERTAU, Michel **A escrita da História**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2013.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COHEN, Jean-Louis; BENTON; Tim. **Le Corbusier** Le grand. Paris: Phaidon, 2014.

- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Pós. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: < <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60> >. Acesso em: 22 jun. 2019.
- _____. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.
- _____. Remontar, remontagem (do tempo). **Chão da Feira**. Belo Horizonte, n. 47, jul. 2016. Disponível online em <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/#:~:text=Descri%C3%A7%C3%A3o,feita%20com%20foco%20nas%20posi%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em jul. 2020
- DUARTE, Luisa. (org). **Arte, Censura, Liberdade** – reflexões à luz do presente. São Paulo: Cobogó, 2018
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. SciELO-EDUFBA, 2008
- FERREIRA, José Bento. Coluna infinita (da série de instabilidade). **Mapa das artes**, temporada de 2011. Disponível em < <https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=-detalhe&id=45685088-cafb-4c09-b21e-8657b0c16467> >
- FOSTER, Hal. An archival impulse. In: **October**. 110. Cambridge (MA): The MIT Press, 2004.
- _____. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, v. 7, 2014.
- FERNANDES, C. A. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.
- FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto editores associados, 1979
- FORTES, Luana. Ayrson Heráclito, Tiago Sant'ana, Caetano Dias, Denilson Baniwa, Ieda Oliveira e o açúcar como alegoria do trabalho exploratório. *Revista Select*. n.26, março de 2020. Disponível em < <https://www.select.art.br/deste-em-dar-tanto-acucar-excelente/> > acesso em fev., 2021.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- _____. O que é um autor? Trad. Antonio Fernando Cascais. 3a ed. [s.l.]: Vega, [s.d.]. (Passeiros; v.6).
- _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: Editora N-1, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006
- _____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. trad. Vera M. Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- GRIGOLETTO, Marisa. Silenciamento e memória: Discurso e colonização britânica na Índia Organon. **Revista do Instituto de Letras da UFRGS** V.17 n.35 Grigoletto, Marisa. Silenciamento e memória: Discurso e colonização britânica na Índia, 2003.
- HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Conferência disponível online em < ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf >, acesso fev., 2021.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

- HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. São Paulo: contraponto, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein; ALMEIDA JR., Dilton Lopes. A construção de Brasília: Alguns silenciamentos. XIIEHA – **Encontro de História da Arte** –Unicamp, 2017.
- JACQUES, Paola Berenstein; DA SILVA PEREIRA, Margareth (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: Edufba, 2018.
- KIFFER. **O Brasil é uma heterotopia**. São Paulo: n-1.Disponível online < <https://n-1edicoes.org/130>> , 2020
- KILOMBA, G. – **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano**. São Paulo:cobogó, 2019
- KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KWON, Miwon. **One Place After Another** -site-specifics art and location edentity.Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LECCI, Alice Lino. O feminismo negro e a estética do sublime em Merci Beaucoup, Blanco!. **Artefilosofia**, n. 25, p. 148-168, 2019.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Lisboa: Letra Livre, 2012.
- MARQUSE, Rafael. Revisitando casas-grandes e senzalas: a arquitetura das plantations escravistas americanas no século XIX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N.Sér.v.14.n.1.p.11.57.jan.-jun.2006.
- MINOZZI, Celso Lomonte. **Rito e Arquitetura**. (tese) Doutorado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, 2009.
- MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições; 2018
- _____. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? trad. J. de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues. **Revista Rosa n2**. Disponível em < <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>> acesso em: nov., 2021.
- MELENDI, M. **Arquivos do mal – mal de arquivo**. Studium. Belo Horizonte, n. 11, p.22-30, 2000.
- MELENDI, M. Uma cronografia de espectros in MYRRHA, L. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Fumarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.
- MELENDI M. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017,
- _____. Uma pátria obscura: o que resta da anistia. **ARS**, São Paulo, v. 14, n. 27, 2016.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Morfologia das cidades brasileiras**: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista USP: Dossiê Brasil dos viajantes. São Paulo, SP: USP, CCS, n.30, jun./ ago.,1996.
- MENEZES, Hélio. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017
- _____. Jaime Lauriano contra a oficialidade. **Revista Select n.42** <<https://www.select.art.br/jaime-lauriano-contra-a-oficialidade/>>, 2019
- _____. Monumentos públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? SIM. artigo de opinião. 19 de junho, Folha de Sp. Disponível online em < <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/06/monumentos-publicos-de-figuras-controversas-da-historia-deveri>

am-ser-retirados-sim.shtml>, acesso em jul., 2020

-MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê:Literatura, língua e identidade, nº34, p.289-324, 2008.

_____. Coloniality is far from over, and so must be decoloniality. **Afterall jornal**, Londres, n.43, primavera-verão 2017, pp.38-45.

-MORAIS, F. **Escritexpográfica. Tese** (Doutorado) Faculdade de Artes visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina. 2020.

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

_____. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Furfurde de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.

-NIEMEYER, O. Minha Arquitetura. Rio de Janeiro ,Editora Revan. 2000

-NOBREGA DE JESUS, Carlos Gustavo. Entre escravos e taipas: o modo de fazer africano na arquitetura paulista. **Revista História São Paulo** - Unesp, v. 39, jun. 2020.

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

-OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, 2000.

-PATO, Ana M.– **Arte contemporânea e Arquivo**: como tornar público o arquivo público? (tese) Doutorado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, São Paulo 2017.

-PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. São Paulo: (Tese) Doutorado, Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2011.

-PEREIRA, R. A calçada portuguesa (2015). **Archidaily**. Disponível online em < <https://www.archdaily.com.br/br/763989/a-calcada-portuguesa> >. Acesso em setembro de 2020.

-PRAKASH, Vikramadityua. **Chandigarh's Le Corbusier**: The Struggle for Modernity in Post-colonial India. Eua: Washington Press, 2002.

-PEDROSA, Mário; WISNIK, Guilherme (org.). **Arquitetura**: Ensaio Críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

-PRECIADO. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1, 2014.

_____. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: n-1, 2020.

-QUEIROZ, Rodrigo. **Oscar Niemeyer e Le Corbusier**: encontros. (Tese) Doutorado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.

-QUINTELLA, T. P. O Brasil como problema (2020). **Revista continente**. ed.238Disponível em < <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/238/jaime-lauriano> >. Acesso em outubro de 2020.

-RAMOS, M. Estela. Rocha As lacunas dos estudos afro-brasileiros no ensino de Arquitetura e Urbanismo. In MOASSAB, A.; NAME, L. **Por um ensino Insurgente em Arquitetura e Urbanismo**. Foz do Iguaçu: Ed. Unila, 2020.

-REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 11a Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

-RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018. <https://proceedings.science/p/110305?lang=pt-br>

- ROLNIK, S. O abuso da vida – Medula do inconsciente colonial-capitalístico. In DUARTE, L. (org) **Arte Censura Liberdade: Reflexões à luz do Presente**. São Paulo: Cobogó, 2018. 184-232.
- ROLNIK, Sueli. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. N-1 edições, 2018.
- SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Editora da Unicamp, São Paulo, 2012.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. (Tese) Doutorado em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. **Da totalidade do lugar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2014.
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto. **A construção da Identidade Afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. São Paulo: (Tese)Doutorado, Instituto de Artes UNESP, 2016.
- SILVA, Denise Ferreira da Silva. **A dívida impagável**. São Paulo: Ed. Oficina da Imaginação Política., 2019.
- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. trad: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz . Lendo e agenciando imagens: o rei , a natureza e seus belos naturais. **Sociologia&Antropologia** – Rio de Janeiro, v.04.02:291-431, out., 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARCZ,VAREJÃO. **Pérola Imperfeita: A História e As Histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio Por uma estética do precário: antimonumentos e a arte de “desesquecer”. **Periódico Permanente**, v. 4, n. 7, 2016
- _____.Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. Psicologia USP, v. 27, nº 1, 2016. Disponível online em <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114752/112487>> Acesso em: 10/02/2018
- _____.in DUARTE, Luísa (org.) 21a Bienal de Arte contemporânea Sesc_Bideobrasil. São Paulo: Sesc Edições, 2019
- SILVA Armando. **Imaginários, estranhamentos urbanos**. São Paulo: SESC, 2014.
- SIMAS; RUFINO. **Encantamento**. Mórula editorial. Edição Kindle, 2020.
- SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura**.São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya editorial, 2016.
- WEIMER, G. A casa do bandeirante: uma revisão de suas origens. **Revista Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, n.149, p. 89-104, dez. de 2015.
- YOUNG, J. E. 1992. **The counter-monument: memory against itself in Germany today**. Critical Inquiry , v. 18, n. 2, pp. 267-96.

SITES DE ARTISTAS

Denilson Baniwa <<https://www.behance.net/denilsonbaniwa> >
Giselle Beiguelman < <http://www.desvirtual.com/>>
Jaime Lauriano < <https://pt.jaimelauriano.com/> >
Lais Myrrha <<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrtha.pdf> >
Michelle Matiuzzi <<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>>
Priscila Resende < <http://priscilarezendeart.com/> >
Rosana Paulino < <http://www.rosanapaulino.com.br/>
Tiago Sant'ana <<https://tiagosantanaarte.com/sobre/>>
Yhuri Cruz <<http://yhuricruz.com/bio/>>

CATÁLOGOS E PORTFÓLIOS

LAURIANO, J. São Paulo imperial: escravidão, cativos, monumentos e apagamentos históricos. Disponível em: . Acesso em: 20 jun. 2019.
_____. Jaime Lauriano Portfolio. Portugal, 2019.
MENEZES, Bernardo. in LAURIANO, J. Jaime Lauriano Portfolio. Portugal, 2019.
MYRRHA. Lais. Portfolio(2019). Disponível em
<<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrtha.pdf>> Acesso em 1 de dez. 2019.
PICOLLI; NERY (curadoria) BEVILACQUA; LOPES; PALMA (textos); PAULINO (obra). Rosana paulino: a costura da memória (Catálogo exposição dez. 2018 a mar. 2019). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
PIMENTA. Jr. Maquiagem de frente e outros projetos (Portfolio).
REBOUÇAS, J. Zona de Instabilidade. Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha, realizada na Caixa Cultural São Paulo; 2013.
RIJELLE, Isabella. in LAURIANO, J. Jaime Lauriano Portfolio. Portugal, 2019.
SOMMER. M: Hiato (2019). Disponível em
< <https://www.simgaleria.com/exposicoes/hiato> > Acesso em 3 de jan.2020.

LISTA DE IMAGENS

Introdução

Figura 1: O tempo corre para o norte. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.20

Figura 2 e 3: Série Bandeira Nacional. Fonte: Site de Jaime Lauriano < <https://pt.jaimelauriano.com/bandeiras-nacional>> Acesso em jan.2021 _p.20

Ensaio 1

Figura 1 e 2: Mitos de Origem. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.25

Figuras 3, 4 e 5: Teoria das Bordas. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.27

Figuras 6 e 7: Pódio para ninguém. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.31

Figuras 8: Cálculo das diferenças. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.31

Figuras 9 e 10 : O passo da história. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.34

Figura 11: Descontinuidade pelo tempo. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.34

Figura 12: Dicionário do impossível. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.37

Figura 13: Teoria das Bordas. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha _p.37

Ensaio 2

Figura 1: Êxodo. Fonte: Site do Artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/americas>> acesso em: Dez., 2020 _p.38

Figura 2: Paraíso Tropical. Fonte: Site da Galeria Mendes Wood, disponível em < <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>> acesso em: Dez., 2020 p.38

Figura 3. Negros Calceteiros. Fonte: DEBRET, Jean Baptiste, 1989, E.80, P.33 _p.42

Figuras: 4, 5 e 6. Série Pedras Portuguesas. Fonte: Site do artista. Disponível em <<https://pt.jaimelauriano.com/pedras-portuguesas>> . Acesso em: Dez., 2020 _p.42

Figuras 7, 8 e 9: Série Mal-Vindos. Fonte: Portfólio de Junior Pimenta. Disponível em < https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/12912/portfolio_pimenta_2019.pdf> Acesso em: Dez., 2020. _p.42

Figura 10: Colonização. Fonte: Site do artista < <https://pt.jaimelauriano.com/colonizacao>>, acesso em: Dez., 2020. _p.42

Figura 11: Praça do Rossio, Disponível em < <https://unsplash.com/photos/JEkERVk7mls>>. Acesso em: Dez., 2020. _p.44

Figura 12: Calçada Copacabana. Fonte: O Globo Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/verao-2016/calcao-de-copacabana-foi-primeiro-de-pedras-portuguesas-no-rio-15168162>, Nov., 2020. _p.44

Figura 13: Problemas na calçada. Fonte: Archdaily disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/763989/a-calcada-portuguesa>> , acesso em nov., 2020 _p.44

Figura 14. Suplício. Fonte: Site do artista, disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/suplicio>> acesso em dez., 2020 _p.44

Figuras 15 e 16: Calimba. Fonte: site do artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/calimba>> , acesso em nov. 2020 _p.44

Figura 17 a 21. Ao norte do Rio. Site do artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/ao-norte-do-rio>> acesso em dez., 2020 _p.48;49

Figura 22 e 23: Páginas d'O estado de São Paulo. Fonte: Acervo do Estado de SP disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,marco-zero-de-sao-paulo-completa-80-anos,10442,0.htm>> , acesso em dez., 2020. _p.50

Figura 24: Monumento às Bandeiras. Fonte: Site do artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>>, acesso em nov., 2020. _p.51

Figura 24: a história se encerra em mim. Fonte: Site do artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/a-historia-se-encerra-em-mim>>

melaauriano.com/a-historia-se-encerra-em-mim>, acesso em jun., 202. **_p.58**
 Figuras 26 e 27: Pateo do Colégio. Fonte: Acervo pessoal. **_p.60**
 Figura 28: Construção da Matriz Histórica. Fonte: Página: “Painel Histórico de Campinas” em Gustavo Nóbrega de Jesus. **_p.61**
 Figura 29: Negros Serradores de Tábuas. Fonte: DEBRET, Jean Baptiste, 1989, E.66, P 18 **_p.61**
 Figura 30. O Largo do Machado em Laranjeiras. Fonte: LAGO, Pedro Correia, 2008, p. 92 **_p.61**
 Figura 31 a 34: Série Bandeirantes. Fonte: Site do Artista disponível em < <https://pt.jaimelaauriano.com/bandeirantes>>, acesso em jul., 2020. **_p.61**
 Figura 35 a 38: Trabalho. Fonte Site do Artista, disponível em < <https://pt.jaimelaauriano.com/trabalho>>, acesso em jun., 2021. **_p.61;62**
 Figura 39: Calçada de São Luiz. Fonte: Acervo pessoal. **_p.68**

Ensaio 3

Figura 1 a 3. Imagens do centro de São Paulo.fonte: Acervo pessoal. **_p.69**
 Figura 4 a 7. Imagens centro de São Paulo. Fonte: Acervo pessoal. **_p.70**
 Figuras 8 a 11: Imagens do centro de São Paulo. Fonte: Acervo pessoal. **_p.71**
 Figura 12: Engenho de Itamaracá. Fonte: Disponível online em <https://ensinarhistoriajoelza.com.br>> Acesso jul.2019 **_p.73**
 Figura 13 a 15: Refino #2. Fonte: Site de Tiago Sant’Ana Disponível online em < <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/>> Aceso jul.2019. **_p.73**
 Figura 16: Mascara que se usa nos negros. Disponível online em disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baptiste_Debret_-_M%C3%A1scara_que_se_usa_nos_negros....jpg>. Acesso jul. 2019. **_p.76**
 Figura 17: Chatiment des esclaves (castigo de pessoas escravizadas). Fonte: Acervo Museu Afro Brasil. Disponível em < <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/jacques-etienne-arago---obras>>, acesso em jan., 2021. **_p.76**
 Figura 18: Vem... pra ser infeliz. Fonte: Site da artista, disponível em <<http://priscilarezen-deart.com/#trabalhos>> Acesso em: Dez., 2020. **_p.76**
 Figura 19: Merci Beaucoup blanco. Fonte: Site da artista, disponível em <<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/portraits>> Acesso em: Dez., 2020. **_p.76.**
 Figura 20: Sem título (da série bastidores). Fonte: Galeria Mendes Wood. Disponível em <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>> Acesso em: Dez., 2020. **_p.76**
 Figura 21: Monumento à voz de Anastácia. Fonte: site do artista <<http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>> **_p.77**
 Figura 22 a 24. Table of Goods. Fonte: Acervo pessoal **_p.77**
 Figura 25. São Paulo imperial...Fonte: Site do artista. Disponível em < <https://pt.jaimelaauriano.com/sao-paulo-imperial>>, **_p.80;81.**
 Figura 26: Planta imperial cidade de São Paulo. Fonte: Disponível online em < http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1810.jpg> acesso em jul.2019 **_p.81**
 Figura 27 a 33: Imagens no centro de São Paulo (Anhangabaú). Fonte: Acervo pessoal. **_p.84**
 Figura 34 a 36: Imagens no centro de São Paulo (Luz). Fonte: Acervo pessoal. **_p.85**
 Figura 37 a 40: Imagens no centro de São Paulo (Pateo do colégio). Fonte: Acervo pessoal. **_p.86**
 Figura 41 a 43: Imagens no centro de São Paulo (Sé). Fonte: Acervo pessoal. **_p.87**
 Figura 44 e 45: Imagens no centro. Fonte: Acervo pessoal. **_p.88**

Ensaio 4

Figura 1. Basílica Cisterna. Fonte: Disponível em < <https://www.flickr.com/photos/ko-hol/8550051646/> >, acesos em jan., 2021. **_p.89**

Figura 2, 3 e 4: Sem título. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha. **_p.90**

Figura 5: Memorial do esquecimento. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha. **_p.92**

Figura 6 a 8: Fachada Subtraída. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha. **_p.92**

Figura 9: Imagem do 'Desmanche involuntário punitivo'. Fonte: Livro Breve Cronografia dos desmanches p.14, 2013. **_p.96**

Figura 10: Ruínas do 9º Pavilhão (Carandiru). Fonte: Acervo pessoal **_p.96**

Figura 11: Capa do Jornal O Globo. Fonte: Acervo histórico online d'O Globo **_p.97**

Figura 12: Página do Estadão. Fonte: Acervo histórico online d'O Estado de SP. **_p.98**

Figura 13 a 17: Imagens da Expogameleira. Fonte: Acervo pessoal **_p.99**

Figura 18 a 21: Imagens da exposição Projeto Gameleira. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha. **_p.100**

Figura 22 a 24 portfólio: Imagens da exposição Projeto Gameleira. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha. **_p.102**

Figuras 25 e 26. Imagens do Desabamento da Gameleira. Fonte: Tese de Antonio Libério Borba (2007), p.228 - 230 **_p.104**

Figura 27: Hospital de Campanha no Expominas para atender pessoas infectadas pelo coronavírus, 2020. Fonte: Secretaria da Saúde do Estado de Minas Gerais. Disponível em < <https://www.saude.mg.gov.br/component/gmg/story/12494-governo-de-minas-conclui-segunda-etapa-da-construcao-do-hospital-de-campanha-no-expominas> > acesso em maio de 2020. **_p.102**

Ensaio 5

Figura 1: Resistência. Fonte: Portfólio Jaime Lauriano (2019), p.131. **_p.110**

Figuras 2 e 3: Ordem e Progresso. Fonte: Site do artista, disponível online em <<https://pt.jaimelauriano.com/ordem-e-progresso>>, acesso: Nov. 2020. **_p.113**

Figura 4: Nessa terra em se plantando, tudo da. Fonte: site do artista, disponível online em <<https://pt.jaimelauriano.com/nessa-terra-em-se-plantando-tudo-da>>, Acesso em Nov., 2020. **_p.116**

Figura 5: Post Mortem. Fonte: Site do artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/post-mortem> >, acesso em nov, 2020. **_p.116**

Figura 6: Gargantilhas. Fonte: Site do Artista, disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/gargantilhas> >, acesso em nov., 2020. **_p.116**

Figura 7: Terra brasilis. Fonte: Brasil, uma biografia. Caderno de imagens, p.895 **_p.121**

Figura 8: Terra Brasilis: invasão, Fonte: site do artista, disponível online em <<https://pt.jaimelauriano.com/invasao-etnocidio-democracia-racial-e-apropriacao-cultural>> Acesso em Nov., 2020. **_p.121**

Figura 9: O que nos une nos separa/... Fonte: Site do Artista, disponível online em <<https://pt.jaimelauriano.com/americas>>, Acesso em Nov., 2020 **_p.123**

Figura 10, 11 e 12, 13: Série Tratado. Fonte: Disponível online em <<https://pt.jaimelauriano.com/tratado>> Acesso em: Nov., 2020. **_p.123**

Figura 12: Experiência concreta #2 (diálogo...). Fonte: Disponível online em <https://pt.jaimelauriano.com/experiencia-concreta>, acesso em: Nov., 2020. **_p.103**

Figura 14: Aculturação. Fonte: Disponível online em < <https://pt.jaimelauriano.com/americas> >, acesso em: Nov., 2020. **_p.126**

Figura 15: America Accurate... Fonte: Cartografia histórica USP, disponível online em <http://www.cartografiahistorica.usp.br/index.php?option=com_jumi&file-id=14&Itemid=99&idMapa=588&lang=br>, acesso em: Nov., 2020. **_p.126**

Figura 16. Capitânias. Fonte: Disponível online em < <https://pt.jaimelauriano.com/capitanias> >, acesso em: Nov., 2020. **_p.128**

Figura 17. Combate. Fonte: Disponível online < <https://pt.jaimelauriano.com/combate> > acesso em: Nov., 2020. **_p.128**

Figura 18: Invasão. Fonte: Disponível online em < <https://pt.jaimelauriano.com/invasao> >, acesso em Nov., 2020. **_p.129**

Figura 19 a 23: Brinquedo de furar moletom. Fonte: Disponível online em < <https://pt.jaimelauriano.com/brinquedo-de-furar-moletom> >, acesso em Nov., 2020. **_p.129**

Figura 21 a 26: Cenas do Vídeo. Fonte: Disponível em < <https://pt.jaimelauriano.com/o-brasil> >, Acesso em Nov., 2020. **_p.131**

Figura 27. Pátria Amada, para a série pela democracia, da Folha de SP. Fonte: Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/jaime-lauriano-cria-obra-que-remete-a-asfixia-e-tortura-em-serie-pela-democracia.shtml> >, acesso nov., 2020. **_p.131**

Ensaio 6

Figura 1. Cenas da videoinstalação “Colina infinita”. Fonte: Disponível online em < <https://vimeo.com/26246830> > acesso, jan.2021. **_p.132**

Figura 2: The imperial Gazetter of India. Fonte: Disponível online em https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_das_Duas_Na%C3%A7%C3%B5es#/media/Ficheiro:Brit_IndianEmpireReligions3.jpg Acesso em jan.2021 **_p.137**

Figura 3: The imperial Gazetter of India. Fonte: Disponível online em https://media.springer-nature.com/original/springer-static/image/chp%3A10.1007%2F978-3-030-41991-2_2/Media-Objects/492865_1_En_2_Fig2_HTML.png Acesso em jan.2021 **_p.137**

Figura 4: Le Corbusier na Índia. Fonte: Livro Le Corbusier Le Grand (2014), p. 451 **_p.118**

Figura 5: Lucio Costa e JK. Fonte: Arquivo público Brasília nº4 (1957), p. 9 **_p.138**

Figura 6: Mapa gráfico Brasília. Fonte: Arquivo público Brasília nº4 (1957), p.19 **_p.141**

Figura 7 e 8: Processo construtivo do Palácio da Alvorada. Fonte: Arquivo público Brasília nº4 (1957), p.10 **_p.143**

Figura 9: Processo construtivo do Palácio da Alvorada. Fonte: Arquivo público Brasília nº5 (1957), p.10 **_p.143**

Figura 10: Processo construtivo do Palácio da Alvorada. Fonte: Arquivo público Brasília nº13 (1957), p.27 **_p.143**

Figura 11: Ruínas de Brasília. Fonte: Disponível online em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/simbolo-da-utopia-modernista-brasilia-vira-ruinas-em-obras-de-artistas.shtml>> acesso em jan. 2021 **_p.145**

Figura 12 e 13. Estudo sobre um futuro construído. Fonte: Disponível online em < <http://www.auroras.art.br/lais-myrrrha> > acesso em jan. 2021 **_p.145, 146**

Figura 14. Jesus carregando a cruz... Fonte: Disponível online em < <https://paroquiadecanidelo.pt/2020/03/30/3a-estacao-jesus-carrega-a-cruz/> > acesso em jan. 2021 **_p. 146**

Figura 15. Croqui de Lucio Costa. Fonte: in BEREINSTEIN;ALMEIDA JR., (2017), p.470. Disponível online em <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Paola%20Berenstein%20Jacques%20e%20Dilton%20Lopes%20de%20Almeida%20Junior.pdf>> Acesso em Jan., 2021. **_p.147**

Figura 16: Cruzamento do eixo rodoviário...(Brasília). Fonte: Arquivo público Brasília nº6 (1957), p.9 **_p.147**

Figura 17: Primeira missa de Brasília. Fonte: Arquivo público Brasília nº5 (1957), p.4 **_p.147**

Figura 18: Primeira missa no Brasil. Fonte: Disponível online em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meirelles-primeiramissa2.jpg> > acesso em agosto 2019 **_p.147**

Fig 19 e 20: Estudo de caso. Fonte: Portfólio de Lais Myrrha **_p.148**

Figura 21: Fazenda Colubandê. Fonte Brazil Builds: Architecture new and old (1943) , p.25 **_p.150**

Figura 22: Croqui de Lucio Costa.Fonte: Portfólio de Lais Myrrha, **_p.150**

Figura 23 e 24: Comparações entre os Palácios de Chandigarh e da Alvorada. Fonte: in ALMEIDA (2012), p.148 **_p.154**

Figura 25: Aproximação entre o Palácio da Alvorada e a Casa-Grande. Fonte: Portfólio Lais Myrrha. **_p.154**

Figura 26: Aproximação entre o Palácio de Chandigarh e Diwan-I-Am. Fonte: PRAKASH(2002), p.195. **_p.154**

Figura 27: Ordem Clássica. Fonte: SUMMERSON (2009), p.1. **_p.155**

Figura 28: Croqui de Oscar Niemeyer. Fonte: Revista Módulo n7, dez. 1957, p. 21 **_p.155**

Figura 29 a 60: Imagens do original Kama Sutra (números ímpares) Série Kama Sutra (números pares). Fonte: Acervo Lais Myrrha. **_p.156 a p.168**

Considerações finais

Figura 1: Sala 11 “Conhecimento e dominação”, pinacoteca do Estado. Fonte: Acervo pessoal **_p.170**

Figura 2: Manifestantes Black Live <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/ingleses-derrubam-estatua-de-trafficante-de-escravos-durante-protesto-antirracismo-em-bristol.shtml> **_p.174**