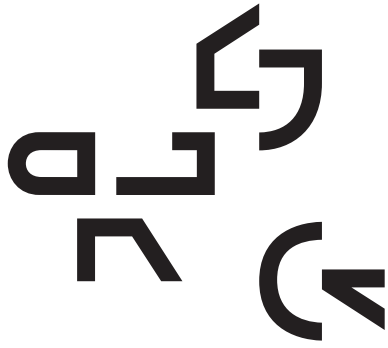
TE ULIANA | FERNAN-
NNE FRANCIA CERASO-
ENSAIOS ACERVO DA
QUISA | UM CENTRO DE
(CEDOC) PARA A AS-
O DA LAJE | UM MU-
AS E ABRIR FUTUROS |
M DESEJO DE ARQUI-
S: O VAZIO E OS FAN-
TRAL DA BAHIA | OS
RIA DE JESUS, RELA-
MPARTILHADO | COIM-
BULOSAS DE UM ACER-
EXPERIÊNCIAS
ARQUIVO COMO
UTURO | FOTO-
: PEQUENA CO-
AMENTOS, POR-
IMAGENS DE FUTURO:
A EXPERIÊNCIA URBANA
E OS ACÚMULOS DA HIS-
SAMENTO URBANÍSTICO
AFIA COMO ANARQUIVA-
URBANO | REAGÊNCIAS
PARA O ENSINO DE UMA
ORPORIFICADA E AFETI-
OS ARQUIVOS" SEGUIDA
RESENHAS
MEDITA-
DA ME-
ILARINA

17

ARQUIVO VIVO

PERIPÉCIA

REDUBRA



REDOBRA – N. 17 - ANO 8 – 2023

REDOBRA é uma publicação
conjunta dos grupos de pesquisa
LABZAT – PPGDANÇA/UFBA e
Laboratório Urbano – PPG-AU/UFBA
REDOBRA integra a plataforma
de ações CORPOCIDADE

ISSN 2238-3794

WWW.LABORATORIOURBANO.UFBA.BR

WWW.CORPOCIDADE.DAN.UFBA.BR

WWW.LABZAT.DAN.UFBA.BR

WWW.REDOBRA.UFBA.BR

NÚMERO 17 - ANO 8 - 2023
Arquivo Vivo

EDITORAS DESTE NÚMERO
Eliana Rosa de Queiroz Barbosa (UFRJ), Fabiana Dultra Britto (PPGDANÇA/UFBA) e Janaina Bechler (Laboratório Urbano/UFBA)

EDITORAÇÃO
Alexandre Pajeú, Bárbara Cabral, Daniel Sabóia, Leonardo Vieira e Rafaela Izeli

CAPA
Rafaela Izeli

REVISÃO
Alexandre Pajeú, Bárbara Cabral, Márcia Ferran e Rafaela Izeli

COLABORADORES DESTE NÚMERO
Agnes Cajaiba, André Oliveira Costa, Caetana Dultra Britto, Carolina Pescatori, Caroline Silva Souza, Daniel Sabóia Almeida Barreto, Dina Elisabete Uliana, Edson Luiz André de Sousa, Eliana Rosa de Queiroz Barbosa, Fabiana Dultra Britto, Fernanda Arêas Peixoto, Fernanda Auada, Janaina Bechler, Janaina Chavier Silva, Joana Horst, José Eduardo Ferreira Santos, Josianne Francia Cerasoli, Júlia Domínguez, Leonardo Vieira, Maíra Brum Rieck, Márcio Seligmann-Silva, Marcos Britto, Margareth da Silva Pereira, Milena dos Santos Silva, Nathan Bastos [ABASTOS], Paula Borgo, Rafael Luis Silva, Rafaela Lino Izeli, Ricardo Trevisan, Roberta Ramos Marques, Tiago Nogueira Ribeiro, Vilma Soares Ferreira Santos, Washington Drummond

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Fabiana Dultra Britto – coordenadora
LABZAT – PPGDANÇA/UFBA,
Paola Berenstein Jacques – coordenadora
Laboratório Urbano – PPG-AU/UFBA

EQUIPE PRODUÇÃO EDITORIAL
Alexandre Pajeú, Bárbara Cabral, Daniel Sabóia, Leonardo Vieira, Márcia Ferran e Rafaela Izeli (coord.)

PROJETO GRÁFICO
Daniel Sabóia, Janaína Chavier, Patricia Almeida

CONSELHO EDITORIAL
Alejandro Ahmed (Grupo Cena 11)
Cibele Rizek (IAU/USP)
Fernanda Peixoto (FFLCH/USP)
José Lira (FAU/USP)
Josianne Cerasoli (IFCH/UNICAMP)
Margareth da Silva Pereira (PROURB/UFRJ)
Paulo Reyes (PROPUR/UFRGS)
Ricardo Trevisan (FAU/UnB)
Rita Velloso (EA/UFMG)
Roberta Ramos (Dança/UFPE)

SUMÁRIO

EDITORIAL 07
Eliana Rosa de Queiroz Barbosa, Fabiana Dultra Britto e Janaina Bechler

ENTREVISTAS

DINA ELISABETE ULIANA 41
Entrevista a
Caetana Dultra Britto

FERNANDA ARÊAS PEIXOTO, JOSIANNE FRANCIA CERASOLI E RICARDO TREVISAN 65
Entrevista a
Eliana Rosa de Queiroz Barbosa, Fabiana Dultra Britto e Janaina Bechler

ENSAIOS

ACERVO DA LAJE: NOTAS INICIAIS DE PESQUISA 65
José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Soares Ferreira Santos

UM CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA (CEDOC) PARA A ASSOCIAÇÃO CULTURAL ACERVO DA LAJE 101
Caroline Silva Souza, José Eduardo Ferreira Santos e Milena dos Santos Silva

UM MUSEU PARA GUARDAR MEMÓRIAS E ABRIR FUTUROS
INVENTÁRIO DE SONHOS: UM DESEJO DE ARQUIVO 113
Maíra Brum Rieck, Joana Horst, Edson Luiz André de Sousa e André Oliveira Costa

AUSÊNCIAS E APARIÇÕES: O VAZIO E OS FANTASMAS NA BIBLIOTECA CENTRAL DA BAHIA 125
Daniel Sabóia Almeida Barreto e Tiago Nogueira Ribeiro

OS CADERNOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS, RELATO DE UM TRATAMENTO COMPARTILHADO 149
Caetana Dultra Britto, Fernanda Auada e Paula Borgo

COIMBRA BUENO E CIA. LTDA.: NEBULOSAS DE UM ACERVO EM CONSTRUÇÃO 163
Carolina Pescatori e Ricardo Trevisan

SUMÁRIO

EXPERIÊNCIAS

187 **MENSAGEM NA GARRAFA:** O ARQUIVO COMO APONTAMENTO PARA O FUTURO
Janaina Bechler, Eliana Rosa de Queiroz Barbosa, Marcos Britto, Rafael Luis Silva e Agnes Cajaiba

201 **FOTOCOLOR**
Janaina Chavier Silva

221 **SALTAR É PRECISO:** PEQUENA COLEÇÃO DE IMAGENS E PENSAMENTOS, PORTO DA BARRA, SALVADOR
Rafaela Lino Izeli

235 **IMAGENS DE FUTURO:** OUTRAS NARRATIVAS SOBRE A EXPERIÊNCIA URBANA EM ÁLBUNS DE FAMÍLIA
Agnes Cajaiba

255 **ENTRE OS ACÚMULOS DA HISTÓRIA:** CRONOLOGIA DO PENSAMENTO URBANÍSTICO
Júlia Domínguez, Leonardo Vieira, Nathan Bastos [ABASTOS} e Rafaela Lino Izeli

DEBATES

275 **SÃO PAULO:** FOTOGRAFIA COMO ANARQUIVAMENTO DE SEU INCONSCIENTE URBANO
Márcio Seligmann-Silva

297 **REAGÊNCIAS DO/NO PRESENTE:** PROPOSTAS PARA O ENSINO DE UMA HISTORIOGRAFIA DA DANÇA CORPORIFICADA E AFETIVA
Roberta Ramos Marques e Fabiana Dultra Britto

317 **"PEQUENA GENEALOGIA DOS ARQUIVOS" SEGUIDA DE "O MUNDO NÃO É UM MUSEU"**
Washington Drummond

RESENHAS

333 **ARQUIVOS EM MOVIMENTO OU MEDITAÇÕES SOBRE LUGARES E LARES DA MEMÓRIA**
Margareth da Silva Pereira

341 **NO CORPO O TEMPO BAILARINA**
Eliana Rosa de Queiroz Barbosa

EDITORIAL

As discussões que resultaram nesta **REDOBRA Arquivo Vivo** se iniciaram no ano de 2021, ano em que a pesquisa coletiva *Arquivo Laboratório Urbano* enfrentava desafios, alguns compartilhados com todo resto do mundo afetado pelos efeitos da pandemia de Covid-19, e outros singulares, que diziam de sua existência como **dobra** do grupo em que nasce, em que se assenta, e cujo acervo foi seu objeto e tema central. A partir de 2019, essa pesquisa, que buscava aparições das palavras Experiência e Narrativas Urbanas no acervo do Laboratório, começou a ocupar-se dessa outra palavra, Arquivo que, apesar de dar nome à pesquisa, era tratada com certa naturalidade, quase correspondente aos lugares físicos onde livros, teses, dissertações, tccs e outros documentos acadêmicos, como registros em áudio e vídeos, estavam guardados. Porém, os procedimentos escolhidos para realizar a pesquisa inevitavelmente nos levaram a suspender essa palavra e muitas perguntas surgiram daí: O que é um arquivo? O que pode ser um arquivo? Porquê arquivar? Quais narrativas urbanas são guardadas e arquivadas? Pode o corpo ser considerado um arquivo? Que corpo encontramos nas narrativas arquivadas? E a cidade, existe como um apanhado de arquivos?

A proposição dessa revista é um efeito da tentativa de composição dessas palavras: arquivo-corpo-cidade, com interlocutores que colaboram com diferentes percepções do que pode um arquivo. Entre perdas, ruínas, incêndios, silenciamentos, desperdícios, e, por outro lado, entre coleções que recolhem as ruínas e guardam vestígios, dão testemunhos de vidas, lugares, tempos, que buscam elaborar perdas e adensar a trama social com outras histórias.

A RUÍNA DO ARQUIVO - ANARQUIVAR CORPO-CIDADE

No dia 09 de setembro de 2020, o campo da arquitetura e do urbanismo acordou assombrado com a notícia, primeiramente publicada por um jornal português de orientação progressista[1] , de que o acervo do premiado arquiteto paulistano Paulo Mendes da Rocha, prêmio Pritzker de 2006, havia sido doado integralmente a uma recém-criada instituição portuguesa, localizada no Porto e denominada Casa da Arquitectura. A partir da primeira notícia da doação do arquivo, decisão tomada pelo próprio arquiteto, então ainda vivo, e sua evasão do país sem chance de negociação, uma polêmica se instaurou e rapidamente se alastrou pelas redes sociais. Paulo Mendes da Rocha teve a oportunidade de justificar, tendo tido espaço para tanto em grandes jornais, a respeito da decisão da doação, comentou em entrevista na rádio CBN[2] : "O Nuno, meu amigo, me pediu e eu dei".

Em sua defesa rapidamente um grupo não muito diverso de arquitetos – brasileiros e estrangeiros – assinou uma carta pública chamada "Um abraço no Paulo" publicada simultaneamente nos maiores portais de notícias do campo, no dia 20 de setembro de 2020. A carta, redigida como uma defesa à decisão do arquiteto, chamou a doação de "ação civilizadora", sem margem para avaliar criticamente essa espontânea expatriação Sul - Norte do acervo em si, à luz da contemporaneidade, momento em que o mundo discute a repatriação Norte - Sul de acervos, dos mais diversos tipos, como sinalização da necessidade de reparação da histórica postura imperialista de países do que hoje chamamos de Norte Global, frente ao patrimônio cultural do "Sul". De encontro aos movimentos contemporâneos de reparação, a doação se justificava pois, nas então palavras de Paulo, Brasil e Portugal "já foram um país só".

Colocada em evidência por essa polêmica, a questão dos arquivos de Arquitetura e Urbanismo entrou definitivamente na pauta do campo e vem sendo amplamente discutida. Uma importante rede de arquivos, encabeçada pelo Instituto dos Arquitetos Brasileiros foi criada[3] , seminários e edições especiais de periódicos da área se debruçaram sobre o assunto. Paralelamente às discussões e crescente valorização da figura do arquivo no campo, a ruína dos arquivos se mostrava inevitável. O teto de gastos aprovado após o golpe parlamentar de 2016 e a escassez de recursos para manutenção básica das instituições que tutelam importantes acervos expos sua frágil condição de existência. Nos últimos anos, observamos, com perplexidade e uma sensação de crescente impotência, as chamas consumindo o Museu Nacional em julho 2018, a Cinemateca Brasileira em dezembro de 2021, entre outras instituições. Em abril de 2021 um conjunto de salas do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi atingida por um incêndio fruto de um curto-circuito elétrico. O NPD é uma das instituições mais importantes do campo, mantenedora de um dos maiores acervos de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo do Hemisfério Sul e teve parte do seu acervo comprometida pelo fogo e pela fuligem do incêndio que atingiu o segundo andar do prédio.

Eduardo Augusto Costa, em seu artigo "Mudanças epistemológicas na Arquitetura: entre Arquivos, Exposições e Publicações" [4] , trata das viradas sociológica e etnográfica e seus impactos a partir dos anos 1970 no entendimento da arquitetura, ou dos desenhos de arquitetura como "como artefatos que atuam e constroem a cultura" (2021, p.137), justificando o então súbito aparecimento dos arquivos do campo, como Centro Georges Pompidou em 1977, o International Confederation of Architecture Museums (ICAM) em 1979, o Canadian Centre for Architecture (CCA) no mesmo ano, seguido da Section of Architectural Archives (SAR), criada em 1990 como parte dedicada à acervos em arquitetura da International Confederation of Archives (ICA).

No momento em que há essa inflexão sobre o (mal ou a política do) arquivo, o arquivamento da vida privada, a multiplicação das micro históricas, a multiplicação dos lugares de memória, como coloca Pierre Nora [5], que foram as décadas de 70/80, o Brasil enfrentava a ditadura militar, que limitou a possibilidade de arquivamento e memória. Quando abordamos essa literatura precisamos ter isso em mente: o que acontecia no Brasil da década de 1970 e 1980 é diametralmente oposto ao que acontecia no restante do mundo no que tange ao resgate e à preservação da memória através dos arquivos.

Nas últimas duas décadas, com o envelhecimento dos arquitetos modernistas e brutalistas brasileiros das mais variadas escolas, seus arquivos pessoais mantidos pelos herdeiros foram sendo desmantelados e sua tutela muitas vezes negada pelas instituições de ensino, pelos institutos e conselhos profissionais do campo profissional, muito frequentemente por falta de recursos condições para mantê-los. Nesse período, enquanto o bem estabelecido Centro Canadense de Arquitetura ou até mesmo a nova instituição Casa da Architectura possuem estrutura e fundos para a compra dos acervos e arquivos pessoais de arquitetos e arquitetas do mundo todo, professores, pesquisadores, historiadores e arquivistas brasileiros compartilham histórias sobre caixas e rolos contendo projetos originais sendo resgatados de caçamba ou quarenta anos de memórias completas de escritórios sendo vendidos como papel reciclável.

Pensar a nossa ruína contemporânea do arquivo é pensar em formas alternativas da preservação da memória do campo, e ampliar para questões que ampliam esse campo, é pensar no corpo e na cidade como suportes de memória. Também é pensar na composição destas ruínas, no que é considerado memorável e quais são as memórias que encontrarão amarras ao tecido de significações do nosso tempo e serão, por isso, transmitidas. Quem são os narradores, quais são os personagens, como se contorna e divide o uso do território, quais características dos corpos e das cidades que fazem os arquivos desde onde nossas histórias são contadas, o que produzirão outros arquivos a partir delas? A era do (mal de) arquivo reduziu tendenciosamente tudo aos arquivos do poder, repletos de apagamentos intencionais, incêndios produzidos. A "barbárie" foi combatida

com uma história civilizatória repleta de violências, extermínios, silenciamentos, um aniquilamento "letrado", que acompanhamos no último século e antes, e que se intensifica a cada dia. A pandemia de Covid-19, que nos acompanhou na construção dessa edição **REDOBRA Arquivo Vivo**, fez crescer a conta dos genocídios conhecidos.

No último século, a consciência cada vez maior de que nossa vida se compõe de um apanhado de arquivos veio acompanhada de um grande abalo das narrativas legitimadoras do sentido da humanidade e da morte da figura do Narrador, no sentido benjaminiano, como nos traz Márcio Seligman-Silva, em seu livro recém lançado " Walter Benjamin e a Guerra das imagens" (2023). Essa crise possibilitou tanto uma quebra da fé nos arquivos como também uma revolta pela normatização, cuja régua é estabelecida pelos donos do poder, desenhando os limiares dos mundos, quem está dentro e quem está fora. No caso do Brasil, os que estão fora são a grande maioria. Baseado em uma definição de Walter Benjamin para o colecionismo, Seligman-Silva (2023) adota o conceito de *Anarquivamento* como um sismógrafo para cartografar movimentos artísticos que desde o final século XIX tem como perspectiva "recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica" (2023, p. 39).

Recolher, coletar, montar, outros arquivos, embaralhar, remontar, recompor, a partir dos restos dos incêndios, os arquivos do poder, "O artista quer destruir os arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição, pois eliminam os que são diferentes do 'tipo' " (2023, p. 39). Esse ato de "escovar a contrapelo" a história, imagem potente que Benjamin nos legou em suas Teses sobre o conceito de história, e a imagem-gesto de *Anarquivamento* foram conceitos que nos conduziram no trabalho de edição dessa **REDOBRA Arquivo Vivo**.

A experiência do corpo na cidade nos conduzia como fio de meada, como lugar-gestual de operação arquivística e também como arquivo, como rastro recolhido na narrativa urbana que dá forma e/ou estilhaça os contornos dos espaços. Organizamos o presente número como uma reação a essas reflexões – as ruínas do arquivo e o ímpeto do anarquivamento do corpo e da cidade. Ao longo das diferentes seções, apresentamos a ruína e a potência dos arquivos, assim como diferentes abordagens do corpo como arquivo e da cidade como arquivo.

Esta **REDOBRA Arquivo Vivo** se inicia com dupla seção de **ENTREVISTAS**. Abrimos a edição com a conversa entre **Caetana Dultra Britto**, conservadora integrante do coletivo FOLIO de Preservação de Acervos, e **Dina Elisabete Uliana**, arquivista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo IEB - USP. Nessa entrevista, Dina discorre sobre seus mais de 30 anos de experiência como bibliotecária e arquivista, e os desafios enfrentados ao ter sido responsável por uma das bibliotecas mais importantes em Arquitetura e Urbanismo do país, a biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

O segundo bloco de **ENTREVISTAS**, em continuidade à proposta de incluir a participação do nosso Conselho Editorial no debate, apresenta as reações de três de seus membros frente às questões formuladas pelas editoras deste número 17: Por que parece necessário e importante arquivar? O que parece possível e eficaz arquivar hoje? Em textos provocativos, Ricardo Trevisan, Fernanda Arêas Peixoto e Josianne Francia Cerasoli oferecem reflexões que tensionam o tema a partir de três campos: arquitetura e urbanismo, antropologia e história, respectivamente.

Na seção **ENSAIOS**, apresentamos cinco acervos distintos. O primeiro acervo, um ensaio visual inédito chamado **Acervo da Laje: notas iniciais de pesquisa**, exibe ao público de fora de Salvador a fabulosa experiência e espacialidade do Acervo da Laje. A partir de texto escrito por José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Soares Ferreira Santos, responsáveis pela concepção, coordenação e proposta de curadoria da instituição, e imagens de Caroline Silva Souza e Marina Muniz, o público leitor pode explorar a proposta curatorial, sua metodologia, os modos de composição dos acervos e o engajamento com os visitantes - doadores, a proposta de expografia da casa, além da apresentação de exposições montadas a partir de peças do Acervo. Essa experiência é feita através de descrição e registros do acervo in loco e de sua espacialidade estimulante. Caroline Silva Souza, José Eduardo Ferreira Santos e Milena dos Santos Silva apresentam posteriormente o texto **Um Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) para a Associação Cultural Acervo da Laje**, que trata do processo de criação de um centro de documentação e pesquisa que buscou instrumentalizar e salvaguardar este importante patrimônio cultural do subúrbio ferroviário de Salvador, bem como facilitar seu acesso e consulta pela própria população suburbana. O segundo acervo apresentado é o Museu das Memórias (In)Possíveis, descrito por Maíra Brum Rieck e Edson Luiz André de Sousa, no texto **Um museu para guardar memórias e abrir futuros**. O Museu das Memórias (In)possíveis é um projeto do Instituto APPOA, da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, trata-se de um museu virtual composto de um conjunto de acervos de narrativas (com os mais diversos suportes) que contam histórias de sujeitos que sofreram rupturas com o laço social ou encontram-se em lugar de exclusão. A partir da apresentação da proposta do Museu, Joana Horst e André Oliveira Costa descrevem, em **Inventário dos Sonhos: um desenho de arquivo**, uma das coleções acolhidas pelo Museu, um conjunto de narrativas de sonhos, coletado a partir de 2020 durante a pandemia pelo vírus Covid-19, testemunho dos abalos produzidos pela interrupção das diretrizes coletivas e individuais, pelo imenso número de vidas perdidas para a doença, e no Brasil, e em alguns outros países, pela necropolítica evidente da administração governamental dessa crise. Na sequência, Daniel Sabóia Almeida Barreto e Tiago Nogueira Ribeiro, em **Ausências e Aparições: o vazio e os fantasmas na Biblioteca Central da Bahia**, convidam-nos a percorrer os corredores do acervo da Biblioteca Central do Estado da Bahia, co-

nhecida como Biblioteca dos Barris, em Salvador. Entendendo a biblioteca simultaneamente como edifício, coleção de escritos e conjunto de práticas de organização, conservação e difusão de conhecimento, os autores mostram, a partir de uma reflexão histórica e de experiências artísticas, a característica fantasmagórica do acervo nos dias atuais, apontando para possíveis práticas a partir do acervo-vazio. O quarto acervo é apresentado a partir do trabalho das conservadoras Caetana Britto, Fernanda Auada e Paula Borgo em **Os cadernos de Carolina Maria de Jesus, relato de um tratamento compartilhado**. Durante o ano de 2020 as autoras se debruçaram sobre oito dos trinta e sete cadernos manuscritos pela escritora Carolina Maria de Jesus, com o objetivo de restaurá-los para a exibição na Bienal de Arte de São Paulo, e prepará-los para a sua posterior devolução para o Arquivo de Sacramento, cidade natal da escritora. Por fim, Carolina Pescatori e Ricardo Trevisan apresentam **Coimbra Bueno e Cia Ltda.: nebulosas de um acervo em construção**. Neste texto os autores apresentam o acervo da empresa incorporadora e urbanizadora Coimbra Bueno e Cia. Ltd, empresa responsável não apenas pelo projeto da cidade de Goiânia, mas como de inúmeros assentamentos no eixo centro oeste brasileiro (São Paulo, Mato-Grosso e Goiás), além de projetos nos estados do Paraná, Rio de Janeiro e Bahia. A oportunidade apresentada pela descoberta das duas toneladas de papel que somam o acervo da empresa, então em risco de serem descartadas pelos herdeiros dos seus proprietários, revela importantes nebulosas sobre o processo de urbanização e planejamento urbano conduzidos nas primeiras décadas do século XX.

A seção **EXPERIÊNCIAS** se inicia com o texto que representa a pesquisa coletiva Arquivo Laboratório Urbano, chamado **Mensagem na garrafa: arquivo como apontamento para o futuro**. Iniciamos a seção com um relato redigido por Janaina Bechler, Eliana Rosa de Queiroz Barbosa, Marcos Britto, Rafael Luis Silva e Agnes Cajaíba, representando o coletivo de pesquisadores que se debruça, desde 2015, sobre o arquivo sempre em composição e expansão, do grupo de pesquisa Laboratório Urbano. Como ato final da pesquisa, ou mensagem na garrafa arremessada para os futuros pesquisadores do grupo, o texto reflete sobre o que significa, ou pode significar compor um acervo em movimento, um arquivo vivo. A partir do texto de abertura, participam dessa seção Janaina Chavier, Rafaela Lino Izeli e Agnes Cajaiba, apresentando textos individuais e originais. As autoras, cada uma com seu acervo suporte, investigam modos de (re)compor arquivos a partir da experiência urbana. No texto **Fotocolor**, Janaina Chavier usa sua própria experiência, compartilhada com muitos outros- interlocutores, para a criação de um arquivo das muitas temporalidades da Rua Chile na atualidade. Em **Saltar é preciso: pequena coleção de imagens e pensamentos** Rafaela Izeli se apropria de um acervo de cartões postais do Porto da Barra para compor imagem-cidade-pensamento. Agnes Cajaiba explora o suporte dos álbuns de família para tratar da história e da urbanidade dos subúrbios baianos em **Imagens de futuro: outras narrativas sobre a experiência urbana em álbuns**

de família. O último texto dessa seção, assinado por Júlia Domínguez, Leonardo Vieira, Nathan Bastos e Rafaela Lino Izeli intitula-se **Entre os acúmulos da história: Cronologia do Pensamento Urbanístico**. O texto apresenta contribuição da pesquisa coletiva Cronologia do Pensamento Urbanístico e apresenta um trabalho de reconfiguração dos acontecimentos históricos dentro da pesquisa, discorrendo sobre seus métodos a partir da apresentação da produção de um de seus verbetes, referente aos Congressos Pan-americanos de Arquitetos.

Na seção **DEBATES** apresentamos textos de Márcio Seligmann-Silva; Roberta Ramos Marques e Fabiana Dultra Britto; e Washington Drummond. O texto **São Paulo: fotografia como anarquivamento de seu inconsciente urbano** de Márcio Seligman-Silva inicia essa seção com um passeio no centro da cidade de São Paulo onde é conduzido pela perspectiva multiperspectiva de seu amigo e interlocutor Oreme Ikpeng, experiência que lhe leva a convidar outros três interlocutores: Walter Benjamin, Claude Levi-Strauss e Carlos Goldgrub, para percorrer essa cidade brasileira em gestos de desconstrução e anarquivação, encontrando, talvez, a "revelação de um certo inconsciente urbano" e alguma horizontalidade. Em **Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva**, Roberta Marques e Fabiana Britto discorrem sobre a perspectiva do corpo como arquivo a partir de reflexões provenientes do campo da dança, apresentada a partir da noção de reagência e de experimentos historiográficos, que mobilizam os acervos corporificados de bailarinos, companhias de dança e coreográfos, acervos que provocam novas agências e a alteridade crítica entre presente e passado. Washington Drummond nos provoca a pensar o ato de arquivar a partir de leituras de Bataille e Foucault, com os conceitos de heterologia e infâmia, conduzindo a problematizar uma possível compulsão contemporânea pelo arquivamento, em seu ensaio **Pequena genealogia dos arquivos** seguida de **O mundo não é um museu**.

Fechando esta edição, a seção **RESENHAS** reproduz o texto **Aquivos em movimento ou meditações sobre lugares e lares da memória** de Margareth da Silva Pereira publicado originalmente no livro "Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo", organizado por Ana Castro, Joana Mello e Eduardo Costa. Em seu texto, Margareth dialoga com Arlette Farge, Derrida, Diana Taylor discorrendo sobre a expansão das práticas de arquivamento e a situação "em movimento" dos acervos em arquitetura e urbanismo e o envolvimento dos pesquisadores do campo com a reflexão sobre o tema, engajando "seus próprios corpos com esse acumular-se que se chama arquivos". Fechamos a edição com a resenha **No corpo o tempo bailarina**, escrita por Eliana Barbosa sobre o livro "Performances do tempo espiralar". Esta obra de Leda Maria Martins é interpretada como uma coleção de saberes-acervos corporificados, que, com base na tradição gestual afro-brasileira, transformam-se em acervos-eventos, numa reflexão sobre corpos, tempos e ancestralidades, aproxi-

mando a noção de arquivo a uma forma performática de habitar temporalidades múltiplas.

Sem nenhuma presunção conclusiva, esta edição nº 17 da **REDOBRA** apenas ressoa o longo e instigante processo que lhe concretizou e pontua mais um desdobramento do seu projeto editorial cuja condição acadêmica, contudo, não se dobra aos imperativos indexadores nem às expectativas dogmáticas que reduzem lutas a lemas. Esperamos que esta **REDOBRA** mobilize outras várias expansões da articulacão corpo-cidade-arquivo.

Boa leitura!

Eliana Barbosa
Fabiana Dultra Britto
Janaina Bechler

NOTAS

[1] A referida publicação se encontra no link: https://www.publico.pt/2020/09/09/culturaipsilon/noticia/paulo-mendes-rocha-doou-acervo-casa-arquitectura-1931011, consultado em 06 de novembro de 2023.

[2] A íntegra do aúdio da entrevista pode ser encontrada no link: https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/315135/eu-serei-sempre-um-arquiteto-brasileiro-e-maior-pa.htm, consultado em 06 de novembro de 2023.

[3] Rede Brasileira de Arquivos em Arquitetura e Urbanismo, mais informações em: https://www.iabsp.org.br/rede-de-acervos-de-arquitetura-e-urbanismo/

[4] Costa, Eduardo Augusto. *Mudanças epistemológicas na arquitetura*: entre arquivos, exposições e publicações. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.129-147, Janeiro-Abril 2021.

[5] Nora, Pierre ([1984]2008) *Los Lugares de la memoria*. Motevideo: Ediciones Triplice.

ENTREVISTAS

CAETANA DULTRA BRITTO

Conservadora, integrante do coletivo FOLIO – Preservação de Acervos, responsável junto com Leandro Melo pela Coordenação Técnica do "Projeto Manuel Correia de Andrade" desenvolvido no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo IEB - USP

DINA ELISABETE ULIANA

Supervisora Técnica de Serviço do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo IEB - USP

Data da entrevista: 27 de setembro de 2023

I – EXPERIÊNCIA E TRANSMISSÃO

Dina, a primeira coisa é te agradecer muito por essa conversa, agradecendo em meu nome, porque é uma conversa que eu queria ter entre nós há muito tempo, mas também uma conversa que vai ser muito legal para essa publicação na REDOBRA. A gente nunca tem oportunidade de conversar e há muitas questões sobre os arquivos que nos interessa abordar. Mas eu queria começar perguntando sobre o arquivo que você coordena aí no IEB: é uma reunião de arquivos pessoais...

É, a grande maioria.

Eu então fico me perguntando se os arquivos, todos, mesmo o Arquivo do Estado, os arquivos públicos do Município, etc, se eles são também... Se a gênese dos arquivos é sempre um arquivo pessoal ou um conjunto de artigos pessoais?

Não, você tem muitos arquivos de origem administrativa, esses do Estado, do Município, normalmente são os arquivos das secretarias, dos departamentos. Então, tem pouca coisa que é de origem de um arquivo pessoal. A grande maioria dos arquivos, mesmo o Arquivo Geral da USP, ele cuida da documentação gerada pelas unidades da Universidade, pelos diversos diretores. Mas são arquivos administrativos, basicamente.

Uau, mas um arquivo, por exemplo, como o do Fernando Henrique Cardoso, que eu conheci, ou imagino que de outros mandatários que exerceram funções administrativas de gestão, em várias instituições públicas, em várias instâncias, eles têm uma mistura de arquivo pessoal com arquivo público. Quer dizer, eles têm uma mistura complicada... Assim, qual o limite entre um documento que é um documento de gestão e um documento que é um documento pessoal?

Então, vamos começar por aqui. Aqui no IEB, a gente tem o arquivo, por exemplo, do Celso Furtado, que você vai ter uma documentação dele enquanto Ministro da Cultura, enquanto os cargos que ele ocupou na ONU, na CEPAL, que são das atividades dele como Ministro, como consultor. E tem uma parte da documentação que é pessoal dele, os cadernos, as coisas que ele escrevia. Então tem essa mistura sim, mas, por exemplo, o da USP, do Fernando Henrique, você tem a documentação dele enquanto Presidente, mas também tem a documentação dele enquanto professor, de quando ele dirigia o CEBRAP. Então você tem vários momentos da vida da pessoa. Aí você faz esses arranjos organizando esses momentos. No quadro de arranjo, você vai dizer "vida pessoal", "docência", "trabalho como ministro", "administrativo"... Tem essas categorias em que você vai mostrando as atividades da pessoa, a vida profissional dela e, às vezes, uma parte pessoal também. Documentação da vida familiar, documentação mais íntima, a carta do neto, fotografia com os filhos... Às vezes vem tudo junto [risos]. Junto com o ofício que ele mandava para o Presidente da República, tem também uma caixa lá com as fotos dele com o neto, com o filho, coisas assim.

Pois é, porque eu imagino que essa é uma questão... Relacionada ao tal do "princípio da organicidade", não é?

Porque você junta, porque ele era tudo isso, ao mesmo tempo. Ele era avô, era pai, era Ministro. Então, dependendo do momento que a pessoa está vivendo, você, às vezes no mesmo período, vai ter focos bem diferentes da documentação dele. Vai ter essa parte da atividade profissional e também da vida familiar mesmo, das coisas do dia a dia. É como no material que a gente tem da Araci de Carvalho, mulher do Guimarães Rosa: tem as coisas que ela fazia trabalhando no Consulado na Alemanha e tem o diário dela em que ela falava: "Estou no cabeleireiro"; "Comprei tal coisa"; "Hoje não estou me sentindo bem...". Tudo no mesmo período [risos]. É tudo junto.

Que coisa incrível, não é? Eu fico pensando agora, por exemplo, está rolando esse Seminário e eu estava prestando atenção numa fala específica do professor Jaime Oliva. Ele estava falando a respeito dessa reunião de arquivos pessoais do IEB, especificamente, falando dos pensadores, teóricos e autores que foram contemporâneos entre si, por exemplo, Milton Santos, Manuel Correia de Andrade, etc., cujos arquivos foram aí para o IEB. Então, na verdade, esses autores continuam "con-

versando", porque isso propõe uma conexão entre os diferentes arquivos. Porque eles acabam tendo conexão… você tem uma correspondência de um ao lado da correspondência do outro. E aí você pode, reunindo partes desses arquivos, criar conexões ou restabelecer conexões, não é?

Eu queria te perguntar, como é que o arquivo, a instituição, no caso do arquivo como um mecanismo de guarda e acesso a esse material, como é que o arquivo proporciona essas possibilidades ao pesquisador... Se o arquivo é ativo? No sentido de proporcionar ou sugerir ao pesquisador essas conexões ou se o pesquisador já tem que chegar com essas conexões para tirar partido desses diferentes arquivos para a pesquisa dele?

Aqui no IEB, uma das coisas que a Bete [Elisabete Marin Ribas, Supervisora do Arquivo do IEB] implantou como forma de processamento é a gente chegar no nível do item porque, por exemplo, na maioria dos arquivos, em função do volume da massa documental, você faz grandes séries. Série "correspondências", série "atividade docente", etc. E aqui, além de fazer esse quadro de arranjo mais geral, a gente chega no nível do item. Então, vamos supor, na série "correspondência", você vai descrever carta por carta. Então [o item] é indexado. Tem um banco de dados SGA (Sistema de Gestão de Arquivos) que a gente usa e ele tem campos que permitem você colocar não só o remetente, a data, mas também fazer uma descrição do conteúdo, vamos supor, da carta. E tem também o índice onomástico. Então o aluno, os bolsistas nossos, o que fazem? Eles vão lendo a carta e, num exemplo hipotético: é uma carta do Manuel Correia de Andrade para o Milton Santos, comentando um livro que ele leu do Mário de Andrade. Então, se na carta ele fala o nome Mário de Andrade, isso vai estar nesse índice onomástico. Então você faz esses cruzamentos, você fala "será que o Manuel Correia de Andrade lia o Mário de Andrade?". Aí, se você entra no Fundo Manuel Correia de Andrade e coloca na busca "Mário de Andrade", o sistema vai te dizer em quais documentos o nome do Mário de Andrade aparece. Então, se ele se correspondia com Mário de Andrade, vai ter o Mário de Andrade nessa posição de correspondente do Correia. Se eles trocavam, se ele era emissor da documentação, ou, se ele era citado. Então, aí você vai ter um documento informando que na carta que ele escreveu para o Milton Santos ele comentou uma conversa com Mário, um livro do Mário. E você vai começando a tecer essas redes todas, não é? Muito legal. E outra coisa também a gente faz, por essa descrição do documento que às vezes é um documento simples, um cartão de visitas, mas se você registra que o Manuel Correia de Andrade tinha um cartão de visitas do Celso Furtado, você começa a traçar também a rede de relações que ele teve. Com quem que ele se relacionava? Ele recebia a carta do fulano, recebeu o cartão de Natal do sicrano e você vai começando a construir essa rede. Então tem desde o conteúdo do documento em si, vamos supor, de uma carta, até essa parte da correspondência mesmo, às vezes comercial ou então cor-

respondência mais pessoal mesmo. E isso aí que a gente faz, é um trabalho insano [risos] porque são milhares, a gente tem mais ou menos 500.000 documentos e desses, descritos item a item, tem uns 180.000 mais ou menos. Então tem bastante coisa ainda para a gente detalhar.

Outro exemplo, no caso dos documentos musicais. O Adriano, que trabalha com isso, ele pega um programa de concerto do [Camargo] Guarnieri e destaca, por exemplo, que nesse concerto de uma composição do Guarnieri que ele guardou o programa, o intérprete que está se apresentando é fulano de tal. Aí depois você vai ver que essa pessoa se correspondia com Guarnieri, e que depois apresentou outros trabalhos do Guarnieri que estão [registrados] no Fundo de uma outra pessoa. Assim você consegue começar a esquadrinhar tudo, todas essas relações que existiam entre eles, não é? Às vezes em foto, às vezes...

Que incrível!

É muito incrível... é um mundo à parte que vai se construindo assim.

Mas isso, na verdade, é mais que o mundo, é uma constelação. Porque na verdade quando você cria essas relações, aproxima esses diferentes atores ou agentes, enfim, essas pessoas que, obviamente, não são mais vivas mas que têm os seus legados, a sua materialidade aí.

Agora, eu vou te perguntar uma coisa: não é todo o arquivo que adota essa metodologia insana, é?

Não. Em função da massa documental. Por exemplo, no caso de um arquivo administrativo, sei lá, o Arquivo Geral da USP, da Reitoria. Em tese, toda a documentação da reitoria, depois que ela sai do período de arquivo corrente e intermediário e vai para o arquivo histórico, permanente, vai ter registrado assim: a gestão 'professor fulano de tal', 'as pró-reitorias que tinham a documentação'. Mas você não vai encontrar assim: "o reitor, em 1940, escreveu uma carta pro pró-reitor 'João dos Anzóis' comentando que ele queria abrir mais um curso em Piracicaba". Não chega nesse detalhe, porque o documental é imenso. A gente às vezes consegue aqui fazer... Por exemplo, o acervo do Mário de Andrade, que é um dos acervos mais descritos aqui no IEB. Mas mesmo o Mário, até hoje você tem grupos documentais dele que não estão descritos item a item, ainda. Então aí você faz um projeto, como a Professora Flávia fez, de marcar todo o fichário analítico do Mário. Vamos descrever ficha por ficha. Eram 7 mil fichas. Aí você descreve, você digitaliza, você restaura, não é? Então são coisas bem trabalhosas e que tem um lado que a tecnologia talvez auxilie daqui para frente, que é, ao digitalizar, você passar o OCR, aquele sistema que permite que se faça busca por palavras. Então, pode ser que no futuro, quando a gente digitalizar o documento, vamos supor, um documento datilografado, pode ser que consiga

passar OCR e aí se criar um banco. Vamos supor, toda a correspondência do Celso Furtado no Ministério X. Está tudo datilografado, ele não mandava nada [escrito] à mão [livre]. E você fala: "Ah, eu quero saber se ele conversava com o Primeiro Ministro da Inglaterra". Aí você põe o nome do Primeiro Ministro do período e vê se naquelas 400, 500 cartas que tiver lá, o nome da pessoa aparece. Isso dá para fazer. Mas [risos]... tem que fazer tudo: digitalizar e ter OCR junto.

O Mário, ele é um exemplo muito interessante, assim, porque ele tem aí no IEB um arquivo, uma biblioteca, tem objetos e a coleção de artes visuais. Então, na verdade são 3 universos com formas diferentes de documentação, de catalogação: um museológico, um arquivístico e um bibliográfico. Como é que esses três bancos de dados se combinam para que não haja uma dissociação de informações nesse caso?

Isso quem pode explicar melhor para você seria a Bete, porque ela que construiu junto com o Fred o SGA, esse banco de dados. Em tese, a gente teria um banco único, como no Instituto Fernando Henrique [Cardoso]. Você tem um banco único, não é? E aí, você tem "máscaras", vamos dizer assim, você fala "eu quero pesquisar só no acervo bibliográfico", você pode fazer essa opção ou "eu quero pesquisar só no acervo de artes visuais" – ele também tem coleção de artes. Mas aí na hora da catalogação, você tem uma única planilha e nela você vai preenchendo. Alguns campos, teriam que ser em comum, não é? Ter alguns campos da planilha de registro que fossem comuns aos 3 acervos. Então, o 'autor', a 'data', para poder fazer esse cruzamento. A professora Mônica tentou fazer um projeto FAPESP e a FAPESP acabou não pagando por esse banco, que seria um banco [de dados] para unir os 3 acervos. Então, a gente teria que... Não "recatalogar" tudo mas, sim, compatibilizar a forma que a biblioteca faz o registro, a forma que o arquivo faz e que a coleção de artes visuais faz, para poder fazer essa varredura no documento. A minha dúvida, no caso do pesquisador que vem pro IEB: ele não chega aqui e fala: "Eu vim pesquisar o Mário de Andrade"; você pergunta: "O quê?"; e ele responde: "Ah, tudo". Quem fala tudo não sabe o que quer pesquisar, não é? Porque aqui tem, sei lá, 17 mil livros, 8 mil imagens, não sei quantas mil fotografias... Então, o pesquisador nosso [que pesquisa no IEB] fala assim "eu quero a correspondência do Mário de Andrade com a Anita Malfatti". Aí sim, você pode fazer, pode pegar em um dado período esses dois correspondentes: o Mário e a Anita. E você vai ter que ler. Você quer saber se quando a Anita estava pintando um quadro, ela comentava isso com o Mário? E você tem o quadro aqui no IEB. Aí é um cotejo que o pesquisador vai fazer. A gente não tem como deixar isso pronto para ele falar: "Ah, então na carta tal, ele falou para Anita 'em vez de por a moça com vestido vermelho, põe ela de vestido amarelo'; ou mesmo 'ao invés de chamar "O Homem amarelo", chama ele "Homem de cor-de-rosa"; 'Não, vou chamar de amarelo'. Teve uma discussão sobre isso. Isso daí é o trabalho do pesquisador. O que eu acho é que a gente, tanto o bibliotecário quanto arquivista, quanto o pessoal da Museologia,

tem que ter as informações e deixar isso disponível para o pesquisador. Mas essas relações "ah, ele comentou isso" ou "ela tinha pintado a moça com vestido azul, depois ela repintou de amarelo, porque na carta o Mário falou que achava a moça mais bonita de roupa amarela"... Isso daí é pesquisa, não é? Senão, não vai precisar mais de pesquisador também, não é? [risos].

É, mas eu acho que o que você colocou é interessante porque, de fato, no processo de formação, quando ainda são estudantes os futuros pesquisadores, eu acho que isso é uma disciplina que falta: pesquisa. Quer dizer, como é que você pesquisa acervos? Eu vi no arquivo da Bienal também, quando eu estagiei lá, era muito engraçado. Eu trabalhava na materialidade, na conservação, mas eu ouvia – a gente estava num ambiente muito pequenininho – os pesquisadores que chegavam, e de fato eles não sabiam com clareza o que tinha, primeiro, no arquivo, o que existia nele e, segundo, com mais foco, o que eles queriam pesquisar. Então era realmente difícil. As pesquisas, elas acabavam sendo muito mais demoradas e redundantes, por causa desse despreparo.

Mas eu queria te fazer uma outra pergunta, Dina. Você tem uma experiência de trabalho longuíssima, sua formação é em biblioteconomia, você trabalhou na biblioteca da FAU. Você começou na FAU e depois foi para o MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP)?

Não, eu comecei na FEA, na Faculdade de Economia. Depois eu fui para ECA (Escola de Comunicação e Artes). Entre a FEA e a ECA, eu fiquei um ano em uma empresa de engenharia, pouquinho tempo. Mas o que eu trabalhei mesmo, trabalhei na FEA, depois eu fui para a ECA. Na época, foi uma experiência muito legal, porque eu montei a Gibiteca, que também é um outro universo. Depois da ECA, eu fui para o Museu de Arte Contemporânea, para a biblioteca do MAC. Depois do MAC, eu fui pra FAU, onde eu fiquei mais tempo, fiquei 20 anos na FAU e depois eu vim pro IEB.

Uau, então você teve contato com uma diversidade bastante grande. Claro que a biblioteca é um tipo de universo, mas eu acho que muitas vezes as bibliotecas têm um hibridismo engraçado, não é? Eu vejo aí pelo próprio IEB: tem coisas que você fica em dúvida se são documentos ou são publicações... A gente [da área de conservação de arquivos] fica em dúvida o tempo inteiro... Claro, nós também não temos o conhecimento da ciência da informação que vocês têm, mas quando você olha uma publicação como um trabalho científico, você fica muitas vezes em dúvida quando isso é um trabalho publicado, tem coisas que inclusive não têm ISBN e são publicações – que é uma coisa que a gente está aprendendo agora – ou são algo que você não define se é um documento ou se uma publicação. Então eu fico imaginando, essa mudança de universo que foi para você, trabalhar com esses dois tipos de acervos. Como foi essa transposição da biblioteca para o arquivo?

Arquivo começa um pouco no MAC, porque eu fiquei trabalhando muito próxima da Silvana Karpinski, que até hoje é a arquivista responsável pelo acervo de lá, e a Silvana foi me abrindo esse horizonte dos arquivos. Porque em biblioteconomia a gente tem uma matéria de arquivologia artística, mas é bem rápida, assim, durante um semestre, é uma aula só. Mas, depois, com a Silvana eu fui entendendo um pouco mais a relação, essa coisa da organicidade, da acumulação orgânica que você faz dos documentos e do por quê é importante o respeito a essa acumulação, para poder entender a pessoa que acumulou ou a instituição que acumulou. Porque o bibliotecário... A gente tinha no curso a professora Johanna Smit que falava: "A pior coisa para um arquivo é um bibliotecário entrar e ir muito pela tipologia documental", não é? Foto com foto, carta com carta, livro com livro. E se o livro que você recebeu na sua biblioteca tem uma foto e uma carta dentro, você como bibliotecário normalmente não se preocupa em registrar isso. O que é que ele estava pensando quando ele olhou aquela foto? Então, você perde isso. Se você não faz esse registro de que dentro de uma coisa tinha outra... Porque eu também entendo isso, não é? Às vezes o bibliotecário brigava lá comigo, na FAU. Eu falava: " Você não pode separar"; "ah, mas a forma de guardar a foto é diferente da forma de guardar o projeto, que é diferente da forma de guardar o livro". Eu sei que é diferente, mas você teria que, em algum lugar, registrar que isso estava junto em dado momento. Então é como a gente faz aqui com vocês. Quando vocês acham um bilhete, vocês anotam...

Então, tem essas questões que, às vezes, para o bibliotecário passa despercebido e aí você perde toda uma construção do pensamento da pessoa, não é? Porque era uma crítica que eu fazia: a forma de organização dos projetos da FAU, por exemplo, eles catalogam os projetos pela tipologia do edifício. Então, pegam todos os projetos de um acervo... Um dos maiores que a gente tem lá que tem, vamos supor, [projetos] de escolas: põe tudo junto... Pega todas as casas que o Artigas fez: põe tudo junto. Porque eles usam o mesmo sistema de classificação de livros, pelo sistema Dewey que é o autor, pelo assunto e pelo Cutter – que é uma tabela de autor para identificar quem é o Artigas – só que eles não faziam (não sei se mudou agora) uma relação que de repente o Artigas pensou a escola e a casa na mesma época. Isso está registrado onde? Numa carta que ele mandou para alguém falando "então, ganhei o projeto da casa e da escola". E aí pode ser que, para uma pessoa que for pesquisar o trabalho dele, seja importante saber que existe a casa e a escola, que isso foi projetado no mesmo período, que uma solução que ele achou na escola, ele aplicou na casa ou vice-versa e que ele comentou isso com um segundo arquiteto, que era amigo dele. Na FAU, como o pessoal que organiza lá é bibliotecário, essa parte da arquivística não sei se estão fazendo agora, mas na minha época não faziam e essas informações ficavam perdidas, entendeu? Mas não eram jogadas fora, porque o bibliotecário também não joga nada fora, mas ficavam descontextualizadas, vamos dizer assim.

Não, isso é tão incrível, não é? Mas é algo que eu vejo também na prática da conservação. Quer dizer, essas coisas, na conservação também há, não exatamente uma negligência, mas é uma espécie de... Rejeição a uma documentação um pouco mais robusta, um pouco mais detalhada sobre o histórico daquilo, e que decisões foram tomadas e por quê. Porque, na verdade, se você tem isso informado de alguma forma, de algum jeito, e tem uma sistematização em que o outro possa encontrar essa informação, essas conexões podem ser feitas mesmo que não tenham uma guarda conjunta. Ou seja, uma fotografia não vai estar junto com um projeto ou uma planta, que também não vai estar junto com uma carta. Mas, se você tiver em mente que é necessário fazer essas relações, você encontra, mesmo que na documentação trivial, você encontra um caminho para deixar isso registrado, para alguém que possa recuperar isso.

Eu lembro quando eu fui à Portugal, eu visitei onze arquivos de Arquitetura lá porque, na época, era a gestão do professor Sylvio Sawaya, a gente estava pensando, eu já estava falando com ele, e ele também queria, fazer um grande centro de documentação com os projetos e tal. Depois as coisas foram mudando... Mas nós visitamos o Arquivo de Sacavém que era bárbaro, do João Vieira, que era o coordenador na época, visitamos outros arquivos, enfim. Mas no de Sacavém, eles mostraram, por exemplo, eu lembro de ter visto um processo que era da construção de um teatro lá, não vou lembrar o nome, mas eles guardavam assim toda a documentação referente à construção, as correspondências entre, por exemplo, a pessoa ou a secretaria que queria construir o teatro com o governo, pá, pá, pá. Aí eles tinham, assim, do teatro, amostra, meio que junto assim, do tecido que cobria as cadeiras do teatro, tinham a amostra pequeninha da madeira do friso do teatro. E eles falavam "quando a gente tinha uma fotografia aqui, mas a foto a gente tem que guardar numa outra reserva técnica, com outras condições de temperatura e umidade" e eles chamavam de "guia fantasma": "Mas ó, tem uma guia fantasma aqui dizendo que na gaveta tal na caixa tal, tem cinco fotos referentes à construção do teatro".

Então você faz essas indicações, não é? Para a pessoa que vai pesquisar. Então, se uma hora você precisasse, sei lá, como aconteceu com o Teatro Cultura Artística (em São Paulo) que pegou fogo... Se a gente tivesse toda a documentação do Cultura Artística, as fotos de construção, os painéis, como era o carpete, como era o piso... Você conseguiria, pelo menos... Não digo fazer igual, porque de repente, hoje em dia você tem materiais mais adequados, melhores e tal, mas você conseguiria recuperar isso. E até justificar: "Ó, não vou pôr o carpete desse modelo por conta disso, disso, disso, porque era o que tinha na época, 20, 30, 40 anos atrás. Mas a gente vai pôr esse carpete pá, pá, pá, mas é a mesma cor, tá?". Então você poderia fazer esse tipo de coisa, se você tem isso registrado. Agora se chegou, vamos supor, em um lugar lá que vai guardar: "Ai o quê que é esse peda-

cinho de carpete aqui? Ah, imagina! Joga fora". Pronto. Foi. Acabou. Pegou fogo lá. E agora? Então esse tipo de coisa que é um conhecimento que o arquivista tem muito mais aguçado do que o bibliotecário.

É, mas é que no fundo, sempre a grande discussão, que eu acho que é realmente urgente, é, no final das contas, essa questão do filtro, quer dizer, o que guardar, não é? Porque, claro, o grande argumento é assim, se eu guardar esse monte de amostrinha de coisinha, etc., eu vou ter que conservar isso, onde que eu vou conservar? Que lugar? Como? De que jeito? Aí não tem conservador, aí 'não sei o quê'. Blá, blá, blá, o que seja... Mas a grande questão sobre a materialidade dessas memórias hoje é exatamente... o custo, em geral, o custo humano, o espaço, os recursos materiais mesmo para manter esses materiais, e aí se coloca sempre uma questão assim, que é essa, quer dizer: quem opera essa seleção do que se guarda e do que não se guarda? Hoje eu estava vendo a mesa do professor Carlos Guilherme Motta, da FFLCH. Ele estava falando sobre aqueles pensadores que são os que ficam e aqueles que são relegados. Que num certo sentido, nunca tiveram um lugar e que eles ficaram um pouco para segundo plano, porque não foram eleitos pela sua época como os pensadores importantes e significativos. E aí eles ficam como uma espécie de fantasmas ali. E que de repente eles voltam. Ele estava falando especificamente do Manuel Correia de Andrade, assim como Darcy Ribeiro também, eles nunca foram, nunca tiveram a importância acadêmica que outros seus contemporâneos tiveram. E que aí depende de um cara, de certa maneira, levantar esse paninho e deixar esse fantasma sair. Agora é a mesma coisa com os documentos, não é? Os documentos, os materiais, mesmo o que é produzido em arte. Quer dizer, você começa a perceber que quem trabalha com informação e quem trabalha com a conservação também exerce, também é ativo nesse processo de filtragem, de seleção, não é?

Dizer o que vai sobrar pro futuro. Você sabe que teve uma coisa interessante na USP que eu fiquei pensando sobre isso: quando o Arquivo Geral foi criado, veio pra tentar organizar a massa documental da USP, que tem poucos arquivistas e isso acaba ficando nos setores de protocolo e tal, e tem uma hora que não cabe mais nada. Então aí pegam o CONARQ, pegam as tabelas de temporalidade do CONARQ, fazem umas adaptações, mas você parte de alguma coisa já consagrada. Então, por exemplo, eu lembro do caso que aconteceu na FAU. Pelas tabelas de temporalidade já adotadas, tem uma parte da documentação que a gente chama de "probatória", então a documentação financeira, ela tem um caráter probatório. Quando você compra, sei lá, um lápis, você tem que guardar aquela nota fiscal durante acho que uns 5 anos, eu não vou lembrar direito decor as tabelas. Se o Tribunal de Contas da União quiser saber onde você gastou o dinheiro, você tem que mostrar as notas fiscais dos bens de consumo que você usou. Passado esse período que o TCU pode fazer uma auditoria, você pode descartar porque você não vai ficar guardando nota fiscal de tudo a vida toda, não é? O que aconteceu na FAU? O pessoal aplicou a tabela de temporalidade

porque, desde sempre, não se tinha nenhum critério e as pessoas do protocolo, do expediente, guardavam tudo. Aí chegou o pessoal do Arquivo Geral, criou a tabela de temporalidade, foi aprovado, deram os treinamentos. Daí o pessoal começou a falar: "Bom, então tudo o que é, sei lá, de 1970 para trás, de nota fiscal, a gente pode descartar?". "Pode, porque já ninguém vai mais fazer auditoria". E aí passou um tempo, os professores da área de Materiais da FAU, da área de Tecnologia, começaram a solicitar documentação referente às reformas que o prédio da FAU tinha sofrido com o passar dos anos, porque o prédio da FAU é de 62 ou 69, não lembro direito, e nesses últimos 60 anos ele passou por diversos momentos de reforma, da cobertura, pá, pá, pá. Os professores que faziam isso, queriam saber os materiais que tinham sido usados para fazer, ao longo dos anos, essas reformas na cobertura. E aí, em tese, as empresas contratadas para fazer essas reformas deveriam entregar depois, no final, um relatório memorial descritivo da obra. E isso é exigido. Mas isso há 60 anos atrás ninguém exigia, não é Caetana? O povo reformava... "O que você usou? Areia? Cimento? O que você usou?". Não tinha isso... Então aí os professores falaram: "E se a gente pegasse as notas fiscais do material? Porque a FAU comprou o material para reformar... Aí a gente ia saber se comprou areia, se comprou cal, etc." Só que a gente tinha jogado tudo fora. Então eu fiquei pensando: a gente tem que lembrar que, por exemplo, nas unidades da USP, a gente está dentro de Institutos de Pesquisa, então o documento tem um caráter diferente para a gente, não é? A nota fiscal do cimento, da cal, no caso, vamos supor, da FFLCH, da Letras, pode não ter importância nenhuma. No caso da Arquitetura, da Poli, ele pode ter uma outra leitura. Por que? Porque são prédios tombados. Então, muda a configuração. A mesma coisa eles fizeram na Faculdade de Medicina: tinha os prontuários médicos lá, acho que desde quando criaram o Hospital das Clínicas e estava tudo lá jogado, um monte de caixa, pá, pá, pá. "Ah, não, prontuário médico tem que guardar por 50 anos porque depois de 50 anos a pessoa morreu, não precisa mais guardar". Mas para um estudo sobre as epidemias que aconteceram na cidade de São Paulo no final do século - sei lá quando o Hospital das Clínicas foi criado, vamos fingir que foi em 1910 – as epidemias que aconteceram nos primeiros 30 anos do século 20. Onde vai ter essa informação? No prontuário médico do Hospital das Clínicas, não é? Mas aí você jogou fora. Porquê? Porque você aplicou um critério que não é para uma instituição de ensino. Então, tem uns cuidados... Você vai ter que guardar tudo? Não sei. Tem que pensar, porque você tem outro uso dessa documentação no Hospital das Clínicas, você tem um outro uso da relação de materiais usados na reforma dos prédios tombados da USP, é outro uso que você pode ter, não é? Enfim... Tem essas coisas... Que a gente só percebe depois de um tempo, depois que às vezes você já jogou fora. Aí você fala: "Não devia ter jogado, não é?" Porque eu não vou usar o documento, no caso dos prontuários médicos, para dizer que a Maria teve catapora, mas eu preciso saber todo mundo que teve catapora em 1920 e onde teve, quem cuidava disso, em que hospital tinha isso? Hospital das Clínicas, não tinha outro, não é? Então a gente

tem que ter alguns cuidados, pensar um pouco, não aplicar cegamente as tabelas de temporalidade, não aplicar cegamente os sistemas de classificação. Pensar.

Essa coisa do pensar é uma coisa louca, porque na verdade a gente vive um processo de demissão do pensamento integral, o tempo inteiro, não é? E, ao mesmo tempo, se criam essas normas e regras, etc., para, de certa maneira resolver assim: você terceiriza [risos], você não precisa pensar, então você terceiriza para uma regra e se fixa nela, não é? Na área da conservação é igualzinho. Você tem uma série de protocolos e dogmas, etc. Por exemplo, tem um que é incrível que chama a questão da reversibilidade: todos os sites de conservação e tal, preconizam isso o tempo inteiro: "Ah, todos os materiais empregados têm que ser reversíveis". Gente, a partir do momento que você aplica uma determinada coisa, pode ser água! que é um solvente poderoso e tem um potencial de dano enorme. Se aplicar a água num documento, você já mudou o documento: já houve um relaxamento das fibras. As fibras já vão ficar diferentes do que elas ficavam antes, na hora que ela secar vai haver um enrijecimento, uma tensão superficial... Então, não é completamente inócuo ou isento. Agora, Dina eu queria te perguntar uma coisa que você já comentou comigo e eu achei bastante interessante, que é esse arquivo que foi criado a partir de uma empresa, não sei se era uma empresa...

A ASPLAN?

É, você pode falar um pouco sobre isso? Eu achei tão incrível...

Posso. Essa documentação foi para FAU, da ASPLAN que era Assessoria de Planejamento. Porque tinham duas coisas: o Anhaia Mello quando ele criou a FAU, ele era professor da Poli e ele foi o primeiro diretor da FAU. Ele criou uma coisa, um programa chamado CEPEU, que era Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos. E eles começaram a fazer Planos Diretores para cidades do interior [de São Paulo], como uma atividade dos alunos. Então tem diversos documentos. Eles fizeram Planos Diretores para diversas cidades do interior e eram equipes multidisciplinares. Tinha pessoal de Arquitetura, tinha pessoal de Ciências Sociais. Porque você tinha que pensar a cidade no todo. E a ASPLAN era um escritório particular que também fazia esse mesmo tipo de trabalho. A ASPLAN fazia Planos Diretores também. Eles tinham também equipes multidisciplinares. Tinha geógrafo, tinha gente da área de Ciência Sociais, porque quando eles iam fazer o programa para a cidade, eles tinham que entrevistar as pessoas, saber se a cidade era uma cidade mais de serviço, se era de indústria, se era mais agrícola. Para poder pensar como essa cidade ia crescer nos próximos 10 anos. Não adiantava, sei lá, de repente pensar: "Ah, vamos fazer grandes áreas para a construção de indústria", se o foco econômico da cidade era agricultura. Então se ia criar, sei lá, grandes terrenos ali para poder instalar a indústria e depois descobrir que ninguém instalou porque é fazenda, não é? Então eles faziam uns estudos grandes, mapeavam toda

a história da cidade, viam para que lado a cidade ia crescer: "É mais próximo da estrada principal que chega nessa cidade"; "É mais próximo da via férrea", etc. Eles traçavam um plano urbanístico para a cidade crescer de forma "adequada". E a ASPLAN, eles começaram nos anos 60 e pegaram todo o período militar e empregavam muitas pessoas que eram perseguidas pelo governo militar, gente que trabalhava às vezes para o governo e, em função de uma postura mais de esquerda, foram demitidos quando houve o golpe de 1964. Só que a ASPLAN, o grande empregador dela era o governo. Porque quem vai contratar um cara para fazer um Plano Diretor de uma cidade? É o governo, não é? O governo da Prefeitura, ou do Estado e tal. Eu acho que ela acabou falindo porque o que aconteceu? O governo pedia o Plano, daí eles faziam todo esse estudo, um estudo preliminar para apresentar um projeto, um orçamento e tal, e ficavam aguardando o governo dizer se ia contratá-los ou não para fazer. Nisso, passavam-se meses e eles tinham equipes grandes e não podiam desmontar as equipes porque se o governo falasse: "Bom, saiu, vocês vão fazer o projeto"; eles tinham que estar, sei lá, com 30, 40 pessoas ali para já começar a fazer os levantamentos. E o governo demorava para responder. Então, os caras começavam a pagar as equipes (como aconteceu na pandemia) sem ter investimento entrando. E aí, acabaram falindo, não é? Eram projetos muito grandes. Eles tinham um projeto que estavam tentando fazer em Luanda, que ainda pertencia à Portugal. E quando eles ficaram no final, junto com uma empresa francesa também no mesmo esquema, acabaram perdendo o projeto. Ficaram os dois [grupos], os franceses e eles como finalistas da concorrência. E no final, eles perderam para a empresa francesa. Só que quando a [empresa] francesa ganhou, teve a libertação de Luanda, do protectorado português. E aí ninguém ganhou nada. Mas tem toda a documentação lá. E é muito interessante. Dá uma pena porque a gente estava mexendo na documentação e, acho que era o Hélio Bicudo um dos caras que pertencia à ASPLAN, que estava fazendo toda a negociação com o governo português, e você vê as cartas que ele escreve pro pessoal aqui no Brasil: "Olha, a gente conseguiu conversar com o cônsul e acho que a gente tem uma chance grande de ganhar e tal". E você vai lendo a carta e sabe que no fim eles não ganham, dá uma pena danada, porque eles tinham muita esperança porque era um projeto grande, internacional, que ia conseguir manter a empresa. E acho que foi um dos últimos projetos que eles fizeram. Depois, a empresa faliu. E o CEPEU, o que aconteceu? Como eles trabalhavam com os estudantes, eles não tinham custo de mão-de-obra porque o estudante era estagiário bolsista, ganhava pouquinho, não é? Contava ponto para ele, se ele fazia os levantamentos, etc. Então o CEPEU, quando concorria com as empresas privadas, tinha um preço muito abaixo, porque o custo dele era muito barato. Aí começou a ter uns boicotes ao CEPEU. E eles acabam, acho que na década de 70, fechando o escritório e acabou. Mas eles chegaram a fazer, acho

que uns 20 Planos Diretores assim. É muito bonito o trabalho de você ver e pesquisar. Então, isso estava meio "jogado", isso estava com o professor Birkholz, se não me engano, que foi o último diretor do CEPEU lá na FAU Maranhão. Isso ficava na sala dele, aquelas coisas de acervo de docente. Ele guardou e quando ele faleceu, o material foi tirado da sala porque a sala ia ser usada para outra coisa. Aí o material ficou meio para lá e para cá pela FAU Maranhão. Depois foi para a FAU USP e também ficou meio para lá e para cá, foi para um porão, subiu, foi para uma sala e tal. E aí, quando a professora Maria Cristina Leme, pelo laboratório dela, que era o LabHab – Laboratório de Habitação – resolveu trabalhar mais, porque ela era da área de urbanismo, ela levou para a sala dela e a gente conseguiu um outro espaço lá. Eu tinha saído da biblioteca e comecei a trabalhar com ela na organização desse acervo. Porque a ideia era criar um Centro de Memória, um arquivo da FAU, porque isso é documentação histórica da FAU, foi um centro de planejamento urbano que fazia parte da FAU. Mas aí também muda diretor, entra um diretor, entra outro, aí decidiram que não ia ter mais... Que ia ficar com a biblioteca. E aí não sei que fim levou. Eu não sei se esse material continuou com a professora Cristina Leme, porque ela ainda está dando aula lá, mas a biblioteca não tinha pernas, nem conhecimento técnico para abraçar mais esse acervo, entendeu? É porque demanda ter uma pessoa que conheça de arquivo, senão eles vão catalogar tudo com o [sistema] Dewey e aí não vão achar mais nada, de novo.

Vai virar livro, não é? [risos]

827, 721... Sei lá, vai ser um documento lá... [risos]

Nossa, isso é a coisa mais incrível. Como é que você perde um material que está guardado, mas está perdido, não é? Esse, eu acho que é o grande paradoxo, assim, eu acho que todas as instituições têm esses furos, porque quando se personaliza muito, uma coleção ou um acervo, esse é o risco, a pessoa desaparece e esse acervo começa a ter uma vida errática, que não tem mais... Ele vai se descolando da instituição, não é? É impressionante.

E na academia você tem as ciumeiras, não é? O cara que é de um departamento não fala com o cara do outro. Eu lembro de um professor da Biologia... Você já deve ter ouvido falar do Clodowaldo Pavan?

Sim, claro!

Era o professor que meio começou a questão da genética na Universidade e o acervo dele estava todo numa sala, tinha uns armários lá, porque ele também viveu dentro da Bio a vida toda, não sei se nas Ciências Biomédicas ou na Biologia, mas numa dessas unidades aí. E ele tinha tudo lá com ele. As pessoas guardavam tudo.

E quando ele se aposentou, voltou no dia seguinte no Instituto e viu as coisas dele todas no corredor, assim... Ele falou: "O que foi, porque que...?"; "Ah, porque o professor fulano..."; ou "Essa que era sua sala, vai ser outra coisa agora, a gente precisou desocupar a sala". E jogou tudo no corredor. Aí, um professor que trabalhava com ele, era orientando dele, pegou todas as caixas e colocou na sua própria sala, empilhou tudo lá, falou: "Pelo amor Deus, não é? Aqui a gente tem a história da pesquisa da genética, dos genes... aquilo que a Mayana Zatz, faz: o sequenciamento genético, começou com o Clodowaldo, está tudo aqui a história de como isso começou, a pesquisa aqui no Brasil". E estava para jogar fora, porque: "Ah, é um monte de papel velho". Esse professor ia numas reuniões que eu participava do Arquivo Geral, desesperado, e falava: "gente, eu preciso de alguém para me ajudar a organizar isso daqui porque, se não, na hora que eu aposentar vão jogar tudo fora". E jogam, viu? Jogam. Porque a gente precisa desocupar a sala.

Na FAU eu vi isso acontecer com um professor. Era da área de Tecnologia. Ele tinha criado um laboratório importante lá da FAU: Túnel de Vento; o primeiro túnel de vento de uma Faculdade de Arquitetura, pá, pá, pá. Quando ele se aposentou, puseram as coisas dele todas no corredor. E quando eu tentei pegar, que eu estava já no laboratório da professora Cristina, falaram: "não é para você mexer nisso"; e jogaram fora. Jogaram fora uma parte da história da Faculdade de Arquitetura. O que é que você vai fazer? Eu precisava do emprego... "Então tá bom, não vou mexer mais". Assustador.

É assustador porque no fundo, o que falta, de base assim, acho que é uma política, não é? A gente não tem. É, não tem no país, nas instituições, etc., essa ideia de uma política de patrimônio, de longo prazo, que realmente nada é pra já, não é? Esse é um contra-senso porque, se por um lado a vida é extremamente acelerada, há uma escassez de espaço, quer dizer, essa disputa por espaço físico nas instituições, ela é concreta, em todas as instituições. E são decisões que são tomadas assim, no arrepio da hora, porque você precisa liberar o espaço, precisa convergir para uma decisão consensual e aí acaba sendo isso mesmo.

Mas Dina, eu queria te perguntar uma coisa: você já tem uma longa experiência e, daqui a pouco, não sei se você vai ter vontade de parar de trabalhar... Mas, enfim, você poderia, se quisesse, daqui a pouco. Como é que você vê essa mudança de pensamento em relação aos arquivos? Quer dizer, os arquivos, eles estão se digitalizando, há muitos documentos hoje que são nato digitais. Mesmo fotografias, mesmo os arquivos pessoais, mesmo as comunicações... A gente não escreve mais cartas, a gente tem e-mails. Enfim, como é que você vê? Isso já é uma realidade, isso não é um "Blade Runner" (filme de Ridley Scott, 1982), não é uma coisa futurista, assim, que na verdade, já é passadista... Mas como é que você vê

o mundo dos arquivos e mesmo da conservação da memória, da conservação da produção, do pensamento, etc., agora e a partir de agora, nesse universo que é não totalmente digitalizado, mas que há uma competição entre o que deve ser guardado que ainda tem uma existência material e aquilo que não tem uma existência material? Porque no fundo, você sabe que são duas gestões: quando você decide por uma digitalização do que quer que seja ou por documentos nato digitais, você tem que fazer uma gestão do documento digital ou digitalizado; e uma gestão documento que é material, que é físico. E, claro que não há recurso para essas duas. Isso duplica ou triplica o custo e a necessidade de recursos humanos, técnicos, etc., a mil, é exponencial... Como é que você vê essa disputa por espaço entre o que é material e o que é não-material?

Então. Quando eu fiz o curso de gestão arquivística na FESP (Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo) em 2018, a gente tinha uma matéria sobre isso. A gente está muito atrasado, não é, Caetana. Porque a gente não tem essa coisa da permanência das coisas digitais. A gente não tem ainda já introjetado nas pessoas que não adianta se elas trouxerem só o disquete e eu não tiver um sistema de storelogy de atualização dos programas, não é? Então a gente tem aqui disquete e um monte de coisa que você não abre mais. Por que não? Porque não tem o computador com o Windows 1 ou sei lá qual Windows que era. Então a gente vai ter um buracão imenso. Tinha um professor da FAU que falava isso. Ele falou: " Toda a minha produção da década de 80, eu não tenho mais acesso". Por que? Porque está nesses discos grandes, aqueles disquetes que a gente tinha. E falou: "Onde que eu posso ler ou ver isso?". Não tem, não é?

Então teria que ter um estudo muito sério mesmo do pessoal da própria Reitoria, para saber onde que esse material está sendo armazenado, guardado. Está no Google? E se o Google falar: "para você abrir o seu e-mail de 15 anos atrás, eu vou cobrar 1 milhão de dólares". Você vai pagar 1 milhão de dólares? Não sei. Alguém está guardando e não é a USP. Não somos nós, não é?

Eu acho que tem um lado de digitalização para conservação, que serve para evitar da pessoa ficar manipulando o papel, a carta do século XVII, todo o tempo, que eu acho bárbaro. Ou também, a pessoa que está lá no Amazonas pode falar: "Eu quero ver um documento que você tem aí no IEB" e eu poder mandar por e-mail pra ela. Ou que está na China e eu poder mandar pra ela. Ela não precisa mais vir aqui ler o documento. Mas a gestão principalmente do que é nato digital, a gente não tem quase nada. Em termos de programa, onde estão sendo guardados? Os projetos, os trabalhos nato digitais, esse monte de revista, tudo que é nato digital. Daqui 50 anos, eu vou ter acesso a essa revista?

Mas eu fico me perguntando a mesma coisa sobre os documentos, essa descrição que é feita nesse programa o SGA. Esse SGA ele também é digital, é um programa...

É uma coisa digital, não é? Ele vai se atualizando? Daqui 20 anos, todas as cartas, elas vão estar disponíveis? A gente pensa muito a curto prazo: "Ó, comprei um computador novo, vai chegar o ano que vem". E daqui 10 anos, daqui 20 anos, daqui 30 anos, não é?

E é tão impressionante porque a gente tem esse material, quer dizer, todo mundo fala muito nisso, parece um senso comum, quer dizer, a gente tem coisas que tem 1000 anos, 2000 anos... A materialidade, ela tem uma durabilidade que é, na pior das hipóteses, evidentemente que ela deteriora, mas na pior das hipóteses, você intervém, você observa, você vai fazendo cópias. Hoje nos museus é muito comum. A própria Monalisa é uma cópia, quer dizer, há muitos objetos que, para conservação, se faz uma réplica e guarda-se o original e aí as réplicas circulam. Agora, isso implica em muitas coisas. Implica em questões de autenticidade, implica em questões de autoria, em muitas questões. E aí a gente vai vendo que esse mundo do arquivo, o mundo dos acervos em geral, ele vai ficando cada vez mais complexo, não é? Ele começou com uma ideia muito romântica e, no final das contas, essas instituições que vêm do século XIX, elas não sofreram uma revolução de pensamento, uma revolução que tem relação com a ética. Elas sofreram muito mais adaptações tecnológicas do que uma mudança essencial. E são tão complexos os problemas! Eu fico imaginando você, que é diretora, que coordena um arquivo tão complexo que é um conjunto de acervos pessoais. Você ainda hoje lida com essas pessoas que já se foram, mas os seus descendentes estão aí... Há muitas outras implicações que não só de autoria. Você tem que ter um conhecimento, que é um conhecimento jurídico, legal, e de conservação... É tão interdisciplinar essa sua atuação... Como é que você lida com esses parâmetros tão diferentes?

Então, hoje mesmo a gente estava conversando aqui na direção. Vamos rever os nossos termos de doação. Porque também tem isso, viu Caetana? "A USP, a USP". Mas muitos acervos chegavam assim: a pessoa falava "olha, fulano morreu, o filho dele vendeu a casa, eu trouxe as pesquisas dele que estavam comigo..." E trazia, entregava para você e ia embora. Às vezes a própria família falava: "Ah, meu pai dava aula aqui ou minha avó dava aula aqui, ó: trouxe para vocês as coisas lá do escritório dele, vê se serve para alguma coisa" e largava. Ninguém assinava nada. Ninguém... Quando recebia, também recebia assim: "porque se não, eu vou jogar fora. Se vocês não quiserem, eu vou jogar fora". Então, quando eram coisas que tinham um valor já comercial, um livro raro: "Ah, eu sei que esse livro aqui, meu avô comprou num leilão, então vale alguma coisa"... Mas, e o resto da biblioteca dele? A acumulação do que formou a intelectualidade dessa pessoa... Foram esses livros, foram esses jornais e tal, e às vezes, as pessoas falavam: "Ó, se vocês não quiserem, eu vou ven-

der por peso, vou dar pro recicla". Porque também depois as pessoas descobrem que podem ganhar dinheiro... ou então, assim, tinham coisas às vezes na FAU, eu lembro, tinham arquitetos que também eram artistas plásticos, não é? Também faziam quadros, coisas assim. Então, tinha uma pessoa que era herdeira e que falava: "Ah, estou pesquisando as coisas" - acho que eram coisas do avô - e falava: "Ah, é do vovô tal, né, do papai, do vovô". Aí ela pegava os projetos e de repente achava os croquis, achava uns desenhos, porque também o pai dela, além de arquiteto, era artista plástico. E ela sabia que aqueles esboços, aqueles desenhos dele, tinham valor de mercado. Ela consegue vender isso em uma casa de leilão, como um desenho original do fulano de tal. Aí ela falava: "Ah, não, isso aqui veio por engano, eu vou levar embora de volta". E aí, você descobre que você não tem o termo de doação. Por que? Porque o cara chegou, era professor da casa e falou: "Ó, fechei meu escritório, vocês querem os meus projetos?". "Ah, então tá, pode trazer [para] os alunos poderem olhar". E trazia tudo. E ele não relacionava... Você (Caetana) também deve acompanhar casos assim. A pessoa quer doar, você fala: " Você tem uma relação?". "Não, são os desenhos, são os projetos". Então era uma coisa muito informal, assim, muito amadora da nossa parte também. Passam-se 20, 30 anos, e você descobre que o quadro que o cara pintou quando ele era professor aqui, hoje está valendo 100, 200 mil [reais]. E um desenho dele? Pega uns 10 mil [reais] tranquilo. Aí a filha vê que tem desenho lá e ela quer levar embora, entendeu? E aí ela fala: "Cadê o termo de doação de que meu pai doou isso para vocês?" Não tem.

A gente agora está começando a ficar mais atento a isso. Então, esses termos de doação agora estão sendo revistos, pelo menos aqui no IEB. A gente vai ter consultoria jurídica para rever, porque também acontece que quando tem o termo de doação: "Ah, estou doando para o IEB as fotos e os arquivos, tal". Como não tinha [explícito] no termo de doação, o IEB falava: "Então está bom, o IEB vai cuidar, mas quando o IEB for usar essa foto para uma publicação sua, não vai precisar pedir autorização porque é o direito de patrimônio do IEB." Não é um direito autoral, mas é o direito de patrimônio, uma vez que o acervo está guardado aqui. Não tinha isso explícito, preto no branco no papel, entendeu? Nesse tempo em que eu estou aqui, um herdeiro aí brigou com o IEB porque ele queria doar mais coisa, o IEB falou que não havia interesse de receber esse outro acervo que ele queria doar e ele falou: "Então as coisas que estão aí da minha mãe, ninguém usa mais, eu não autorizo, ninguém mais usa". Cadê o papel dizendo que o IEB pode usar a foto numa publicação sua? Não tem [risos]. Então a gente vai aprendendo com os erros, não é Caetana? A gente quando dá topadas fala: "Meu Deus". Então o próximo só entra, só vai aceitar a doação se a gente puder fazer isto, não é? Se puder, pelo menos, para o nosso uso interno, numa publicação, numa exposição, num catálogo, a gente ter autonomia, uma vez que a gente está preservando esse acervo aqui dentro.

Pois é, eu acho que essa que é a grande – em tese, seria – uma grande troca porque a gente sabe o trabalho absurdo que dá, o quanto de recurso... É um custo absurdo. Quer dizer, o papel neutro, qualquer coisa que você use... as pessoas já estão se adaptando e usando outros materiais faz tempo, porque é impagável, mas mesmo assim... é muito complicado.

Agora, Dina, eu queria te perguntar, até para a gente já ir finalizando, o que é que você acha sobre essa fuga de arquivos? Porque tem a ver com isso que você mencionou agora. Os herdeiros estão, obviamente, conseguindo um valor de mercado fora do país, para os arquivos e acervos dos seus familiares conhecidos, não é? Isso aconteceu com dois grandes arquitetos recentemente, mas aconteceu com escritores, com muitos artistas plásticos e tal. E aí vendem para instituições internacionais. Quer dizer, esse arquivo inteiro sai do país. Quer dizer, se você quiser pesquisar a obra ou o legado do que for, de um arquivo de um autor brasileiro, você tem que ir para fora do país ou pesquisar on-line, comprar o material e etc. O que é que você acha disso... Porque a gente também não tem uma lei. Eu não sei se os países têm essa lei que define o que é o património de interesse nacional para a memória nacional e que, portanto, não deve deixar o país. Eu acho que não temos. Acho que outros países têm uma lei mais clara nesse sentido, mas o que você acha dessa fuga de arquivos?

Então, eu vejo isso, Caetana, como um problema mesmo de nível federal. Porque também não adianta você ter um Condephaat, um IPHAN, falando que não pode sair e não dá um tostão para manter aqui dentro. Você não tem uma captação de, sei lá, de projetos culturais. Por exemplo: "a família quer pôr os quadros que a pessoa tem em leilão e você não tem dinheiro para participar de leilão". Digo, os grandes centros de pesquisa, as Universidades. Você não tem um aporte financeiro do Governo Federal ou Estadual que fale: " Vai lá no leilão e vamos arrematar os quadros do fulano, para ficar no Instituto, porque isso é importante de ser mantido aqui". Não tem. A gente tem uma cegueira monstro dos governantes nossos. Porque eu entendo que às vezes a família está numa. . . Tem a profissão herdeiro, não é? "Sou herdeiro, quero vender a casa, quero vender os quadros de vovó, quero vender as coisas de vovó, e o que ninguém quiser comprar, eu dôo para a USP, para o Governo do Estado", não é? Mas teria que ter uma política. Isso é cultura. Os governantes nossos deveriam falar: "Olha, isso aqui eu quero que vocês comprem porque é importante para o Brasil ter esse acervo disponível para o povo brasileiro". Agora, talvez a gente melhore. Mas que nem o governo passado, aquelas cavalgaduras que estavam como Presidente, como Ministro da Cultura, como Ministro da Educação... Você vai achar que o cara vai querer dar 1 milhão [reais] para comprar um acervo? "Não. Vou construir um, sei lá, um campo, um estádio de futebol na minha cidade." Então, é difícil... Eu também sou do Conselho Regional de Biblioteconomia e a gente está com uma campanha das bibliotecas escolares. Tem uma lei, que era de 2010, e diz que até 2020 todas as escolas

do Brasil tinham que ter biblioteca e bibliotecária. Não "pegou" a lei, vamos dizer assim, não é? Aí estão prorrogando e a gente está brigando para não ser mais assim: quando chegar a data final, você prorrogar de novo e você prorrogar de novo... Mas aí a gente discute, assim: "Quem tinha que brigar para ter a biblioteca na escola?". Não é só o Conselho de Biblioteconomia. É o pai da criança que tem um filho lá... Enquanto a sociedade achar que tudo bem a escola dele não ter biblioteca, não ter quadra de esporte, não ter laboratório de Ciências, é uma luta meio insana, não é? A gente fica pregando no deserto. Mas, então, isso é uma coisa para a sociedade exigir. A gente teve um evento interessante no Conselho, porque eles iam fechar a Biblioteca Monteiro Lobato que fica ali na rua General Jardim. Iam fechar um determinado departamento da Biblioteca, que era o Departamento Histórico, onde estão os acervos do Monteiro Lobato e outros acervos. Porque estavam faltando bibliotecários para ajudar a processar; porque, na prefeitura, o processamento técnico é centralizado. Aí o pessoal foi se aposentando, foi saindo. Então qual a solução que a Secretaria que administrava as bibliotecas decidiu na época? "Ah, vamos pegar o bibliotecário das bibliotecas regionais". Aí eles iam fechar (depois eles negaram, mas a gente sabia que iam sim). Iam fechar a parte histórica da Biblioteca Monteiro Lobato. Passaria a ser só a biblioteca circulante e iam fechar o acervo de pesquisa, desses acervos do Monteiro Lobato e outros. E aí o pessoal da Vila Buarque falou: "Não, não pode fechar, é importante. É importante esse acervo documental arquivístico que existe dentro da biblioteca ser mantido". E fizeram uma arruaça, foram para a imprensa, e aí não fecharam. Não tiraram esses funcionários de lá. Mas isso foi um movimento da sociedade. Enquanto a sociedade brasileira achar que fechar uma biblioteca não tem problema, achar que fechar um teatro não tem problema, fechar um cinema não tem problema... Vão continuar fechando, não é? Porque custa caro manter esses equipamentos culturais. Custa caro manter um arquivo, custa caro manter uma biblioteca, custa caro... Mas se você não tem isso, que sociedade você está criando? Que cidadão você está criando, não é? Então é uma briga feia, mas que a gente não vai abandonar, não [risos]. A gente vai falar: "Somos importantes, tem que manter os acervos, tem que ter conservador, restaurador, conservando e restaurando, gente!". Não pode. É triste isso, a gente dentro da Universidade tem que chegar para o Reitor e falar assim: "O senhor tem que manter as bibliotecas, tem que ter equipe na biblioteca, tem que ter equipe no arquivo, tem que ter equipe no laboratório de restauro". É como os alunos dizendo agora: " Tem que ter professor dando aula". O que é isso?

Pois é, isso que eu ia falar: a gente fica pensando em acervo e não tem professor. Quer dizer, tem lugar que não tem água, não tem saneamento... E aí eu acho que a gente volta para um problema anterior, que é, eu acho que muito do nosso papel, o seu, o meu, eu no campo da conservação, você no campo da ciência da informação, o nosso principal papel é a persuasão [risos]. Eu estou chegando à

conclusão, sabe, é uma coisa que tem que ser um misto de… A gente tem que desenvolver essa capacidade persuasiva, porque é disso que se trata, sabe? No final das contas, a gente está falando de algo que seria, a gente imagina, natural. Nada disso é natural. Tudo isso é educação. Tudo isso é algo que é uma construção de muito longo prazo. Quando você pensa naquela música do Caetano que diz que "tudo é novo, mas já é ruína" no país. É um pouco assim. Porque tudo é novo, mas já é ruína ao mesmo tempo, não é? A gente tem que voltar a…

E a gente sabe que quem tem informação nesse mundo nosso, tem poder. Por que é que os Estados Unidos mandam gente para o mundo inteiro comprar as publicações para levar para a Biblioteca do Congresso? Porque eles gostam de ler? Não. Porque eles sabem que uma hora eles vão ter toda a informação produzida no mundo. E o poder é isso. Quem tem essa informação, tem poder. Agora, os nossos, deixam destruir, deixam pegar fogo no Museu Nacional, deixam as bibliotecas ficarem fechadas porque eu não vou pagar para ter um bibliotecário...Vai ser colônia o resto da vida. Vai ser terceiro mundo o resto da vida, vai fazer o quê, não é? Só que assim a gente tem que ficar falando e bombardeando esse tempo todo. Parecendo louco para ver se uma hora entra na cachola da sociedade. Porque quem elege o governante é a sociedade. Enquanto você ficar elegendo cara porque ele é blogueiro, só porque ele joga bem futebol, mas ele não tem um projeto cultural, não tem um projeto de educação, vai ter esse povo centrão aí que nós estamos vendo, não é?

É, mas você sabe, eu fico pensando do nosso lado, assim, eu acho que a gente tem que pensar um pouco junto, juntar mesmo, sabe? Pensar o que a gente faz pra que essa moçada, os estagiários, as pessoas que vão aí no IEB, a moçada que trabalha aí, que faz a limpeza dos arquivos… Como é que a gente consegue envolver esse pequeno universo que a gente tem contato? É uma coisa extremamente pequena, não tenho a menor dúvida, é singela, mas eu acho que é aí que a gente pode fazer, sabe? A gente se reunir, pensar: "Nossa, o que a gente pode fazer". Eu acho que isso é que é o lance.

Mas Dina, quero agradecer demais esse tempo que você dedicou à nossa conversa… Já estamos conversando há 1h20 e estou com receio que você fique presa aí… Já são 19h e depois você vai ter que sair aí da USP.

Tudo bem, Caetana. Se depois você precisar completar alguma coisa, saber mais alguma coisa, você me fala. Está bom?

Certo, obrigada. Um beijo bem grande para você e até já, aí [no IEB].

NOTAS

[1] Financiado pelo BNDES, o Projeto Manoel Correia de Andrade consiste em ações de conservação, catalogação e extroversão para a preservação de cerca de 80 mil itens da biblioteca pessoal do acadêmico Manuel Correia de Andrade, sob a Coordenação Geral do Prof. Alexandre de Freitas Barbosa e Coordenação Técnica de Caetana Dultra Britto e Leandro Melo.

[2] Celso Furtado integrou a CEPAL, Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, sendo nomeado seu Diretor da Divisão de Desenvolvimento entre 1950-1957.

[3] Fernando Henrique Cardoso presidiu o CEBRAP Centro Brasileiro de Análise e Planejamento entre 1980 e 1983.

[4] Seminário "O Brasil de Manoel Correia de Andrade", realizado de 26 a 29 de setembro de 2023, integrando o Projeto Manoel Correia de Andrade.

[5] Jaime Oliva, geógrafo, docente e pesquisador do IEB.

[6] Adriano de Castro Meyer, musicólogo, responsável pelo processamento técnico da documentação musical do Arquivo do IEB.

[7] Flávia Camargo Toni, pesquisadora em Museologia no IEB.

[8] Frederico Antonio Camillo Camargo, engenheiro de computação e pesquisador do IEB.

[9] Mônica Duarte Dantas, historiadora e professora no IEB.

[10] Equipe de bolsistas e técnicos coordenada pela Caetana e o Leandro no processo de higienização, catalogação e organização do arquivo do Manuel Correia de Araujo junto ao IEB.

[11] João Batista Vilanova Artigas, arquiteto.

[12] Sylvio Barros Sawaya, foi Diretor da FAU entre 2007 e 2010.

[13] Arquivo de patrimônio arquitetônico no Forte de Secavém, Lisboa.

[14] Refere-se à Mesa 3: De Caio Prado Júnior a Manuel: Entre a História e a Geografia, integrando o Seminário "O Brasil de Manoel Correia de Andrade".

[15] Conselho Nacional de Arquivos.

[16] Lauro Bastos Birkholz, professor da FAU.

[17] Bióloga molecular e geneticista, coordena o Laboratório do Genoma Humano da USP.

[18] Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

[19] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[20] Refere-se à recente greve decretada por estudantes e docentes na USP.

PARA CITAR:
BRITTO, C.; ULIANA, D. Entrevista. Redobra, n.17, ano 8, p.19-39, 2023.

Eliana Rosa de Queiroz Barbosa
Fabiana Dultra Britto
Janaina Bechler

As práticas de arquivo cumprem funções sócio-políticas variadas nas diferentes culturas, atendendo a distintas motivações – patrimoniais, memorialistas, colecionistas, historiogáfcas, etc – que, no entanto, convergem num mesmo propósito de atribuir sentido histórico a legados individuais. Os modos de constituição de arquivo, organizacão de acervos, indexação de coleções e catalogação de dados e documentos seriam algumas estratégias humanas de continuidade da sua própria existência. Pensando nisso e considerando o campo de conhecimento da sua atuação ou a especificidade da sua prática de arquivo, gostaríamos de saber :

no contexto atual,

porque lhe parece necessário e importante arquivar?

o que lhe parece possível e eficaz arquivar?

RICARDO TREVISAN
Professor Associado no Departamento de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

POR QUE ME PARECE NECESSÁRIO E IMPORTANTE ARQUIVAR?

Acervos e arquivos – especificamente de Arquitetura e Urbanismo, meu campo de atuação – são importantes por reunir, preservar e tornar acessível a memória e a trajetória de uma instituição, uma organização, um grupo de indivíduos, uma pessoa, um artefato. Diante do conjunto documental, dados e informações podem ser encontrados e utilizados por aqueles interessados seja em reconstituir uma história, obliterada pelo passar do tempo, seja para compreender o presente e dele traçar futuros possíveis. Especificamente, acervos e arquivos de Arquitetura e Urbanismo, de Cidades, de profissionais e similares agregam materiais para além de mapas, plantas e desenhos. Disponibilizam uma gama de elementos que perfazem desde projeções de uma sociedade modelo à adoção de teorias e paradigmas; revelam planos, relatórios e legislações presentes em atas, decretos, leis, normas e memorandos; agregam diferentes perfis profissionais; reúnem registros imagéticos em fotografias, pinturas, cartões postais, filmes, documentários; descrevem um determinado momento a partir de reportagens em jornais, periódicos,

magazines e panfletos; personificam suas personagens em cartas, instrumentos de trabalho, documentos oficiais e particulares. Enfim, um campo exploratório que proporciona a estudiosos, pesquisadores, profissionais, gestores e curiosos ampliar o entendimento sobre ideias, intenções, processos, ações e feitos do passado. Compreender a cidade, pela história, sob o ponto de vista da Arquitetura e do Urbanismo, permite-nos entender sua configuração atual, criticá-la e projetar seu desenvolvimento. A pesquisa em acervos e arquivos históricos, na busca por documentos, é a principal forma de construir a trama, que dependerá, ainda, da capacidade do pesquisador em criar costuras e relações, na tentativa sempre incompleta, sempre circunstancial da tessitura historiográfica.

O QUE ME PARECE POSSÍVEL E EFICAZ ARQUIVAR?

Os estudos em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo se consolidam no país a partir dos anos 1980. De lá para cá, centenas de pesquisas dedicadas a contar e narrar a história do espaço brasileiro foram realizadas, com grande contribuição de documentos encontrados em acervos e arquivos públicos ou privados que, de certo modo, guardam fragmentos ou composições do passado de uma edificação, uma rua, um bairro, uma cidade, uma região. Este acesso à memória das cidades – sua formação, seus agentes, sua materialidade – perfazem nem sempre um caminho tranquilo, fácil de ser realizado ou acessível. Quando alcançado, auxilia a seu investigador utilizar as informações obtidas na construção de uma nova história, uma outra narrativa.

Acervos e arquivos de Arquitetura e Urbanismo são campo incontestável de fontes e documentos dos mais variados tipos. Contudo, a constituição de um Acervo ou um Arquivo requer ações específicas até estar disponível ao acesso público. Da recepção ao armazenamento, do manuseio ao acondicionamento, do descarte, restauro ao arquivamento, da triagem à limpeza, da sistematização à catalogação e à divulgação, estas são algumas de outras etapas que técnicos, especialistas e pesquisadores arquivistas se deparam no processo de montagem de um Acervo ou um Arquivo. Práticas e cuidados que necessitam uma atenção pormenorizada por aqueles responsáveis pela salvaguarda do patrimônio.

Além de nos conectar ao *modus operandi* de triagem, catalogação, organização e arquivamento de documentos relacionados a cada acervo e/ou arquivo específico, tais feitos podem revelar fatos, aprendizados, erros e acertos, dificuldades e atalhos que auxiliem àqueles que estão ou estarão envolvidos neste campo de trabalho, bem como podem evidenciar resultados de pesquisas proporcionados pelos mesmos.

Mas o que arquivar? Que materiais são eficazes, quais são descartáveis? A princípio todos os documentos e materiais encontrados em um acervo podem ter valor que, unidos a outros, somatizam informações capazes de criar novas narrativas, posicionar novas peças de um quebra-cabeça em constante formação.

FERNANDA ARÊAS PEIXOTO
Professora Titular e coordenadora da Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo

Para responder às perguntas, é preciso deixar claro que em função das minhas experiências de pesquisa como antropóloga, vejo o arquivo fundamentalmente como uma ferramenta para o conhecimento. Todo antropólogo/a em campo, como sabemos, constitui um arquivo – composto de escritos, objetos, materiais imagéticos etc. – a partir do qual são construídas descrições e interpretações. No caso do/a antropólogo/a "de gabinete", os arquivos com os quais trabalhamos alteram e redefinem as pesquisas que fazemos. Isto porque não pesquisamos nos arquivos, mas com os arquivos temas que nos interessam; quer dizer menos do que coisas inertes ou depósitos de documentos, os arquivos são formas vivas que se modificam à medida que são "usados" – engordam ou emagrecem, alteram seu perfil, seus contornos. Eles também agem, nos mostrando certas coisas e escondendo outras; às vezes nos pregam peças, outras nos reservam agradáveis surpresas...

Os arquivos nos interpelam permanentemente, lançando-nos perguntas e abrindo novas vias de reflexão. Sem medo de exagerar, eu diria que as minhas pesquisas tiveram seu feitio bastante alterado em virtude do contato com os arquivos que passei a frequentar de forma mais sistemática em 2007, e que me obrigaram a rever problemáticas e enquadramentos analíticos, expandindo também os sentidos de "obra" com os quais tendemos a trabalhar a despeito das conhecidas advertências de Foucault sobre como escapar da obra pensada como texto fechado e fixado somente pelo escritor, incluindo nela outros materiais: versões, correspondências, rascunhos, imagens etc. E ao descentrar e perturbar a noção de "obra", o arquivo descedntra e perturba nossas próprias perspectivas analíticas.

De modo rápido, eu diria que os papéis profissionais de Roger Bastide, depositados no IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) que tive a oportunidade de conhecer em 2006/7 – anotações em folhas soltas, cadernos de viagens, fichamentos, desenhos, correspondências, diários e rascunhos de

textos – me conduziram aos processos de confecção do conhecimento, em geral apagados nas obras preparadas para a divulgação, me permitindo pensar as linhas, gestos e derivas que estão na origem dos livros e artigos publicados. É como se pelo arquivo eu pudesse ter acesso (ainda que limitado, claro) ao ateliê do criador, a este espaço de criações mescladas que tendem a se separar quando da apresentação pública dos trabalhos. Nesse sentido, os arquivos profissionais do Bastide me desafiaram a tomar as ideias do autor (com o qual eu já havia trabalhado em função de seus textos publicados) como práticas, me endereçando à experiência do sujeito em seus círculos de relações e às ferramentas indispensáveis à criação, me conduzindo também às artes e "astúcias" do pensamento, considerado em sua dimensão artesanal, como *ars* e *fabrico*.

Os arquivos são também dispositivos de produção social da memória, entendida como processo marcado por dissensões, esquecimentos e escolhas (várias delas, politicamente orientadas). Menos do que depositários de histórias conhecidas, ou testemunhos de um processo de seleção de histórias contadas e preservadas, os arquivos fazem parte da própria política de produção de narrativas, imagens e práticas. Mais uma vez: ao invés de lócus de armazenamento, eles são agentes centrais da constituição de memórias, assim como parte das "artes mnemônicas" (da, e para a, memória).

Bem sabemos dos novos, e complexos, desafios colocados pelos arquivos digitais que nos obrigam a viagens por rotas e "nuvens" inéditas que ainda estamos aprendendo a entender e manejar, eu, pelo menos... em função de minha posição de neófita nesse domínio, deixo-o de lado, por enquanto...

Diante dessas formulações sintéticas e provisórias, elaboradas rapidamente, arrisco as seguintes respostas:

POR QUE LHE PARECE NECESSÁRIO E IMPORTANTE ARQUIVAR?

Devolvo a pergunta, reformulando-a: como não arquivar? Isso porque o trabalho de arquivamento é parte da nossa vida cotidiana e da nossa vida profissional – pelo menos no mundo ocidental, pois fora dele o cenário é mais complicado e diverso.

O QUE LHE PARECE POSSÍVEL E EFICAZ ARQUIVAR?

No limite tudo é passível de arquivamento, descartadas ilusões de completude e de reconstrução de totalidades; isso porque os arquivos devem ser tomados em sua natureza fragmentária. As decisões sobre o quê e como arquivar dependem daquele/a que toma para si a tarefa, em função de seus objetivos e problemas. A forma que o arquivo toma, por sua vez, depende dos materiais e das relações que o/a arquivista estabelece com ele.

JOSIANNE FRANCIA CERASOLI
Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas

UMA INFINDA INQUIETAÇÃO PELOS ARQUIVOS

Os apontamentos e as reflexões compartilhadas neste breve texto partem da provocação colocada em pauta pela "Redobra" a respeito do ato de arquivar. Tocam inevitavelmente o campo de estudos da história, seja a partir de questões teórico-metodológicas com as quais tenho lidado nas últimas décadas, seja considerando aspectos temáticos relativos ao olhar da história e suas relações com as linguagens políticas. Todavia, é muito possível que o texto ao final frustre alguma provável expectativa sobre balanços, avaliações sistemáticas ou propostas a respeito da relação entre *arquivar* e essas três pautas – teórico-metodológicas, história e política –, dado o viés exploratório deste texto, como reação à indagação inicial. Por outro lado, essas reflexões terão cumprido minimamente seu intuito se forem capazes de situar alguns dos dilemas que não cessam de se atualizar quando pensamos nas funções sociais e políticas dos arquivos e dos museus, entendidos como pares dos arquivos, marcados pelo permanente diálogo com o que é eleito para ser visível no espaço público. Se as considerações conseguirem, além disso, colocar em debate alguns preceitos éticos incontornáveis quando se preserva vestígios do vivido, então estas reflexões terão cumprido sua motivação fundamental.

NO CONTEXTO ATUAL?

Os antigos dias recobrem pouco a pouco aqueles que os precederam e eles próprios se sepultam por baixo dos que lhe seguem. Mas cada dia antigo permanece depositado em nós, como numa imensa biblioteca onde há, entre os mais antigos livros, certo exemplar que sem dúvida ninguém consultará nunca (Proust, 2012).

Quem consultará nos arquivos um velho exemplar ou um *post* de ontem? Quem recorrerá ao antigo arquivo, sepultado sob tantas camadas de atualidade novidadeira? E quem poderá prosseguir sem ele? Quem sobreviverá sem estar

ciente de que "cada dia antigo permanece depositado em nós"? Quem garantirá o futuro desejado sem saber de onde ele partiu, onde o desejo se deixou semear? São as questões que me inquietam desde que recebi a indagação da "Redobra" em torno dos arquivos: "*por que* seria necessário e importante arquivar? *o que* lhe parece possível e eficaz arquivar?"

Sob a forma de perguntas diretas, simples, mal disfarçam suas bases, assentadas sobre um conjunto de dúvidas importantes e incontornáveis para sociedades que não se vêem reduzidas à mera sucessão dos dias, à simples sequência de existências. São, na verdade, perguntas que indagam frontalmente sociedades como as nossas, ancoradas em múltiplas relações entre diferentes e persistentes cumplicidades entre semelhantes, organizadas a partir de distinções e hierarquias, inclusive em relação ao que é agora passado. Para sociedades assim organizadas, é crucial ter o controle sobre o que se elege, sobre o que se guarda, sobre o que se esquiva, sobre o que se arquiva, ainda que o exemplar possa nunca ser consultado.

As duas perguntas iniciais sobre os significados de se arquivar são capazes de colocar em xeque, desde uma primeira aproximação, a validade do gesto – seria necessário? – e a pertinência do ato – seria eficaz? Porém, não se restringem a esse emaranhado de dúvidas, já denso e repleto de desdobramentos, pois se apresentam de imediato sob um diapasão que amplifica a tonalidade dramática do enredo: indagam sobre a importância e possibilidade de se arquivar "no contexto atual".

Nos primeiros dias depois de ser apresentada a esse desafio, fui mobilizada por esse diapasão: no contexto atual. Permaneci nessa camada do atual que, em certo sentido, recobre hoje todas as outras, afetando o olhar sobre as demais. Perguntei-me de muitas maneiras sobre como esse contexto específico modificaria o gesto tão antigo de arquivar, de selecionar, de guardar, de consultar, de revisitar. Perguntei-me sobre o que invocaria o contexto específico dessa conjuntura atual: seria a aparente urgência dos dias, sempre parecendo apontar para um hoje infinito ou para um porvir ilusório? Seria aparente desimportância do passado diante da marcha desenfreada de novas tecnologias e de renovados recursos que envelhecem nossos dias antes que terminem? Seria o flagrante rapto de nossa atenção em cada gesto cotidiano, capturada por um *click* quase compulsório, seduzida por dispositivos psicológicos, midiáticos e tecnológicos que atribuem tanta fugacidade ao tempo que sequer nos deixam lembrar do último *post* curtido há alguns instantes? Seria a escala inimaginável da possibilidade técnica de gerar, arquivar e gerenciar informações e dados cuja extensão exigiria infinitas vidas e improváveis mentes para serem acessados, decifrados, interpelados?

Foi então inevitável recorrer à fina ironia da biblioteca de Babel de Borges, com seu número indefinido e talvez infinito de galerias hexagonais destinados a conter e justificar todo o universo: "Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono" (Borges, 1999 [1941], p.

516). Estaríamos diante dos paradoxos que o literato insinua, em 1941: "Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto." Na ficção do escritor argentino, a possibilidade de tudo arquivar corresponde diretamente à impossibilidade de decifrar qualquer detalhe ou nexo. Nesse ponto, a atualidade das imagens de totalidade na reflexão de Borges me parece flagrante, bem como a paradoxal impropriedade de uma abrangência tão desmesurada. Afinal, a possibilidade de tudo conhecer e a inviabilidade de conhecer o que quer que seja parecem coincidir no ponto exato no qual a imaginária biblioteca é concebida como eloquente solução para tudo, assim inscrita na frustrada tradição babélica.

Essa atualidade borgeana torna-se ainda mais perspicaz ao se considerar a abrangência também babélica dos arquivos digitais. O mundo digital/virtual da *internet* disponibiliza – arquiva? – tantas informações que praticamente inviabiliza a si mesma sem o uso de alguns poderosos e insidiosos mecanismos de busca e também dispositivos de enquadramento e limitação das fronteiras do visível. Desenvolvida na década de 1960 para viabilizar trocas de informações científicas e militares de modo restrito e posteriormente, em 1990, ampliada e aberta ao mundo, comercialmente, a *internet* (literalmente, interligação ou rede de computadores) tornou-se nas últimas décadas praticamente imprescindível para se conhecer e divulgar informações, estudos, opiniões, dados, projetos, cursos, recursos, negócios etc., inclusive no âmbito acadêmico. O sistema de servidores acessível por meio de um microcomputador conectado à rede de computadores, valendo-se de um provedor que habilita ou permite a conexão, tem uma fronteira de difícil mensuração atualmente. Quando se digita em um *software* de navegação a tão naturalizada abreviatura "www" (*world wide web* ou simplesmente *web*, parte gráfica dessa teia de alcance mundial), coloca-se virtualmente ao alcance das mãos um universo aparentemente ilimitado de informações, sobretudo em função dos elos possíveis entre os conteúdos a partir do sistema de hipertextos (*Hipertext Transfer Protocol* ou *HTTP*) e das imprevisíveis origens que cada conteúdo pode ter na *internet* descentralizada. São hexágonos e mais hexágonos numa expansão e mutação atordoante aos olhos humanos.[1]

As amplas dimensões do espaço de difusão e arquivamento da *web*, dinâmico e constantemente mutável, tornam impossível sua apreensão e impraticável o domínio de todos os seus detalhes ou do conjunto da rede. Essa abrangente biblioteca eletrônica, plural, descentralizada, multiforme e móvel por definição, escapa a toda bibliotecologia conhecida e não se deixa capturar pelas tradicionais tentativas de classificação e ordenamento de saberes. A origem múltipla dos conteúdos e a forma de estruturação das informações por meio dos hipertextos, articuladas através de remissões e associações, encadeadas de modo não linear e imprevisível, permite ainda uma relativa autonomia a quem *navega* pelos conteúdos a ponto de viabilizar a cada *navegação* formar sequências associativas múltiplas, o que também amplia o alcance dessa poderosa rede.

Diante da vastidão e da inconstância das informações e das inúmeras interligações (*links*) entre dados, objetos e desejos nessa operação, o risco de quem navega pela web descobrir-se à deriva entre tantos caminhos é permanente. A situação torna fundamental saber como se orientar nessa rede mas, paradoxalmente, um guia consciente e autônomo pode apresentar-se como inalcançável. Lembro-me das primeiras experiências em sites de busca nos anos 1990, com ferramentas como o *Yahoo Search*, que classificavam os campos de interesse de modo mais ou menos análogo a bibliotecas, operando por proximidades e categorias. Para localizar, por exemplo, o site de uma universidade era preciso buscar o subtítulo "*Education*" para então acessar, entre outros subitens, uma lista de universidades para vasculhar.[2] Chega a ser desconcertante perceber a distância entre os mecanismos de busca atualmente mais populares, que usam bots e complexos cruzamentos entre páginas indexadas e armazenamento de dados de pesquisas, e essa lista razoavelmente controlada de termos e entradas do antigo *Yahoo* e afins.

A aparente simplicidade do vulgarizado gesto "*dar um google*" em meio ao universo sem limites de dados arquivados oculta os mecanismos efetivos e as formas de seleção, classificação e recuperação de conteúdos, afastando cada vez mais quem navega pela *internet* da autonomia das decisões, da consciência das escolhas e do controle das variáveis. Quem digita uma simples busca no *engine*, de forma aparentemente autônoma, é convertido em objeto de outras buscas dissimuladas e de outros arquivamentos. Novamente, estamos diante dos hexágonos babélicos de Borges, em vertigem. Os distintos mecanismos aperfeiçoados nos últimos anos mantêm controle bastante estrito e constante sobre a abrangência da navegação, na prática restringindo e guiando o acesso a dados na rede, a despeito da suposta autonomia da navegação. É o que produz, por exemplo, a rotineira prática de "concordar com os termos" ao utilizarmos cada recurso disponível na rede ou a involuntária produção de "rastros" de navegação. Indiretamente, são ações que instruem o aperfeiçoamento de algoritmos que, na prática, dirigem a navegação na *web*.[3]

Seria então inevitável – ou irresistível? – nos rendermos a bots e renunciar ao que é, na prática, definidor do gesto de arquivar, ou seja, a autonomia para eleger, escolher o que deve permanecer e ser visível? Tendo ainda em mente o diapasão definidor da pergunta – os arquivos "no contexto atual" – e considerando essas ponderações sobre como têm operado os mecanismos na rede de computadores, mostrou-se de algum modo tentador apelar ao último recurso tecnológico de nosso fabuloso engenho ordenador do universo, o último hexágono de que se tem notícia: a propalada inteligência artificial. Em certa medida, os *chatbots* que vêm capturando a imaginação e a curiosidade de tantas pessoas recentemente se mostram para nós como a própria experiência babélica de borgeana. Basta perguntar, que a inteligência encontrará,

em algum hexágono a resposta. Um compilador de arquivos eletrônicos, de vestígios digitalizados, um investigador de rastros virtuais, um plagiador de enunciados difundidos na *web*, um construtor de textos, esse dispositivo ao qual se escolheu nomear *inteligência* se aproxima da Babel de Borges também pela extravagante felicidade que difunde.

Foi nesse percurso que cedi aos apelos da novidade e recorri a um experimento: perguntar sobre a importância dos arquivos ao *chatbot* de plantão, buscando uma resposta *artificial* para a atualidade da questão do arquivo. Em uma fração de segundos, o festejado instrumento, treinado para buscar e reunir informações disponíveis na *web* sentenciou, de modo mais ou menos genérico: "arquivos desempenham um papel crucial na preservação de nossa história coletiva, cultura e conhecimento." E complementou, destacando os pontos mais importantes que justificam esse papel: i. preservação da história; ii. responsabilidade e transparência nas ações de governos e organizações; iii. subsídio à pesquisa e à educação; iv. Manutenção de registros legais, jurídicos e administrativos; v. conservação de referenciais do patrimônio cultural; vi. incremento à memória e à identidade de grupos e povos; vii. preservação do conhecimento construído; viii. preparação para emergências; ix. apoio à inovação e à criatividade. E conclui:

Em resumo, os arquivos não são apenas repositórios de documentos; são guardiões da nossa memória e património coletivos. Eles servem como uma ponte entre o passado, o presente e o futuro, facilitando a pesquisa, a educação, a responsabilização e o enriquecimento cultural.

A forma de organização desses dados e a exposição tão clara e sucinta de numerosas variáveis relacionadas ao tema dos arquivos pode, sem dúvida, alimentar a impressão de pertinência, de abrangência e de completude da resposta. Muitos temas elencados brevemente na resposta do *chatbot* estão de fato presentes nas discussões relativas à importância dos arquivos, e poderiam alimentar reflexões e pautas de discussão e/ou pesquisa interessantes e significativas socialmente. Todavia, chama atenção a ausência de controvérsias, de discordâncias, de dilemas, de paradoxos ou mesmo da identificação das origens de cada assertiva compilada. Tal qual um receituário, a poderosa ferramenta compiladora se apresenta como que isenta do principal elemento definidor da tarefa realizada: o exercício da escolha, a eleição dos vestígios a serem recuperados. A sensação é, a um só tempo, de apaziguamento de dúvidas, na medida em que o formato organizado e o tom assertivo oculta dúvidas, e de desconfiança, considerando a distância entre a resposta fornecida em segundos e a explicitação das fontes e dos mecanismos de escolha. Nesse contexto – o contexto que nós compartilhamos – torna-se ainda mais complexo pensar sobre a pertinência do ato de arquivar.

A agilidade e a rapidez do (des)arquivamento produzido pelo *chatbot* é sedutora e estimula novas perguntas. Considerando novamente o diapasão do contexto atual – o nosso contexto –, imaginei a possibilidade de uma resposta que contemplasse incertezas e polêmicas colocando uma questão mais relacionada a situações mais recentes, mais abrangentes e marcantes. Perguntei ao mecanismo sobre os arquivos possíveis diante da pandemia ocasionada pela difusão do COVID-19, desde 2019. Mas, perguntado sobre algum modo de arquivamento de situações ou impressões traumáticas, algum modo de "*Corona-arquive*" possível, o compilador titubeou afirmando não conhecer algum exemplo específico mas não se furtou a, mais uma vez, organizar dados e hierarquizar informações de modo aparentemente isento e apaziguador. Menciona possíveis arquivos de história oral, repositórios de dados científicos, compilados de dados médicos e de saúde, organização de informações sobre iniciativas governamentais e prováveis arquivos digitais de instituições culturais. Nas entrelinhas da resposta um tanto genérica, parecia pulsar uma questão intocada: como se comportam memórias e arquivos decorrentes de situações traumáticas?

Diante de uma terceira pergunta ao *chatbot*, agora perscrutando as memórias traumáticas, mais uma lista de aspectos a serem considerados se mostra de forma aparentemente neutra, envolvida por uma organização apaziguada de questões complexas. Para o mecanismo compilador virtual, as memórias associadas a experiências traumáticas teriam relações estreitas com dimensões psicológicas e neurocientíficas, desdobradas nas seguintes características: i. mecanismos de sobrevivência; ii. Intensidade emocional; iii. caráter invasivo; iv. permanência de impactos; v. importância terapêutica; vi. resiliência e enfrentamento; vii. bases neurológicas; viii. considerações éticas. E conclui, sumarizando os dados compilados, como em toda consulta:

Em resumo, as memórias de traumas são um aspecto complexo e significativo da psicologia humana. Podem ter um impacto profundo na vida de um indivíduo, e compreender como são armazenadas e processadas no cérebro é essencial tanto para fins clínicos como de investigação. O tratamento e o apoio a indivíduos com memórias de traumas são fundamentais para o seu bem-estar e recuperação.

Nessa terceira consulta ao *chatbot*, parece se operar um deslizamento das questões sociais que moveram as primeiras perguntas a dimensões individuais, psicológicas, neurológicas até, relativas a um trauma. Coloca-se, de modo discreto, a questão da memória, sugerindo-se de modo indireto uma ligação (um *link*?) com a memória coletiva, com a memória que arquiva, com a memória que se arquiva, com a história. Ela aparece novamente nas entrelinhas quando são mencionadas considerações éticas, seja relativas a aspectos terapêuticos do tratamento do trauma seja relativas ao que denomina "princípios éticos essenciais". Nesse caso, seria quase inevitável continuar a dialogar com o sereno *chatbot* indefinidamente, considerando que finalmente se aproximou de questões éticas que preocupam estas reflexões desde o início.

Seria possível continuar e perguntar que princípios éticos seriam incontornáveis ao tratarmos de memória coletiva e de arquivo de interesse social: que imperativos morais e sociais informariam o governo dos arquivos? Porém, decidida a reassumir as rédeas dos apontamentos, dirigi a pergunta não mais aos dispositivos de (des)arquivamento poderosos que a rede de computadores deixa ao alcance das mãos, mas às reflexões que alguns importantes sujeitos têm registrado a respeito de temas similares, assumindo muito mais a intensa inquietude questionadora em vez da aparente tranquilidade neutra diante do ato de arquivar.

ARQUIVOS INQUIETAM

Em análise recente sobre o poder e o limite dos arquivos, o historiador e filósofo camaronês Achille Mbembe lembra serem os arquivos "o produto de um processo que converte um certo número de documentos em objetos considerados dignos de preservação e manutenção num espaço público."[4] A meu ver, além de um mecanismo de poder, é também potencial para se *inquietar* as relações de poder. Ao serem validados e consultados de acordo com procedimentos e regulamentos bem estabelecidos e reconhecidos socialmente, podem assumir ou mesmo reivindicar novos significados, redimensionando e atualizando constantemente narrativas sobre o que se passou. Não haveria, nesse sentido, neutralidade possível na eleição de um certo número de documentos, nem mesmo apaziguamento plausível mediante cada retorno dos registros ao espaço público. Há imperativos sociais e políticos em operação ao se eleger e se elevar certos itens ao reconhecimento coletivo, considerando-os dignos de conservação e manutenção no espaço público. Há imperativos similares quando se decide consultá-los, ou seja, quando se desarquiva algo para dar publicidade a sua veracidade, autenticidade, verdade. Há um reconhecimento social, político e ético indisfarçavelmente ausente ou oculto quando a operação é artificialmente conduzida pelos algoritmos programados de uma maquinaria de busca.

O *status* do objeto passível de arquivamento é alterado pelo modo como as sociedades lhe atribuem sentido. O lugar de quem o interpela autoriza a ambos, no sentido fundamental explorado com singular pertinência por Michel de Certeau há quase cinco décadas. Ao descrever o que denominou operação historiográfica, o historiador e erudito francês deu especial atenção ao papel do jogo com os símbolos e às referências que legitimam a autoridade diante do público, afirmando serem as relações efetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita da história. E nesse lugar está também o historiador, junto do local onde decide instalar sua oficina de trabalhos, angariando reconhecimento e validando o poder de dizer: junto aos arquivos. O autor entende que encarar a história como uma operação equivale a "admitir que ela faz parte da 'realidade' da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada 'enquanto atividade humana', 'enquanto prática'" (Certeau, 1982, p. 66). Pensados desse modo, os atos de constituir arquivos e de consultar os arquivos repercutem tanto na validação do trabalho do historiador quanto na reiteração dos aspectos ou contextos socialmente plausíveis, politicamente aceitáveis, ou seja, reais.

Ao pensar essa operação sem deixar de conferir ao historiador e à sua oficina existência real, e, portanto, social e política, o ato de (des)arquivar ganham contornos bastante vivos, sem deixar escapar ao olhar atento às muitas formas e dinâmicas a partir das quais se confere ao arquivo materialidade – pode ser tocado, visto, conhecido, reconhecido, validado – e ao mesmo tempo caráter de prova – atestando que algo existiu, aconteceu verdadeiramente. Aproximando essas reflexões do que pondera Mbembe sobre o *status* do arquivo, torna-se quase inevitável considerar, como desdobramento, o que está fora do arquivo, os despojos exonerados, os fragmentos do desapego.

O arquivamento, portanto, é fundamentalmente uma questão de discriminação e seleção, que, no final, resulta na concessão de um status privilegiado a certos documentos escritos e na rejeição desse mesmo status a outros, assim julgados como "inarquiváveis". O arquivo, portanto, não é um pedaço de dados, mas um status.[5]

Que *status* são considerados? Quais arquivos, quais relatos do possível, portanto, poderiam ou mereceriam ser consultados? O termo "consultado" mostra claramente que não se está mais falando de qualquer documento, mas desse documento específico que remete a um poder. O arquivo histórico, o arquivo administrativo, os textos canônicos etc. podem imediatamente vir à mente quando se pensa na relação estrita entre arquivos e poder. É uma associação razoável. Mas talvez fosse necessário, nesse ponto, estender estes apontamentos trazendo à reflexão os arquivos desautorizados, não autorizados, negligenciados, esquecidos, ocultados, ignorados. A lista de adjetivos para classificar sua distância do poder – e da possibilidade de serem vistos – é tão extensa quanto a lacuna que se vê alargar quando não se cuida desse gesto. Se o destino final do arquivo, fora da materialidade dos objetos, está no relato que se faz possível, então não apenas a existência de arquivos plurais – e de algum modo colocados à margem pelas dinâmicas sociais e de poder – mas a possibilidade de consulta aos arquivos se faz decisiva.

(Um necessário parêntese: essa natureza lacunar e marginal se agrava de modo muito preocupante se considerarmos o predomínio crescente de fontes digitais/virtuais, de documentos digitalizados, sempre selecionados, de mecanismos de buscas com lógicas não explicitadas, de mecanismos de compilação de buscas *online* cujo engenho é ainda mais obscuro. Afinal, o que seremos capazes de ver e narrar sobre vidas em confins marginalizados, esquecidos pelos *chatbots*? Fim do parêntese.)

Se os arquivos remetem a imperativos sociais e políticos, se a consulta aos arquivos opera como o acesso a relíquias capazes de funcionar como instituição imaginária na sociedade, algumas perguntas que não desconsideram a importância das dimensões plurais e das experiências subjetivas nas mais variadas nuances nas sociedades merece atenção sempre reforçada. Enfim, uma série de perguntas sobre os vestígios que decidimos coletivamente separar, proteger e consultar podem ser

janelas de acesso a dimensões das experiências ainda mal compreendidas ou mesmo negligenciadas: de quem são, a que se referem, a quem miram, de que autoridade dependem, em que contextos são evocados/visitados/vistos?

Há significados curiosos registrados nos dicionários sobre o substantivo *arquivo* e suas derivações. Mencionam a ideia de um conjunto de documentos (manuscritos, gráficos, fotográficos etc.) produzidos, recebidos e acumulados no decurso das atividades de uma entidade pública ou privada, "inicialmente como instrumentos de trabalho e posteriormente conservados como prova e evidência do passado", conforme registra o Houaiss. E registra também expressões, como a*rquivo morto*, relativo a documentos antigos, raramente consultados, "sepultados por baixo dos que lhe seguem", como diria Proust. Registram também a ideia de *arquivo vivo*, atribuído ao acervo em uso ou, em sentido figurado e informal, à testemunha de um crime – de onde deriva também a temida expressão *queima de arquivo*, a eliminação da testemunha e do risco de denúncia. Há ainda o sentido associado a processos jurídicos, quando se usa a ideia de *arquivar* um processo como uma interrupção, e talvez por analogia o verbo assuma também o sentido figurado de impedir a realização, de *deixar de lado,* de esquecer: foi arquivado o mal-entendido para se evitar uma briga, exemplifica o dicionário.

A partir desses dois sentidos – das experiências subjetivas negligenciadas e do *arquivar* como interrupção ou perda – é pertinente registrar algumas iniciativas que parecem reivindicar uma consideração – uma consulta ou outro *status*? – resistindo diante do risco iminente de desaparecimento, seja pelo incômodo apaziguamento das narrativas, seja pela injustificável naturalização de violências e injustiças. Não caberia aqui detalhar ou esmiuçar as iniciativas, individualmente, cada qual se abrindo a conflitos e dilemas tão completos quanto fundamentais para a compreensão das escolhas e para o redesenho dos caminhos possíveis para nossas sociedades. Mas, emulando um gesto de arquivo, caberia registrá-las, conferir-lhes visibilidade, disponibilizá-las à consulta, atribuindo-lhes esse poder momentâneo de intervir nos significados passados e futuros. São exemplos, e ao mesmo tempo exemplares, para as preocupações que estes apontamentos buscam alinhar: o Museu das Remoções, o Museu da Destruição, o Museu das Memórias (In)possíveis.[6] São casos em que a ideia de musealização reivindica a importância do registro, o direito ao reconhecimento público, a relevância de colocar à disposição da sociedade narrativas e fragmentos negligenciados. Operando entre os museus como pares diretos dos arquivos, distintos na forma de inserção social pela visibilidade pública de suas seleções a cada curadoria, esses museus se assumem como escolhas outras, talvez invisíveis para muitos, inalcançáveis para algoritmos adestrados, ou apenas relegados ao apagamento, ao apaziguamento. Recusam o lugar de *arquivo morto* ou de *arquivo a ser apagado*, colocando-se no espaço público como um lugar de verdade.

"Memória não se remove" é o *slogan* preciso e assertivo do Museu das Remoções, formado a partir das reações às desapropriações e remoções de moradias urbanas e de seus moradores ocorridas na zona oeste do Rio de Janeiro, na Vila Autódromo, por ocasião das obras públicas implementadas para realização de um evento esportivo em escala mundial. O Museu se autodefine como luta social para promover "a conexão simbólica, a história, a memória e as práticas sociais de comunidades removidas ou ameaçadas de remoção." O Museu da Destruição, criado apenas cinco anos após a destruição de Bento Rodrigues, Paracatu de Baixo e depois Brumadinho em função de rompimento de barragens de rejeitos da mineração em Minas Gerais, apresenta-se como um protesto, um apelo, uma denúncia pela injustificável lentidão das reparações possíveis diante dos danos, em si, incomensuráveis. A "Destruidoria", como nomeiam a curadoria desse dramático museu virtual, busca de algum modo preservar a memória de um local de vida apagado do mapa e, ao mesmo tempo, fixar na memória coletiva em detalhes os vestígios das vidas cotidianas desaparecidas.

O ditado popular pode até dizer que o tempo cura, mas aqui acontece o inverso: quanto mais ele passa, maiores são as feridas de quem perdeu. Uma perda que não tem tamanho. Foram embora memórias, pessoas, objetos, a água potável do dia a dia e até um rio, considerado uma divindade pelos indígenas Krenak. Quanto mais o tempo passa sem reparações justas, maiores são os abismos, maior é o sofrimento dos atingidos.[7]

No museu-arquivo, fragmentos são recolhidos em imagens, são escolhidos em meio aos despojos da exploração de minérios que se constrói em meio à prevalência de poderes econômicos transnacionais, e a gestos locais de desapego, de desinteresse em relação à vida. A síntese do que esse museu-arquivo enuncia está na única imagem, entre tantas possíveis, desarquivada para compor estes apontamentos. Já do Museu das Memórias (In)possíveis, destinado a preservar "narrativas, memórias, histórias de pessoas que sofreram rupturas de sua relação com o laço social ou que estejam ocupando um lugar de exclusão social", não seria possível registrar imagens, a não ser imagens mentais, imagens do contemporâneo, no entender do filósofo italiano Giorgio Agamben, "justamente aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente".[8] Ao inscrever a memória dos sujeitos que estão situados no lugar de "resto" social, a um só tempo apresentam-se como possibilidade de testemunho – *arquivo vivo* – e de questionamento da responsabilidade pelas exclusões no processo de construção das memórias coletivas.

O (In)Possível com "N" não é por acaso, já que a palavra "impossível" (com M) não diz tudo o que gostaríamos de transmitir. Então inventamos outra palavra, uma que não existe no dicionário, mas que introduz a ideia moebiana de possível e de impossível ao mesmo tempo. Quando tiramos o M e colocamos o N, introduzimos dentro desse binário possível-impossível o (in)consciente, o (in)dizível. Com isso, tentamos enfatizar não o que está em plena luz do dia do nosso tempo, mas as sombras ao redor. . .[9]

São museus-arquivos que inquietam, que interrogam uma narrativa única, normalizada, apaziguadora, indiferente, descomprometida. Assumem a importância do alerta da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie sobre o perigo de uma história única. Repetida na esfera pública, a narrativa única corre o risco de parecer hegemônica ou de se convencer de que se basta como é. A reflexão de Adichie, enunciada no *TED Talk* em 2009, tinha em 2019, quando foi publicada uma tradução no Brasil, mais de 18 milhões de visualizações. Essa imensa difusão e esse claro interesse pela reflexão poderia ser sintoma da importância tanto do conteúdo quanto dos arquivos disponíveis online na difusão de pensamentos? Certamente, mas também, de modo paradoxal, poderia significar um alerta sobre o risco de não assumirmos nosso comprometimento com o que partilhamos no espaço público, uma vez que os compromissos e vínculos reivindicados pela escritora nessa fala exigem muito mais que uma postura expectadora passiva. Exige tomada de posição sobre o que (ainda) não se conhece.

Eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles despertaram minha imaginação. Abriram mundos novos para mim, mas a consequência não prevista foi que eu não sabia que pessoas iguais a mim podiam existir na literatura. O que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros (Adichie, 2019, p. 14).

Tomando a mesma reflexão de Adichie sobre o perigo de uma história única, o semiólogo argentino e professor de literatura Walter Mignolo (2014) propôs interrogar museus-arquivos buscando "descolonizar a história única dos museus ocidentais e mostrando de que modo funciona a desocidentalização". Talvez pudesse ser aproximado, nesse ponto, do que propôs Mbembe ao examinar os arquivos com o interesse voltado para a vida deixada para trás, para a dívida, considerando estar o interesse pelo arquivo também "preocupado com o resto". Mignolo analisa detidamente o Museu de Arte Islâmica de Doha, no Qtar, projeto do renomado arquiteto chinês-estadunidense Ieoh Ming Pei, I.M.Pei, e o Museu das Civilizações Asiáticas de Singapura, estabelecido em edifício que reaproveita e ressignifica uma edificação eclética herdada da administração colonial. Interroga a ambos como história e como espaço de narração com potencial para revisitar e revirar os restos, para desarquivar as coleções relegadas, vilipendiadas e/ou incompreendidas por olhares ocidentais historicamente consolidados ou, sinteticamente, para "descentralizar as musas". Assume para isso a necessidade de correr o risco de certa incompreensão sobre como operam as "ficções ocidentais" em sua constante capacidade de incorporar e desvalorizar todas as demais civilizações e, sem reduzir o debate a uma questão de oposições binárias, mas "indiferenciais de poder interrelacionados", busca explicitar tensões e mesmo contradições presentes em ambos os processos: a partir do ocidente e por uma perspectiva decolonial.

É interessante o modo como relaciona os projetos de museu-arquivo vigentes no ocidente, incorporando críticas e uma permanente desconfiança em relação aos

pressupostos que têm permitido os reiterados esforços ocidentais para produzir narrativas supostamente universais e/ou neutras. Não deixa de notar, porém, a vigência de mecanismos similares nesses espaços não-ocidentais, aproximando desse modo as operações tangíveis de memória, história e poder em ambos, sem hierarquizar, justificar ou mesmo legitimar o ato. São narrativas reivindicadas como singulares e legítimas, inscritas por esses novos lugares-arquivo em Doha e em Singapura, e situam-se para ele entre outras, ao mesmo tempo registradas como ímpares e como outra entre as narrativas abrangentes – universais – sobre povos, culturas e histórias a partir de distintas perspectivas. Diferente do estatuto dos museus-arquivos registrados aqui como inquietantes narrativas de protesto, como a Destruidoria, as Memórias (In)possíveis e o Museu das Remoções, os dois museus-arquivos estudados por Mignolo praticamente não reivindicam mais que a possibilidade de trazer a público outros olhares sobre suas culturas. O conteúdo incontornavelmente estatal, governamental ou oficial, por exemplo, estaria para Mignolo nos dois museus asiáticos tanto quanto estaria nos museus similares em Berlim, Londres ou Paris, apesar de esforços mais ou menos recentes para se produzir nesses espaços tradicionais narrativas multipolares. E conclui, situando a questão historicamente sem despojá-la dos dilemas:

Por outro lado, enquanto os museus do passado foram construídos sobre os ombros da expansão imperial europeia, hoje museus como o Museu das Civilizações Asiáticas, em Singapura, e o Museu de Arte Islâmica de Doha são construídos sobre os ombros da soberania política do capital, que se desocidentaliza (Mignolo, 20140).[10]

Estaríamos, então, irremediavelmente sempre diante da "escrita colonizadora", conforme expressão inscrita no debate teórico-metodológico da história por Certeau? Essa escrita é, para ele, a colonização do corpo pelo discurso do colonizador, que utilizará o Novo Mundo como uma página em branco para nela escrever o querer ocidental: "transforma o espaço do outro num campo de expansão para um sistema de produção" (Certeau, 1982 [1975], p. 9). As análises do autor francês sobre a operação historiográfica não me parecem cessar de oferecer indagações e interpretações para se avançar na compreensão dos modos como separamos presente e passado pela narrativa histórica, sobre os mecanismos que mobilizamos para eleger e validar vestígios seletos do passado nessa operação. Vista por ele como lugar social, como prática e como escrita, comporta reiteradas construções para produzir e legitimar as narrativas que tece. Ao assumir a importância das configurações sociais do lugar de produção da narrativa histórica como fundantes, abre-se caminho para se perscrutar como se "fabrica história" na prática, como a narrativa mobiliza seu "material de análise". Sobre o estabelecimento das fontes ou a redistribuição do espaço, afirma:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em "documentos" certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos,

pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto (Certeau, 1982 [1975], p. 9).

Os arquivos, portanto, não são aceitos, mas construídos, modificando as visões sociais sobre os vestígios coletados, colecionados. Está nesse movimento uma das origens do efeito duplo da operação historiográfica para o autor: ao mesmo tempo que presentifica uma situação vivida, explicita a distância em relação ao passado e mantém o valor primeiro da imagem do passado como aquela que representa *aquilo que falta*. Não caberia aqui avançar nos desdobramentos dessas características da operação para o momento da escritura da história, acompanhando Certeau. Isso abriria outro campo de reflexões que, embora estreitamente relacionado com o *lugar* do arquivo, provavelmente nos distanciaria dele e de seu contexto atual. Interessa, mais, reafirmar a partir desses apontamentos o permanente controle das operações da história – do lugar social, da prática e da escrita historiadoras – a partir do qual o arquivo é eleito para ser visível no espaço público e assim sustentar dadas interpretações sobre o passado e o presente.

Perguntar sobre os arquivos seria, então, uma indagação reiteradamente atualizada a respeito do que resta, do que nos resta? O que resta seria atualizado sempre com "um facho de trevas que constantemente chega até nós", como enuncia Agamben? E por analogia e/ou contiguidade, o *arquivo* seria sempre o lugar a partir do qual se emitem essas trevas? Se tais considerações fazem sentido, a relação com os arquivos, sempre atualizada, não nos permite passear inocentemente pelos incontáveis hexágonos dos vestígios que colecionamos. Tampouco permite desfrutar da extravagante felicidade babélica revivida nas teias hexagonais da *web*. Tais considerações impõem uma vigília, um constante (re)colocar em debate os preceitos éticos incontornáveis quando se preserva vestígios do vivido, seja nos arquivos, seja na historiografia, seja nas imbricadas relações entre memória e história – relação subliminar a toda essa reflexão, inseparável da indagação teórica e política sobre o que se arquiva. Acompanho, nesse ponto, como convite a prosseguir nesse debate, as ponderações precisas da historiadora brasileira Jacy Alves de Seixas em uma investigação sobre as relações entre memória e arquivo.

A função maior da memória enquanto linguagem seria menos a de resgate de um passado dado do que a função ética de atualização do passado, mesmo daquele apenas imaginado, nunca acontecido. Não há lugares fixos, nem memória desinteressada, a memória age repondo habitus e valendo-se da razão e do intelecto (memória voluntária), mas, também, guiando-se espontaneamente por afetos, muitos inconscientes, e por potentes "imagens-lembrança" (Bergson) em direção à criação, ao novo, à criação do novo. Nesse sentido, a memória é contemporânea (Seixas, 2021, p.127).

Nesse sentido, é incômoda e incansavelmente contemporânea a imagem-lembrança do trauma, da perda socialmente relativizada, que não cessa de nos demandar sobre uma postura "nova", apoiada nos preceitos éticos que não permitem a atualização de uma escrita conquistadora, mas impelem a passagem a uma consideração do outro, esse fantasma da história, em direção a uma vivência compartilhada, corresponsável.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Dados sobre a rede mundial de computadores e seus usos acadêmicos foram reunidos por mim em um texto iniciado em 2010, destinado a situar novatos/as pesquisadores/as diante das seduções e imprecisões dos buscadores da web, em uma tentativa de localizar buscadores acadêmicos úteis e diretrizes para um trabalho consciente e autoral nessa navegação. O texto, impossível de ser concluído dada a mutabilidade do tema, "Seduções da biblioteca de Babel: pesquisa acadêmica em tempos de internet", foi parcialmente transcrito para o blog Babel Acadêmica, e seu conteúdo teve partes retrabalhadas para o presente texto. Interessante também observar o efeito do dinamismo dos arquivos virtuais sobre a iniciativa: um texto, que borgeanamente parece sempre impossível de ser concluído, é transformado em um blog, com a ideia de incorporar o dinamismo a sua forma, mas "no contexto atual", vê esse formado envelhecer precocemente diante dos conteúdos ditos "instagramáveis" e outros recursos afins. Endereço do blog: https://babelacademica.wordpress.com/sobre/.

[2] O portal archive.org, arquivo digital disponível online, reúne e disponibiliza documentos digitalizados de variados formatos e mídias, entre os quais arquivos da própria internet, por meio do dispositivo Wayback Machine, que armazena amostras de sites já inativos, desde os anos 1990. A ferramenta do Yahoo, por exemplo, está entre esses sites arquivados e a consulta à página do modo como era acessível em 1996 deixa uma desconfortável impressão de aceleração do tempo reforçada pela constante atualização dos recursos e dos modos de funcionamento dos mecanismos. A ferramenta pode ser acessada neste link: https://web.archive.org/web/19961128071038/http://www8.yahoo.com/Education/. Acesso em: 11 de setembro de 2023.

[3] Ainda que a Lei Geral de Proteção de Dados, vigente no Brasil desde 2021, estabeleça parâmetros precisos para a possibilidade de rastreamento e arquivamento de dados de quem navega por qualquer site, seja de serviços ou comerciais, e ainda considerando o Marco Civil da Internet, vigente desde 2014 no país, a quantidade de dados armazenáveis que o simples uso da internet gera é proporcional ao caráter incomensurável da rede. Terms and Conditions May Apply (Sujeito a Termos e Condições), documentário de 2013 dirigido por Cullen Hoback, aborda como as corporações e os governos

utilizam as informações que usuários fornecem ao concordar em navegar em sites e aplicativos, gerando um arquivo poderoso de perfis cujo potencial econômico e político tem sido testado e expandido sem interrupção e com consequências dramáticas frequentemente. Nossos dados arquivados de modo mais ou menos involuntário se convertem num arsenal capaz de moldar e prever comportamentos, individualmente e em termos coletivos, de modo inimaginável há pouco mais de uma década.

[4] Tradução livre de: "Los archivos son el producto de un proceso que convierte un cierto número de documentos en ítems considerados dignos de conservación y mantenimiento en un espacio público [...]." (Mbembe, 2020).

[5] Tradução livre de: "El archivo, por lo tanto, es fundamentalmente un asunto de discriminación y selección, que al final, resulta en el otorgamiento de un status privilegiado a ciertos documentos escritos y el rechazo de ese mismostatus a otros, así juzgados como "inarchivables". El archivo, así, no es un dato, sino un status." (Mbembe, 2020).

[6] Os respectivos museus têm seus acervos disponíveis em: https://museudasremocoes.com/; http://museumofdestruction.org/br/; https://museu.appoa.org.br/site/.

[7] Extraído do texto de justificativa da criação do MuD, disponível em: http://museumofdestruction.org/br/mud/o-museu/. Acesso em 11 de setembro de 2023.

[8] Extraído da descrição de Museu das Memórias (In)possíveis, remete ao livro O que é o contemporâneo e outros ensaios. Disponível em: https://museu.appoa.org.br/site/sobre/. Acesso em 11 de setembro de 2023

[9] Extraído da descrição de Museu das Memórias (In)possíveis. Disponível em: https://museu.appoa.org.br/site/sobre/. Acesso em 11 de setembro de 2023.

[10] Tradução livre de: "Por otra parte, mientras que los museos del pasado se construyeron a hombros de la expansión imperial europea, hoy museos como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha se construyen a hombros de la soberanía política desoccidentalizadora del capital." (Mignolo, 2014)

/

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. Obras completas I, Rio de Janeiro: Globo, 1999 [1941].

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: A escrita da história. Trad. Maria de Lourdes Menezes, 2ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 [1975].

MBEMBE, Achille. El poder del archivo y sus límites. Orbis Tertius, Ensenada, AR, v. 25, n. 31, p. e154, 2020. DOI: 10.24215/18517811e154. Disponível em: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154. Acesso em: 12 de setembro de 2023.

MIGNOLO, Walter. Activar los archivos, descentralizar a las musas. Quaderns postàtils, M ACBA, Barcelona, 2014.

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido, 6. A fugitiva. Tradução Carlos Drummond de Andrade. A Biblioteca Azul. S.Paulo: Globo, 2012.

RIEFF, David. Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica. Trad. Aurelio Major. Barcelona, Penguin, 2017.

SEIXAS, Jacy A. de. A memória (se) arquiva? [novos e antigos desafios historiográficos]. In: Da memória e seus "caminhos secretos para entrar em nós" (ensaios sobre memória, esquecimento, história, historiografia). São Paulo: Intermeios, 2021.

PARA CITAR:
BRITTO, F.; BECHLER, J.; BARBOSA, E. Redobra 17 (entrevista). Redobra, n.17, ano 8, p.41-61, 2023.

ENSAIOS

ENSAIOS

ACERVO DA LAJE: NOTAS INICIAIS DE PESQUISA

JOSÉ EDUARDO FERREIRA SANTOS

Fundador e curador do Acervo da Laje, Salvador, Bahia

VILMA SOARES FERREIRA SANTOS

Fundadora e curadora do Acervo da Laje, Salvador, Bahia

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca apresentar alguns acervos que compõem o Acervo da Laje, em suas duas casas, localizadas no bairro São João do Cabrito, no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Apresentaremos aqui um pouco da história, metodologia, curadorias e a importância dos mesmos para a memória da Cidade do Salvador e do Brasil. Além disso, contaremos um pouco da nossa história e traremos questões referentes às nossas curadorias e ocupações de outros espaços museais.

O Acervo da Laje é uma Casa, Museu, Escola localizado em duas casas no Subúrbio Ferroviário de Salvador, especificamente no bairro do São João do Cabrito com treze anos de existência (2010-2023), coordenado por nós, Vilma Santos e José Eduardo Ferreira Santos, de forma independente, sem qualquer apoio institucional ou governamental, sendo mantido às nossas expensas ou através de contribuições voluntárias e de uma pequena loja de livros e catálogos doados pelo MAM (Rio de Janeiro). Através de editais públicos, temos realizado diversos projetos externos e de organização interna dos espaços, contando com uma equipe local de produção cultural e artística, de arquitetura, fotografia e pedagogia.

Durante os últimos treze anos, iniciados com a pesquisa "A arte invisível dos trabalhadores da beleza", de 2009 a 2012, junto com Vilma Santos e Marco Illuminati, fotógrafo italiano, várias coleções começaram a compor os dois espaços. Com tipologias diversas, esses acervos e coleções são geralmente de bibliotecas, acervos pessoais, obras de arte, fotografias, croquis e desenhos de artistas, além da hemeroteca sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador, dentre outros.

Aberto à visitação pública, o Acervo da Laje tem seu principal canal de divulgação de atividades através das redes sociais e do "boca a boca", forma de comunicação que parte das experiências realizadas no espaço.

Figuras: Fotos do Acervo da Laje.
Autoras: Carolina Souza e Marina Muniz

PIRRAÇA ROXO

"LENTES FEMINISTAS"
PIRRAÇAS URBANAS
NARRATIVAS NEGRAS: A VISIBILIDADE DAS MULHERES NEGRAS NAS ARTES DA BAHIA
PAGUE
NARRATIVAS

ACERVO
DA
LAJE

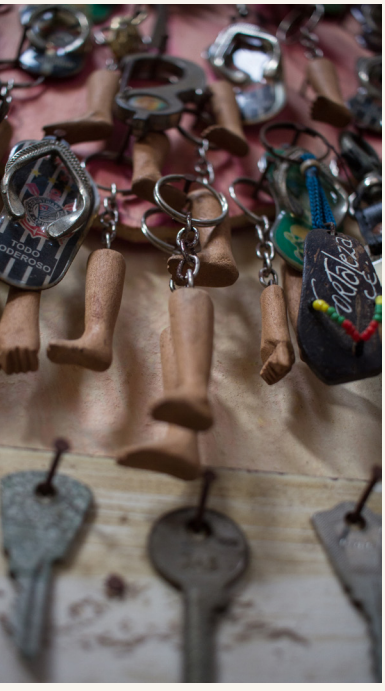
METODOLOGIA

A metodologia adotada tem três pilares importantes para essa constituição de acervos[1] dentro do Acervo da Laje. São elas: a pesquisa - a partir da aquisição de obras com nossos recursos financeiros, recebidas em doação ou encontradas em descartes na cidade; a catalogação - registro e limpeza de cada uma das peças que vão compondo um mosaico constituído por um grande volume de materiais e obras que servem às pesquisas que realizamos; assim como as exposições e mostras que ocorrem tanto em diversos espaços, como a 1ª Exposição pública do Acervo da Laje (2011), "As águas suburbanas do Acervo da Laje", no Centro Cultural Plataforma (2012), a 3ª Bienal da Bahia (2014), "Indiano Carioca", no Coaty (2017), "Memórias afetivas do Subúrbio Ferroviário de Salvador, no Subúrbio 360 (2018), "Os labirintos de Zaca Oliveira", no teatro Gamboa Nova (2018); como em museus como o MAM Rio, com "A memória é uma invenção"(2021-2022), MAM Bahia, com "Subúrbio: uma exposição em três atos" (2021) e agora no SESC Pompeia, com "A parábola do progresso" (2022- 2023).

Antes da pandemia não tínhamos a noção da complexidade do Acervo da Laje. No entanto com o apoio do Goethe Institut de Salvador conseguimos um projeto para digitalizar partes do Acervo com a criação de um *site*, a criação da hemeroteca e catalogação das obras de arte e de memória iniciais, além das reformas dos espaços para abrigar as duas grandes bibliotecas que compõem o Acervo da Laje.

O SEM PONTO FRACO

Millenium
O.S.: 72571
Caixa
10
Coleção: ACERVO DA LAJE - BA
Obra:



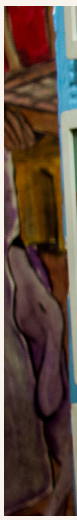
MEMÓRIA
DO TREM

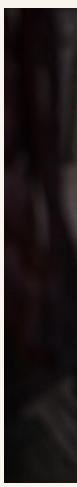
O QUE NOS INTERESSA?

Em primeiro lugar há de se fazer essa pergunta: o que nos interessa nos acervos presentes no Acervo da Laje? E essa resposta diz respeito à materialidade das artes e das memórias produzidas no Subúrbio ferroviário, tanto as que nos precedem, quanto às que acontecem na contemporaneidade; depois a memória da cidade, a partir de doações de pessoas queridas que veem o Acervo da Laje como um espaço de memória, pesquisa e intervenções nestes campos.

Além disso, nos interessa produzir um espaço de deslocamento dos grandes centros de memória para a periferia, traço este que aqui na Bahia se fez e se faz urgente, dado que tais centros, museus e outros espaços culturais concentram-se, em sua maioria, no centro da cidade.

Neste sentido, a triagem que fazemos tem a ver com a nossa territorialidade, com sua memória e produção, acrescentando que pessoas de diversas partes da cidade e do Brasil têm contribuído para que esse nosso interesse se amplie e abranja outras periferias e centros, dados os encontros que são realizados aqui e o desejo de uma democratização das artes e das memórias. Cabe lembrar a particularidade de que todas as pessoas que visitam os espaços podem manusear, tocar e pesquisar tais acervos e obras de arte, além dos artefatos de memória.





JEXUS
Diz:
"Resgate sua história"
JEXUS
Diz
"Resgate sua história"
JEXUS
Diz:
"Resgate sua história"
Livro do Bizios, cap 3

XUS
z:
sgate
ua
tória”
Livro do Búzios, cap:3
JEXUS
Diz:
“Resgate
sua
história”
Livro do

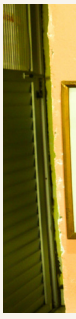
COMO AS COLEÇÕES SÃO COMPOSTAS?

Uma pergunta bastante recorrente das pessoas que visitam o Acervo da Laje é como as nossas coleções são compostas. Para responder a essa questão é importante citar as três formas de aquisição. Na primeira delas, é através da compra de obras de arte em mercados, brechós, feirinhas e diretamente dos ateliês dos artistas; na segunda, as obras são recebidas através de doações de artistas, familiares, moradores do território; e, por fim, através do encontro de peças em descartes, praias, entulhos, sendo que algumas delas são trazidas também por moradores ou motoristas de carretos. Ao frequentarem o Acervo, essas pessoas adquirem uma consciência curatorial do que pode ou não ser descartado e qual a importância daquele objeto de memória ou obra de arte para compor a memória coletiva dentro de uma Casa, Museu, Escola. Isso acontece, principalmente, porque eles, os motoristas de carretos, ao transitarem por toda a cidade, encontram verdadeiros achados que são muito importantes, pois contam a nossa história. Por este motivo, dizemos sempre que o Acervo da Laje é composto por várias mãos e curadorias, que estão espalhadas por toda a cidade, inclusive pelas crianças e jovens que trazem quadros, telas de *silk screen*, conchas e até dentes que são encontrados na areia das praias.

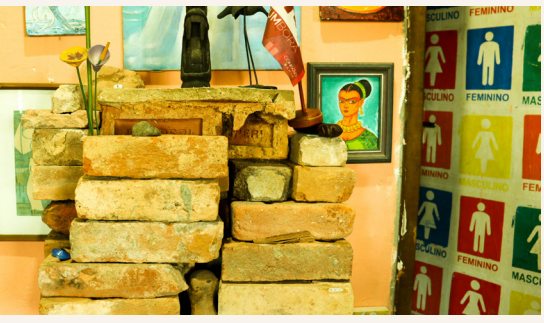
Ao visitarem o espaço e verem a diversidade de objetos, é possibilitada uma diferença imensa na percepção e no modo de ver dessas pessoas, ou seja, há uma experiência irreversível do que é memorável, experiência em que, com suas contribuições, os visitantes-doadores tornam co-curadores/as do espaço. Por exemplo, diante da extinção da linha férrea que ligava o Subúrbio, desde 1860, assim como da destruição das suas estações, em função da construção de um monotrilho elevado (que ainda não saiu do papel e possivelmente será muito difícil vê-lo construído), muitas pessoas trazem parafusos, porcas, pedras, tudo o que restou dessa memória que teve fim no ano de 2021, mostrando o quão rápido é o processo de destruição dos patrimônios da periferia. Para enfrentar este descaso com a memória, foi criado um pequeno espaço no Acervo da Laje intitulado "Subúrbio ferroviário: memórias do trem", que vai sendo ampliado por conta dessas doações de achados descartados ao longo da já extinta e antiga ferrovia.

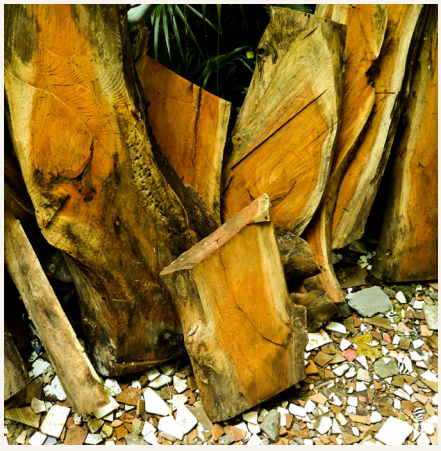
Deste modo chegam acervos e coleções de capoeira, bibliotecas específicas como as de cinema, música, medicina, direito, literatura, além de discos, CDs, jornais antigos, revistas, quadros, esculturas, azulejos, dentre outros.

Assim, é possível afirmar que nos últimos treze anos as coleções vão se ampliando porque há uma curadoria coletiva de pessoas que ao frequentarem o Acervo da Laje começam a ter uma dimensão de que a memória não pode ser assim descartada e precisa de um lugar onde seja conhecida, preservada e divulgada.



JAPANESE HOLIDAY
all the best from INDIA
PUCCINI
KARAJAN
Giacomo Puccini
TURANDOT
Herbert von Karajan


FEMININO
MASCULINO



ARTE ANÔNIMA, INVISÍVEL E ARTE AUTORAL: O QUE QUEREMOS?

Desde que iniciamos a pesquisa que gerou o Acervo da Laje tivemos a preocupação de encontrar a autoria das obras de arte, particularmente de artistas das periferias, pois vendidas, muitas vezes, como "artesanato", muitas delas não continham a assinatura que revelasse a autoria das mesmas.

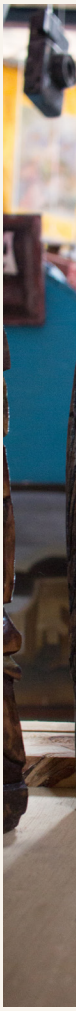
Essa preocupação ocorre por conta do grande volume de obras, ditas de "arte popular" que foram e são colecionadas, sem ao menos ter a autoria definida e isso gera um processo de invisibilidade recorrente na história das artes brasileiras, o que é um problema que persiste até hoje.

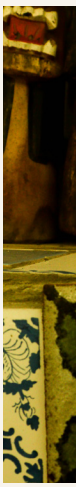
Neste sentido, todo o nosso esforço de pesquisa tem sido, também, o de trazer à tona essas autorias, o que não é um trabalho fácil, visto que muitos artistas não assinam a própria obra até por protesto, como me indicou o escultor César Bahia, ou seja, uma forma de protesto contra o baixo valor com que elas são adquiridas pelos revendedores apesar de vendidas a preços exorbitantes, ficando o artista privado do dinheiro fruto do seu trabalho.

Como os dados muitas vezes são esparsos e difíceis de encontrar, tanto na internet, quanto em catálogos, o problema da invisibilidade permanece e temos que conviver com ele neste desassossego, mas mesmo assim tem nos ajudado muito os relatos orais dos vendedores, por exemplo, do Mercado Modelo, que conviveram com esses artistas. Isso nos fez, por exemplo, escrever um dossiê/capítulo sobre um dos casos mais emblemáticos de invisibilidade: o do artista Adilson Baiano Paciência[2] , um exímio escultor em madeira de santas, santos, beatos e sobre quem não há nenhuma informação disponível na internet ou em catálogo. Através dessas informações foi possível fazer um pequeno esboço biográfico, que de certo modo preenche uma lacuna nas artes brasileiras.

Mas mesmo com esse desassossego temos adquirido obras de artistas considerados invisíveis ou anônimos, porque, como lugar de pesquisa, é possível que no tempo suas autorias sejam reveladas e aqui, então, surge mais uma coleção: o acervo de arte invisível, porém materializada, ou seja, mesmo com a existência material da obra não temos a sua autoria e esse é um paradoxo, pois mesmo com a invisibilidade da autoria a materialidade da obra faz revelar um labor artístico que não pode ser apagado da história das artes brasileiras.

Ocorre, de forma semelhante, com os ex-votos, principalmente as esculturas em madeira. Talvez por seu caráter votivo, circunstancial ou não sabemos qual o motivo, os mesmos em sua maioria não são assinados e temos, também, essa coleção: a de ex- votos não assinados.





EX-VOTO

QUAIS CURADORIAS REALIZAMOS?

Aqui no Acervo da Laje realizamos uma curadoria constante, denominada de curadoria afetiva ou curadoria de si, levando em conta o eixo das encruzilhadas de encontros que fazem com que as obras cheguem, sejam mapeadas, catalogadas, registradas e mantenham suas integridades, dialogando com as outras coleções. Torna-se curadoria afetiva por conta da relação de afeto e confiança com que são doadas, para que pertençam a uma coletividade.

Por serem objetos que carregam histórias, ancestralidades, memórias e afetos, muitas vezes recebemos essas coleções como um pedido de salvaguardo e do medo da perda, além da manutenção das histórias vividas. Por este motivo, fazemos questão de manter sua integridade e sua permanência no tempo, através de exposições permanentes e transitórias, nas quais as pessoas podem ter acesso a elas.

Do mesmo modo, nessa curadoria há uma horizontalidade no que concerne ao diálogo permanente com doadores, artistas, estudantes, moradores, professores e curadores, para não existir uma hierarquização das decisões.

CURADORIA PARA QUEM?

Outra preocupação nossa nas curadorias é que elas consigam chegar a todos os públicos que visitam o Acervo da Laje, população em geral, que geralmente não frequenta espaços de memórias ou museus e, quando frequentam, não se veem representadas nas exposições, curadorias e acervos.

Neste sentido, pensamos curadoria para essa diversidade de pessoas e por este motivo é intencional que em meio às obras de arte e os livros, hajam objetos do cotidiano, tanto contemporâneo, quanto do passado, brinquedos, obras constituídas como artesanatos, placas de ônibus, de venda, dentre outras, como pudemos mostrar na exposição "Subúrbio: uma exposição em três atos", realizada no MAM Bahia. Essa exposição provocou muitas questões em torno das memórias das periferias, pelo fato dessa memória ser reconhecida em objetos que para nós fazem sentido e para quem não mora no território causa estranhamento, o que é importante, porque o estranhamento, a fricção e a tensão em torno da quebra do cânone artístico e mnemônico tradicionais geram debates e discussões que ampliam as percepções de que uma concha (para nós que moramos perto do mar) é um objeto de memória e (para nós) torna-se arte porque carregamos essa memória afetiva em torno dela.

Essa experiência de se ver em um acervo e se reconhecer nele foi uma grande revelação nessa exposição, principalmente pelas placas de ônibus expostas que encontramos descartadas pelas ruas e de como elas correspondem aos nossos deslocamentos dentro da cidade. Do mesmo modo as cavernas, nomes e ruínas de barcos e canoas presentes na exposição acionaram campos de representação

importantes do que é ou não um acervo e por fim, as placas de lugares, vendas e aquelas que carregam o nome de pessoas queridas do território e que ao serem doadas por essas pessoas quando expostas provocam comoção, reencontros familiares intergeracionais que foram comoventes como experiência estética e afetiva. E aqui vale lembrar o dia em que policiais (dissemos policiais!!!) entraram na exposição a convite de um deles para ver a placa da chácara de sua bisavó, que tinha o nome dele. Ele chorou na exposição e fez transmissão ao vivo para sua mãe contando da sua comoção. Para nós, foi um espanto de como a arte e a memória precisam ser mais democratizadas e precisam acessar espaços outros para que as pessoas se reconheçam nesses acervos e coleções, criando uma relação dialógica antes impensável não fossem experiências como a do Acervo da Laje e outras espalhadas pelo Brasil e o mundo. Essas experiências vêm rompendo certos elitismos e mostrando novas formas de trabalhar com arte e memória a partir das nossas narrativas, sem atravessamentos de outros agentes externos, e que quando isso acontece temos feito a reivindicação de que essas curadorias sejam horizontais, sem extrativismo e que é necessário trilhar, vir in loco conhecer não só os espaços e as obras, mas viver as experiências que vivemos e conhecer a nossa produção, pois não acreditamos em curadorias de gabinete ou aquelas que são extrativistas e exploratórias e se baseiam na escolha sem participação das nossas narrativas, sensibilidades e escolhas.

Deste modo, é preciso ter uma atenção muito especial aos setores educativos e de mediação cultural, provendo-os de informações, formações e diálogo constante com as curadorias para que eles e elas também sejam curadores e me-

diadores dessas experiências, sabendo lidar com todo o público e ao mesmo tempo em que informam e ensinam podem aprender e dialogar.

Por isso, para responder a questão que está posta neste tópico precisamos democratizar as curadorias, compartilhá-las, tirá-las do seu "pedestal", possi-

bilitando um maior processo de descentralização de poder e permitir a mais pessoas a possibilidade de criar, sonhar, fruir e se reconhecer nestes e tantos outros acervos. Ou melhor, dizendo: fazemos curadoria para quem? Quais públicos queremos alcançar? E aqueles que sempre foram excluídos dessas exposições que deles e delas não se aproximaram? Quando repararemos essa distância intransponível entre museus, suas curadorias e as populações periféricas? E é possível existir um museu periférico, ou que use a marca da periferia e funcione no centro da cidade mais rica do país? A quem interessa repetir o mesmo processo de colonialismos, exploração e fetichização das periferias como "objetos" de museu, sem que essas populações tenham acesso a direitos, renda, melhorias de vida e as pessoas não possam frequentar as periferias para ver e conhecer suas elaborações *in loco*, gerando renda, encontros, desmistificação de estereótipos em relação a elas, consumindo, dialogando, conhecendo esses territórios e suas populações tão estigmatizadas na história das artes brasileiras?

Neste sentido, o Acervo da Laje está na periferia de Salvador fazendo curadoria para seus moradores e para o mundo, sem perder o nosso chão e as nossas elaborações.

Por este motivo, podemos ocupar vários museus do Brasil e do mundo, mas para quem quiser conhecer a nossa produção, vida e realidade é necessário vir até a periferia de Salvador e pisar no nosso chão e conhecer as nossas estéticas e poéticas. Ou seja: nada sobre nós, sem nós! É sobre isso...

ANTES DE OCUPAR MUSEUS COM EXPOSIÇÕES, OCUPAMOS AS LAJES DAS PERIFERIAS DE SALVADOR

Um aspecto importante da história do Acervo da Laje em relação à apresentação e exposição de seus acervos e coleções, deu-se, de modo sistemático, antes de tudo nas duas experiências do projeto #OcupaLajes, realizado nos anos de 2016 e 2018, ambos com financiamento público de editais da Prefeitura de Salvador e da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, para realizar oficinas, bate-papos na Laje e exposições itinerantes em lajes de diversos bairros da periferia de Salvador, ocupando espaços antes impensáveis para a realização de exposições de artes visuais, além de divulgar as coleções do Acervo da Laje. Nesse itinerário tivemos muitas aprendizagens, dentre elas, a de que o primeiro acervo está em nossas casas e de cada família que nos ofereceu sua laje para ocupar o projeto; depois, que em todo bairro de Salvador há artistas que foram invisibilizados por não terem oportunidades de expor as suas obras no já cambaleante circuito de arte local, mas sempre dominado pelas mesmas figuras. Nas oficinas, por exemplo, muitos jovens, crianças e adultos puderam experimentar a possibilidade da criação e logo depois de expor suas obras, mostrando todo o itinerário do processo artístico. E, por fim, é importante frisar que todo o processo curatorial foi feito coletivamente, unindo jovens, artistas, produtores e o público participante do projeto, além das moradoras e moradores das lajes que nos receberam.

SOBRE NOSSAS EXPOGRAFIAS: SAINDO DO CUBO BRANCO

Em razão da quebra de padrões expositivos já consagrados, optamos pela exuberância dos espaços que ocupamos. Assim como as duas casas do Acervo da Laje estão plenamente repletas de obras em todos os seus espaços, incluindo paredes, chãos, céus com carrinhos, máquinas fotográficas e pinas, disposição em paletes, ocupando tudo com obras de arte e artefatos de memória. Essa expografia remete aos conceitos de ornamento e de exuberância, por exemplo. Dado o volume e a quantidade de obras existentes, já chegaram a nos chamar de "laje entulhada" quando da 3ª Bienal da Bahia, não sabendo esta pessoa específica que tudo faz parte de um princípio: já que as periferias são tidas, muitas vezes, como lugares de falta, vulnerabilidade e pobreza, propomos a exuberância expositiva, com critérios que vão desde a possibilidade de interagir com as obras, isto é tocá-las, fazendo uma experiência sinestésica, até a possibilidade de contemplá-las por ângulos diversos, tal uma lógica tridimensional ou mais que isso, sentir abraçados por elas. Tudo isso em função de que, já que as periferias muita vezes foram definidas por adjetivos desqualificantes, o que propomos é uma exuberância que provoca sensações de não impedimento do encontro, contato e fruição, recolocando as pessoas no centro das exposições e na interação delas com as obras, esperando que dali surja um diálogo, um desejo e experiências de que é possível ter outros modos expositivos que possam gerar questões e aproximar cada vez mais as pessoas das obras e vice-versa. Sendo assim, concebemos a expografia, assim como a curadoria, com assombros que nos cercam e nos abraçam, num movimento contínuo e dialético do que é expor rompendo as barreiras do cubo branco.

SEJA
BEM VINDO

PARA ALÉM DE CASA, MUSEU, ESCOLA, O ACERVO DA LAJE É UM ESPAÇO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS DOS NOSSOS TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS

Após a exposição "A memória é uma invenção"[3] , do MAM Rio (2021-2022), retornamos para Salvador com o intuito de também contribuir, de forma artística e mnemônica, para a criação e recriação das memórias da periferia de Salvador, especificamente do Subúrbio Ferroviário.

Por isso, desde novembro de 2021 até dezembro de 2022, temos desenhado em uma série de pranchas (já estamos na 8ª) que apresentam e documentam as memórias das periferias através de desenhos que mostram as paisagens, ruínas, casas, fontes, terreiros, igreja, escolas, monumentos. Tudo o que faz e fez parte da história da nossa territorialidade suburbana, sempre com o método de que, em cada desenho feito, são prensados e queimados cinco azulejos para que possam ser expostos em exposições para crianças e todas as comunidades, para que as mesmas se deem conta do que é patrimônio ou fratrimônio[4] dentro das periferias. São desenhos baseados na estética dos antigos riscadores de milagres que ficavam nas igrejas e espaços de devoção e pintavam, como ex-votos, tudo aquilo que lhes era contado pelas pessoas, como uma forma de agradecimento pelas graças alcançadas.

No nosso caso trata-se de uma iniciativa pioneira de documentação original, real, imaginativa e às vezes até de recriações da memória de lugares que fizeram ou fazem ainda parte do território, com um traço estético básico, mas ao mesmo tempo complexo, altamente comunicável, apresentando toda uma iconografia que sempre foi invisibilizada pela cidade em relação à periferia.

Os desenhos são feitos por José Eduardo, tendo por base fotos, leituras de antigos livros e recortes de jornais, pesquisas, recordações pessoais; depois de feitos são levados para o renomado azulejista e artista Prentice Carvalho para o mesmo faça uma tiragem queimada no forno de cinco exemplares (como tem sido feito)

de cada desenho para que possamos realizar até cinco exposições simultâneas em escolas, museus e também no Acervo da Laje.

Essa iconografia da periferia representa, para nós, um marco contra a invisibilidade das nossas narrativas e aponta para a possibilidade de um novo olhar sobre a cidade e suas periferias.

Neste sentido o Acervo da Laje rompe com essa ideia estática de museus que só recebem ou adquirem obras e ganha um protagonismo como lugar de criação para preencher lacunas históricas e iconográficas de populações que nunca foram representadas e que também fazem parte das cidades.

Em tempo: uma parte dessas séries está sendo exposta na exposição "A parábola do progresso", no SESC Pompeia, de 26 de outubro de 2022 até 02 de abril de 2023 e certamente estarão expostas no Acervo da Laje e em outras exposições.

Por fim, essa iniciativa quebra uma série de questões históricas sobre a valorização dos patrimônios ou fratrimônios que assim definimos agora, pois se não tivemos missões para nos catalogar ou definir o que era memorável ou não, agora somos nós que podemos dizer, criar e difundir a nossa história em sua materialidade presente ou em ruína, mas sempre em memória.

BREVE LISTAGEM DE ALGUNS ACERVOS E COLEÇÕES PRESENTES NO ACERVO DA LAJE

Por se tratar de um acervos complexos e adquiridos nos últimos treze anos, vamos listar alguns deles[5] :

1. Hemeroteca do Subúrbio Ferroviário de Salvador: composta por centenas de recortes de jornais, além de revistas, é um espaço de pesquisa permanente sobre o território e foi sendo constituído por iniciativa dos coordenadores dos espaços e foram tratados, catalogados e digitalizados por uma equipe composta por uma arquivista e seis jovens do território.

2. Azulejos de Prentice Carvalho, Reinaldo Eckenberger, Emílio Ugarte, Cláudio Pastro, alguns recebidos de outros países, alguns coloniais e outros antigos e contemporâneos e agora os de José Eduardo, mapeando, através de desenhos, a memória local: foram adquiridos através de compra, doação e produção durante os últimos treze anos. Muitos deles estão presentes nas paredes, escadas, balcões, além de uma grande reserva técnica.

3. Raridades bibliográficas, manuscritos e livros autografados: nas duas bibliotecas presentes nas Casas 1 e 2, há coleções de raridades bibliográficas e livros autografados que já pertenciam a José Eduardo Ferreira Santos e uma quantidade considerável que foram recebidos em doações ou comprados, principalmente livros sobre história da Bahia, a coleção Brasiliensia Documenta.

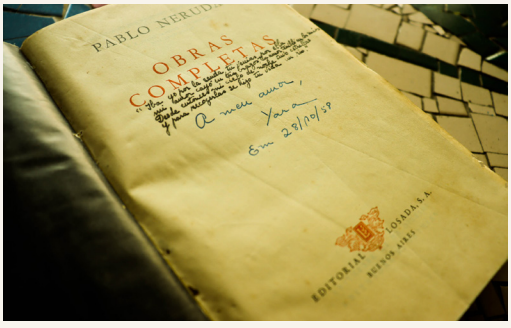
4. A coleção de livros de futebol e poesia baiana do senhor Edson Barbosa Bulos: doados por sua filha, essa biblioteca é uma das mais completas sobre futebol, tanto da Bahia, quanto do Brasil, montada por ele ao longo da vida. E ainda há a coleção de literatura de cordel sobre futebol, palestras e cordéis inéditos, hemeroteca sobre futebol e do Banco da Bahia, de Clemente Mariani.

5. Croquis e desenhos de artistas do Subúrbio Ferroviário de Salvador: doadas pelos artistas ou seus filhos, mostram os processos de criação de obras desde a década de 1970 aos dias atuais. Dentre eles temos obras de Ray Bahia, escultor em alumínio, de Periperi e Otávio Bahia, escultor em madeira, de Fazenda Coutos, ambos bairros do Subúrbio Ferroviário de Salvador.

6. Esculturas e máscaras em madeira, de César Bahia, Otávio Bahia, Adilson Baiano Paciência, além de escultores anônimos: todas elas adquiridas em espaços como o Mercado Modelo, antiquários, feiras e dos próprios artistas é um panorama das artes em madeira na Bahia e no Brasil.

7. Acervos de fotografias, cartões postais e negativos encontrados em descartes, além do acervo da Oi Kabum!, doado pela responsável pela instituição: são negativos referentes à história do território, outros de pessoas anônimas, além de exposições completas realizadas pela instituição. No futuro os negativos serão escaneados, haja vista que possuímos o scanner de negativos.

8. Acervo de cinema Tuna e Yara Espinheira: constitui-se com uma coleção de troféus, cartazes de curta–metragens do cineasta, além de sua biblioteca.



9. Conquiliologia do Subúrbio: realizada desde o surgimento do Acervo da Laje, essa foi uma coleção constituída continuamente, até os dias de hoje, para mostrar a diversidade da vida marinha do território, através de conchas que são descartadas depois da mariscagem e da pesca, além de encontrar fragmentos de antigos sambaquis.

10. Coleção arqueológica do Subúrbio Ferroviário de Salvador: Composta por cerâmicas antigas, fragmentos de garrafas, ladrilhos hidráulicos, tijolos das antigas olarias do território e louças dos séculos passados encontradas em nossas praias.

11. Acervo Ronilda Noblat: doado por sua nora, este acervo é constituído por documentos, fotos e reportagem sobre essa grande advogada que atuou durante a ditadura militar defendendo os presos políticos.

12. Coleção do artista e morador em situação de rua Indiano Carioca: foram adquiridos desde o início do Acervo da Laje, quando Indiano Carioca ocupava um dos arcos da Baixa do Bonfim e se constitui como uma coleção de obras de arte única, onírica, transcendental e que tem provocado imaginário coletivo por conta de suas formas, traços e particularidades das obras, geralmente quadros pintados sobre madeiras de aglomerado e com temas diversos.

13. Coleção de quadros do artista Zaca Oliveira: o artista Zaca Oliveira, desde que conheceu o Acervo, tem promovido para nós a compra e doação de suas obras, entre quadros e esculturas que retratam o cotidiano das periferias.

14. Coleção de esculturas de Nailson Barros: Escultor em madeira, Nailson Barros tem a particularidade de realizar esculturas as mais diversas, dentre elas a de pessoas trans e foi doada pelo artista quando o mesmo deixou a cidade de Salvador, transferindo-se para o interior do Estado da Bahia.

15. Coleção de esculturas de César Bahia: As obras de César Bahia fazem parte do imaginário das artes da Bahia, com suas esculturas de máscaras e Orixás, aprendidas com o seu pai, o genial escultor Otávio Bahia.

16. Biblioteca do Professor José Cavalcante Teixeira Filho: a biblioteca foi doada por sua filha e contém livros da transição do século XIX até a contemporaneidade, cujas temáticas variam de literatura, direito, poesia, dentre muitos outros gêneros.

(IN) CONCLUSÕES: NOTAS INICIAIS DE PESQUISA E DESAFIOS

A pesquisa talvez seja uma das mais constantes atividades do Acervo da Laje e, depois dela, a democratização de tudo o que temos constituído nestes espaços, tanto através de visitas, exposições, bate-papos, oficinas seja uma marca que todo espaço cultural poderia promover, pois amplia as possibilidades de ação e criação, reverberando em novas elaborações artísticas, culturais, científicas e

CESAR
BAHIA

PERIPERI

MEMÓRIA
DO TREM

EGILDO

FONTE
DE
ITACARANHA

sem

LENTES
FEMINISTAS

VAI CHEGAR UMA
HORA EM QUE OS
ENCANTOS VÃO
REGER NOSSA VIDA

CLITORIA

de memórias das periferias, traços estes ainda invisibilizados nos grandes centros hegemônicos ou ainda não acessados pela população, universidades etc.. Isso atesta que a diversidade cultural brasileira precisa ser visível a partir dessas ações e de espaços que provoquem tais deslocamentos e tensionamentos do que é arte, memória e diversidade cultural, pois ainda há muito a fazer, dado que a arte e a memória brasileiras sempre foram ditadas pela elite.

Como se pôde ler neste pequeno texto, o Acervo da Laje tem uma diversidade de acervos que foram aqui citados (e outros não, por conta do formato do texto) que são importantes para a memória do Subúrbio Ferroviário de Salvador e o transcende para além do território, como forma de deslocar e criar novos espaços de memória, pesquisa e produção de conhecimento, para além da hegemonia dos centros. Sendo assim, essas notas iniciais apontam para a necessidade de convênios com as universidades, centros de pesquisa, museus e seus profissionais e estudantes para cada vez mais trazer à tona essas possibilidades de troca e divulgação destes acervos dentro do Acervo da Laje, possibilitando o acesso a mais pessoas e oferecendo devolutivas para o território, à cidade, ao Brasil e ao mundo.

Como grande desafio temos a falta de recursos financeiros, o que é uma constante em espaços culturais, principalmente nas periferias, o que traz impactos ao fomento e divulgação destes acervos aqui apresentados. Embora não tenhamos uma estrutura que dependa de grandes recursos, necessitamos do mínimo para sobreviver e realizar tais ações e, neste sentido, contamos com a colaboração das pessoas, dos editais que concorremos e, mais que tudo, pensamos e sonhamos com algum apoio longitudinal e institucional que não deixe essa experiência findar. Mas temos esperança!

GALERIA
DE
ARTE

NOTAS

[1] Neste texto as palavras acervo e coleção têm o mesmo significado.

[2] SANTOS, José Eduardo Ferreira. O Acervo da Laje: a memória desvelada como exercício de alteridade. Um dossiê. In: Horizontes de alteridade: sociedade, família e subjetividade/ José Luis Sepúlveda Ferriz...[et al], Organizadores. – EDUFBA, 2022, pp.317 – 329.

[3] Mais informações sobre a exposição na página: https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao/, acessada em 24 de setembro de 2023.

[4] Fratrimônio é um neologismo que temos utilizado para falar de como nós entendemos a ideia de patrimônio a partir de nós mesmos, irmãs e irmãos.

[5] Para uma listagem mais completa e que aqui, por conta do espaço textual não foi possível elencar, é possível encontrar no site <www.acervodalaje.com.br> as abas e galerias das coleções existentes.

PARA CITAR:
SANTOS, J.; SANTOS, V. Acervo da Laje: notas iniciais de pesquisa. Redobra, n.17, ano 8, p. 65-100, 2023.

UM CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA (CEDOC) PARA A ASSOCIAÇÃO CULTURAL ACERVO DA LAJE

CAROLINE SILVA SOUZA

Artista pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

JOSÉ EDUARDO FERREIRA SANTOS

Pedagogo, mestre em psicologia e saúde coletiva. Cofundador da Associação Cultural Acervo da Laje

MILENA DOS SANTOS SILVA

Artista pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

O presente trabalho se debruça sobre o processo de formação do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) da Associação Cultural Acervo da Laje (ACAL), criado coletivamente a fim de resguardar o acervo histórico-cultural com foco na urbanidade do Subúrbio Ferroviário de Salvador. A ação fez parte de um projeto intitulado "Requalificação colaborativa da Associação Cultural Acervo da Laje: pelo direito à arte, à memória e à cidade", o qual promoveu diálogos entre público externo e equipe multidisciplinar de reestruturação do Acervo da Laje, envolvendo profissionais de arquitetura, arquivologia, biblioteca e museologia, e contemplou tanto a assessoria na organização de cursos formativos quanto a requalificação do espaço em perspectiva de salvaguardar e difundir esse patrimônio, bem como facilitar seu acesso ao público geral, em especial as pessoas suburbanas.

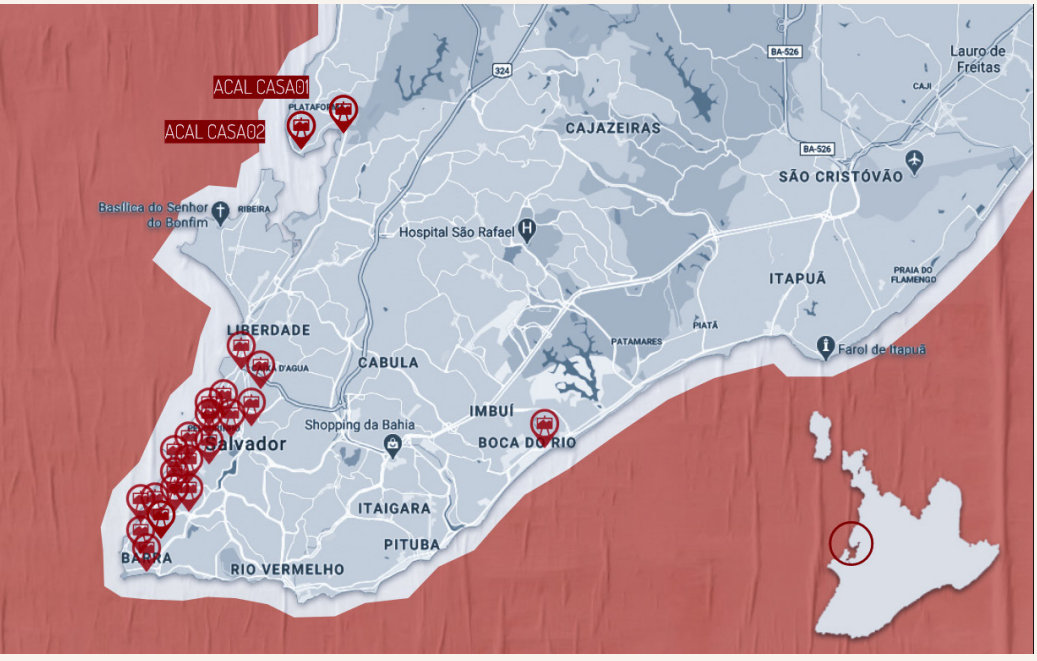
POR QUE FORMAR UM CEDOC NO ACERVO DA LAJE

A Associação Cultural Acervo da Laje é um espaço multicultural, autônomo e não institucional, localizado no Subúrbio Ferroviário da cidade de Salvador, com características que transitam entre casa, museu e escola. A associação é composta por duas casas em pontos distintos da localidade do São João do Cabrito e ambas acolhem obras de artes, elementos arqueológicos, documentos, jornais, fotografias, dentre outros materiais cotidianamente compartilhados com o grande público por meio de visitas agendadas e projetos intermitentes. Dessa maneira, a Associação é orientada pelos princípios do resgate da memória, saberes e cultura local a partir do acesso democrático à arte e à história, tendo se destacado pela fundamental atividade de preservação da memória histórico-cultural do Subúrbio Ferroviário de Salvador, assim como por ser um dos poucos espaços que se propõem a essa finalidade em territórios periféricos da cidade. Nesse sentido, é fundamental reconhecer o compromisso do Acervo da Laje, como é mais conhecido, com a preservação da historiografia cultural brasileira a partir do resgate epistemológico da memória e cultura do Subúrbio Ferroviário - local de presença majoritariamente negra e economicamente empobrecida - e sua importância como um espaço através do qual o acesso à arte e à história local se dá de forma gratuita. A Associação se caracteriza também por ser um projeto autônomo, elaborado pela comunidade e destinado a servi-la, sobretudo, enquanto instrumento emancipatório de um povo que tem, factualmente, seu acesso à arte e à própria história geralmente negados.

Página seguinte: Figura 1. Mapa ilustrativo do circuito cultural de Salvador. Nele percebe-se a concentração da maioria dos museus da cidade em áreas aproximadas e a carência desses espaços nas áreas do miolo e subúrbio ferroviário. Autora: Milena Silva

A ACAL é, ainda, um dos poucos espaços culturais que fogem à centralidade de espaços de cultura na cidade de Salvador (ver figura 1). Estes, tradicionalmente localizados em áreas nobres, atendem mais intensamente a classe média branca soteropolitana que reivindica para si a exclusividade do acesso à arte, cultura e história. Localizada no Subúrbio Ferroviário, cuja maioria da população se declara negra e compõe o quadro social de vulnerabilidade econômica, a ACAL rompe com essa tradição histórica desigual ao prover ao território um espaço multicultural, orientado pelos princípios do resgate da memória, saberes e cultura local a partir de acesso democrático à arte, à cultura e à história.

As áreas periféricas da cidade são conhecidas por abrigar grande parte da população que geralmente permanece distante da centralidade do circuito artístico soteropolitano. O professor e idealizador da Associação Cultural Acervo da Laje, José Eduardo, explica que isso acontece por diversas questões, entre



elas, pela pobreza que obriga as pessoas a lidarem com problemáticas ligadas ao aqui e agora das situações. A falta de dinheiro lança as pessoas em situações críticas e acaba por privá-las da beleza e da arte, pois esses aspectos da vida são considerados excedentes, um luxo que a essas pessoas foi e é negado a todo tempo, já que elas são levadas a escolher o que consumirão: arte ou comida.

Nessa conjuntura, o Acervo da Laje responde criativamente, sobretudo a partir da dimensão de lugar fronteiriço entre habitação-museu-escola: usos que orientam seu espaço físico organicamente responsivo às necessidades cotidianas. Esse aspecto surge enquanto potência fundamental da Associação, pois no território onde está inserido ocorrem dinâmicas de usos mistos das residências, como por exemplo o uso de casas cujas tipologias são adaptadas de forma a unir área de trabalho (serviços prestados ou produtos comercializados) à área de moradia, o que por vezes estreita a relação entre público e privado. Como parte integrante de um território com essas características, a Associação Cultural Acervo da Laje se conforma com a conjuntura local e cresce paulatinamente, de forma a fazer caber as novidades no espaço existente, adaptando-se. Isso faz da Instituição um espaço que, apesar de ter funcionalidade excepcional na área, consegue dialogar com a lógica do território e não se apresenta intimidador, possibilitando aos moradores das imediações sentirem-se à vontade para usufruírem de um espaço integrado à arte e ao conhecimento, cuja própria configuração e dinâmica lhes é familiar.

Logo, a Associação Cultural Acervo da Laje, enquanto espaço multicultural, cumpre sua função social ao promover ações que interferem positivamente na coletividade, sobretudo aquela imediatamente em seu entorno, a partir de projetos realizados em seu espaço, como encontros, visitas guiadas, bate-papos, oficinas e eventos institucionais, além de projetos que envolvem debate, difusão e preservação de manifestações artísticas, especialmente ao que se refere àquelas produzidas por artistas negros e moradores das periferias de Salvador. O compromisso da ACAL com a democratização do acesso à arte, história e cultura, é pilar fundamental de sua fundação e desenvolvimento enquanto projeto gerido de forma não-institucional, sobretudo ao garantir a visitação ao seu espaço e acervo de forma gratuita. Dessa forma, montar o CEDOC para a ACAL apresentou-se como uma forma de impulsionar maior aproximação e diálogo entre o público, sobretudo aquele morador do Subúrbio Ferroviário de Salvador, com os debates urbanísticos.

O PROJETO[1]

A criação do CEDOC e hemeroteca digital[2] foi possível graças ao projeto intitulado "Requalificação colaborativa da Associação Cultural Acervo da Laje: pelo direito à arte, à memória e à cidade" vencedor da 2ª Chamada Pública Simplificada de Projetos apoiados pela Promotoria de Justiça de Habitação e Urbanismo do Ministério Público do Estado da Bahia.

Naquele momento, marcado pela inesperada crise endêmica, a Associação Cultural Acervo da Laje completava dez anos de serviços prestados à comunidade, e estava voltada para tudo que já havia conquistado ao longo desse tempo, com propósito de fazer uma curadoria de si e buscar novas maneiras de reiterar o cuidado e a preservação de seu acervo, em um processo compartilhado com o público e parceiros que motivaram e contribuíram para a realização e difusão das ações e projetos da ACAL.

Nesse sentido, o projeto foi pensado, inicialmente, para abarcar a catalogação de materiais de museu, biblioteca e arquivo. Essa decisão foi tomada, pois ao longo dos dez anos de funcionamento, o Acervo da Laje só havia iniciado um processo de catalogação e organização de seus pertences quatro meses antes (2020) do nosso projeto ser iniciado (2021) e essa catalogação inicial era relacionada apenas à Museologia, não à Arquivologia.

No entanto, embora o desejo inicial fosse abarcar os vários materiais do Acervo - obras, fotografias, jornais, etc. - a verba fornecida foi inferior à solicitada e por isso a decisão foi de direcionar o projeto para a organização de uma Hemeroteca, voltada para arquivos de jornais, decisão que partiu da coordenadora técnica Caroline Souza e coordenador local José Eduardo por já conhecerem as necessidades da associação, além de terem entendido que esses arquivos de

jornais tinham muita relação com a temática urbana, relacionando-se intensamente com a promotoria de Urbanismo, apoiadora do projeto. Dessa forma, naquele momento inicial foi decidido que a equipe trabalharia para criar a hemeroteca física e digital da associação e a partir desta decisão, as atividades que se seguiram foram desenvolvidas junto a uma arquivista, Adriana Pacheco, que prestou consultoria durante todo o projeto.

Como foi dito anteriormente, o Acervo da Laje ainda passava por um processo de assimilação de sua dimensão, iniciado em 2020 com as catalogações museológicas. Logo, mesmo que definido um foco - trabalhar com arquivos de jornais - ainda não tínhamos dimensão quantitativa referente a esses materiais, até aquele momento guardados em pastas dispostas em ambas as casas da associação. Diante disso, foi iniciado um processo exploratório entre os materiais disponíveis no Acervo da Laje para que assim, por meio de uma triagem, reuníssemos todos os jornais existentes na Associação para então criar a hemeroteca física e digital com foco na temática urbanística.

Porém, com o avanço dos trabalhos, nos foi apresentado um universo plural de documentos, tanto na produção quanto no acúmulo, e então nos demos conta que estávamos diante de um Centro de Documentação e Pesquisa da história urbana baiana com foco no Subúrbio Ferroviário de Salvador: Eram fotografias, documentos, livros, ilustrações, além dos jornais que decidimos catalogar, e foi diante disso que entendemos a necessidade de criação do Centro de Documentação e Pesquisa. Deste entendimento, a equipe decidiu que seria mantido o trabalho de catalogação dos jornais e em paralelo, decidiu organizar um CEDOC, onde seriam reunidos todos os materiais anteriormente mencionados.

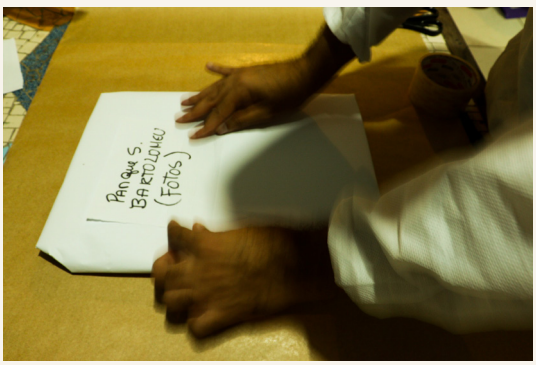
A EXECUÇÃO DO PROJETO

O trabalho foi dividido em quatro partes: 1) Exploratória: A partir da limpeza do espaço, triagem e separação de todo documento de arquivo foram selecionados quais passariam pelo tratamento arquivístico, o que inclui os jornais e também aqueles que viriam a compor o CEDOC ainda que não catalogados naquele momento; 2) Catalogação dos jornais e criação do espaço virtual; 3) Realização do curso; 4) Projeto para espaço físico: assessoria da equipe de arquitetos e estudantes para pensar o layout, escolha do mobiliário e montagem do espaço físico.

1. EXPLORATÓRIA

Na etapa de limpeza e triagem ocorreu o esvaziamento dos três quartos existentes na casa em um processo exploratório entre as caixas, estantes e mas-

sas documentais existentes. Essa primeira ação durou alguns dias e envolveu a equipe deste trabalho e as demais equipes que atuavam no Acervo da Laje. Foram necessários alguns dias e muitas pessoas para conseguir identificar e agrupar os documentos. Após todos os documentos identificados como arquivístico terem sido recolhidos pelas equipes com o apoio e orientação do representante da ACAL, José Eduardo, foi escolhido o local onde os documentos seriam armazenados. Para tal, o quarto do segundo andar, uma das dependências existentes no edifício do Acervo da Laje, na rua Rua Sá Oliveira, nº 04, ficou definido por possuir características que favoreciam a preservação documental. A partir dessa decisão foi feito um projeto de como esse espaço deveria ser organizado, qual revestimento deveria ter e o tipo de mobiliário adequado.



2. CATALOGAÇÃO E CRIAÇÃO DO ESPAÇO VIRTUAL

Já o trabalho de catalogação dos jornais envolveu o processo de identificação e classificação feito por assunto, dentro da temática de foco do projeto relacionada à urbanidade soteropolitana, sobretudo a urbanidade suburbana e negra. Para tanto, os assuntos escolhidos para identificar os recortes da Hemeroteca foram: Acervo da Laje; Alagados e Novos Alagados; Bairros; Parque São Bartolomeu e Subúrbio; Artistas; Transporte. Todo o material está disponível na aba "Arquivo Digital" no *site* da ACAL: *www.acervodalaje.com.br*. O projeto dará continuidade ao processo de digitalização e posterior divulgação do acervo histórico-cultural resguardado, com a perspectiva de difundir o acervo e facilitar o seu acesso ao grande público através do *site* do Acervo da Laje.

Página anterior: Figura 2. Montagem com fotografias do processo de triagem dos materiais do Acervo da Laje, criação do CEDOC e catalogação dos jornais. Autores: Caroline Souza e George Souza

Desta forma, conseguimos identificar e classificar parte do arquivo e disponibilizar os recortes de jornais digitalizados no *site* do Acervo. Pudemos ainda agrupar, para uma futura identificação, demais documentos que não puderam ser tratados nesta oportunidade, mas que foram embalados em papel alcalino - para serem preservados da poeira - e acondicionados nas estantes existentes no CEDOC.

3. REALIZAÇÃO DO CURSO

A fim de alargar o debate referente às atividades, realizamos um curso que contou com a participação do público externo e se deu através de um curso *on-line* intitulado "Laboratório Acervo da Laje: pesquisa, preservação e difusão", ainda disponível no canal do *YouTube* do Acervo da Laje. O curso foi elaborado pela orientadora técnica, professora Gabriela Leandro, junto à equipe e se instituiu enquanto atividade formativa voltada para educadores, estudantes e artistas do Subúrbio Ferroviário, a partir das coleções do Acervo da Laje.

4. PROJETO PARA ESPAÇO FÍSICO

Naquele momento, a ideia era transformar um dos quartos da Casa 1 em um Arquivo, com documentos de diversos suportes além de uma Hemeroteca. Com isso em mente, o projeto foi idealizado pela equipe de estudantes de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), com orientações técnicas da arquivista e, a partir disso, a sala foi reformada. A pintura escolhida para o espaço foi tinta antifúngica na cor branca, o mobiliário de armazenamento adquirido em aço foram: 05 estantes, 01 arquivo e 01 armário A escolha desta materialidade para o mobiliário se justifica, pois caso o aço fosse substituído pela madeira, esta poderia absorver umidade e

transferi-la para o Acervo Documental, ocasionando futuras patologias que se configuram como agentes nocivos à preservação dos documentos. Com o intuito de fazer o controle de umidade ambiental, visando a conservação preventiva do acervo, foi indicado o uso de desumidificadores e termostato. Já a climatização do ar foi pensada para ser feita com microventiladores para renovação do ar em detrimento da instalação de aparelho de ar-condicionado no ambiente por não ser viável financeiramente. Foi orientado, ainda, que se mantivesse a janela livre, sem nada que pudesse impedir a sua abertura, uma vez que o ambiente possui apenas este espaço de ventilação, além da porta.

UM CEDOC CONSTRUÍDO COLETIVAMENTE

É impossível falar de museus comunitários sem falar de questões estruturais que implicam nas desigualdades sociais. Memória é vida, e vidas periféricas precisam ser inseridas nesses debates. Nas periferias, espaços culturais e museus têm uma premência de vida, de existência e resistência que são urgentes e reais. Nesse sentido, executar um projeto de readequação e manutenção da Associação Cultural Acervo da Laje significou reivindicar e chamar atenção para a questão de que ter museus nas periferias implica que esses territórios sejam tratados de modo igualitário pelas prefeituras e políticas públicas: significa reivindicar o direito à memória, o direito à vida das juventudes e o direito à cidade.

Página anterior: Figura 3. Montagem com fotografias do processo de organização do CEDOC. Nas imagens a Arquivista, coordenadora técnica e estagiários no processo de organização do CEDOC. Autor: George Souza.

Partindo deste princípio, este projeto foi mobilizado por uma equipe que pudesse envolver membros da comunidade acadêmica (coordenadores, orientadora, estagiários de arquitetura e arquivista) e sociedade civil (estagiários moradores do território, equipes da ACAL e público externo), a fim de gerar interações que pudessem agregar valor ao trabalho que poderia ser construído a partir de mais de uma perspectiva. Propusemos, então, uma equipe formada por acadêmicos estudiosos das questões urbanísticas negras e periféricas, estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo e jovens moradores do local. Esta equipe contava com a arquivista Adriana Pacheco[3]; a coordenadora técnica Caroline Souza[4] (FAUFBA); o coordenador local José Eduardo (ACAL); a professora orientadora técnica Gabriela Leandro[5] (FAUFBA), 3 estagiários de Arquitetura e Urbanismo (FAUFBA): Milena Santos[6], Valdimar Vigas[7] e Iris Nunes[8]; e mais 5 estagiários moradores do território: João Antônio, Débora Santos, Dandara Santos, Ian Nascimento e Augusto Alan.

A inserção de 5 estagiários moradores do território como trabalhadores e autores de ações culturais realizadas naquele espaço de periferia foi parte integrante do projeto, pois entendemos como fundamental que essas pessoas participassem daquele momento organizacional de um museu em seu território de origem, sobretudo a partir do trabalho com arquivos de jornais que contavam a história do lugar em matérias antigas, preservadas naquele acervo. Dessa forma, era coerente deslocarmos essas pessoas da recorrente posição que lhes é imposta - de documentado e assistido - para outra função, a de autores, produtores da preservação e difusão da história daquele lugar.

Paralelo a isso, foi de nosso interesse promover a dinamização da economia local ao buscar profissionais que moram no território para executar os serviços necessários. Além disso, interessa-nos contestar formas convencionais e pré-estabelecidas de se fazer museu e utilizar esse processo e espaço de debate para repensar também a forma de fazer e pensar a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pleitearmos em edital a manutenção de um espaço integrado à arte e ao conhecimento, ocupando a lacuna que obrigatoriamente deveria ser atenção básica do Estado, estamos em exercício de poder coletivo para remodelar os processos desiguais de urbanização. Exigimos a presença do Estado brasileiro nesses territórios por meio de suas secretarias, universidades, ministérios e políticas. Mas reivindicamos a emancipação intelectual de nosso território para que consigamos alcançar outros espaços e outras maneiras de continuarmos a existir e resistir à omissão do Estado. E é essa a importância deste projeto e de sua continuidade. Para cada território periférico que tem um espaço de memória, queremos a chegada do Estado com suas políticas culturais de apoio e incentivo, de financiamento, assim como são financiados os museus dos centros das grandes cidades.

A proposta de requalificação espacial e feitura do CEDOC para a ACAL contribuirá de modo a oferecer melhores condições de armazenamento ao seu acervo, assim como maior possibilidade de acesso e habitabilidade aos seus visitantes presenciais, no futuro próximo. Da mesma maneira e em igual importância, o projeto proporcionou a divulgação do acervo histórico-cultural resguardado, com a perspectiva de difundir o acervo e facilitar o seu acesso ao grande público através do *site* do Acervo da Laje. Além da promoção do curso que alcançou um público externo interessado que muito contribuiu com pontuações pertinentes a respeito do assunto debatido.

Acreditamos, ainda, que o envolvimento da juventude suburbana no projeto contribuiu positivamente para elevação de sua autoestima e sentimento de pertencimento em relação ao seu território de origem. Nesse mesmo sentido, foi perceptível o entendimento geral do Acervo da Laje enquanto patrimônio local e portanto espaço a ser continuamente preservado, pois em coletividade compreendemos que trabalhar para a ma-

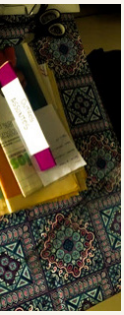


Figura 4. Processo de catalogação. Autora: Caroline Souza

nutenção e preservação da Associação Cultural Acervo da Laje, enquanto espaço-patrimônio artístico cultural do Subúrbio Ferroviário, significa atuar junto a um instrumento de emancipação intelectual de autonomia do povo periférico. Entendemos que, expor e difundir a história do Subúrbio Ferroviário, assim como apresentar a participação do território nos processos de formação da cidade de Salvador, favorece a emancipação das comunidades suburbanas e apresenta-se enquanto potente viabilização da fruição estética e histórica em um espaço virtual.

NOTAS

[1] Ver em: https://www.acervodalaje.com.br/requalificação-colaborativa

[2] Para acessar a hemeroteca digital: https://www.acervodalaje.com.br/hemeroteca

[3] Arquivista.

[4] Artista, arquiteta e urbanista.

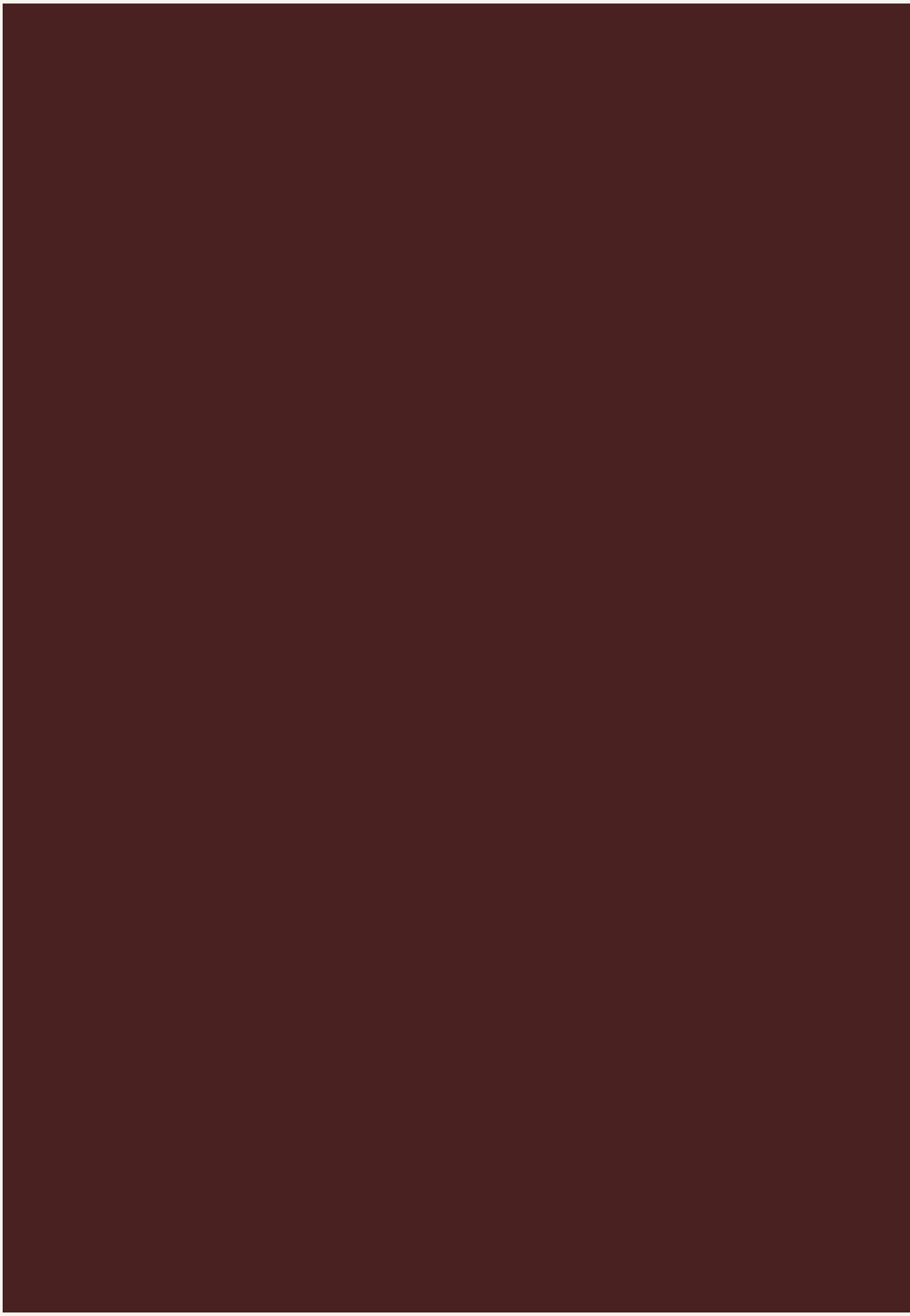
[5] Professora, arquiteta e urbanista.

[6] Bacharela em Humanidades, artista, arquiteta e urbanista.

[7] Arquiteto e urbanista em formação.

[8] Arquiteta e urbanista.

PARA CITAR:
SANTOS, J.; SOUZA, C; SILVA, M. Um Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) para a Associação Cultural Acervo da Laje. Redobra, n.17, ano 8, p. 101-111, 2023.



UM MUSEU PARA GUARDAR MEMÓRIAS E ABRIR FUTUROS[1]

MAÍRA BRUM RIECK
EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

Psicanalistas, coordenadores do Museu das Memórias (In)Possíveis e membros da APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre)

INVENTÁRIO DE SONHOS: UM DESEJO DE ARQUIVO[2]

JOANA HORST

Psicanalista, membro da APPOA, mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ANDRÉ OLIVEIRA COSTA

Psicólogo e filósofo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

@museudasmemoriasinpossiveis

UM MUSEU PARA GUARDAR MEMÓRIAS E ABRIR FUTUROS

Toma o ventre da terra e planta no pedaço que te cabe esta raiz enxertada de epitáfios

(Lima, 2012)

As memórias são como raízes que nos fixam aos lugares, nos ajudam a compreender de onde viemos, mas também acionam os desejos de mudanças. São tecidos de linguagem que herdamos, palavra a palavra, e nos dão o estofo que precisamos para adentrar o mundo e construir novos percursos. A memória aciona os faróis da história abrindo espaços para futuros que não sejam meras repetições do que já foi vivido. O Brasil carece de memoriais que possam acolher, registrar, transmitir as narrativas de todos aqueles que foram esquecidos, violentados, excluídos e cujos traumas pairam ainda como espectros à deriva, buscando um lugar de pouso. Nosso país jamais será um país do futuro, como propôs Stefan Zweig, se não acionar as memórias traumáticas que circulam na corrente sanguínea de nossa história. Temos vivido no Brasil nos últimos anos um cenário de destruição não só pela pandemia do coronavírus, mas sobretudo por todas as violências que enfrentamos: povos indígenas desalojados, população negra sempre sob ameaça - fruto de um racismo estrutural que ainda precisamos enfrentar -, florestas destruídas, militarização crescente da política nacional reavivando o período traumático da ditadura civil- militar, ameaçando tantas conquistas democráticas. O "Museu das Memórias (In)Possíveis"[3], do Instituto da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), é um museu virtual que surge no desejo de recolher algumas destas narrativas traumáticas para que possamos saber um pouco mais sobre as histórias que nos constituem mas que ainda permanecem subterrâneas. A psicanálise sempre teve o compromisso de estar atenta à escuta do seu tempo. Sabemos bem que os dilemas de uma época reverberam no sofrimento psíquico que cada sujeito experimenta. A proposta é que o Museu cumpra também uma função de intervenção na medida em que o registro destas narrativas permitam que estas vozes sejam reconhecidas e assim ganhem força, legitimidade e sobretudo acionem desejos de mudança, que possam tirar tais vidas das sombras em que vivem.

A memória cumpre uma função de ancoragem em nossas travessias e não nos deixa naufragar no indeterminado de histórias em que não estamos incluídos e nas quais não nos reconhecemos. Ser excluído da memória que constitui a vida de um sujeito talvez seja um dos mais cruéis exílios pois impossibilita um entendimento crítico da história de uma origem. Mas nem sempre é fácil recuperar para a memória as vivências traumáticas. Quem sofre um trauma nem sempre pode ou quer lembrar pois esta é uma cicatrização difícil, senão impossível. O testemunho precisa de uma acolhida, de uma escuta, de uma ancoragem, de um trabalho psíquico. Recolher testemunhos é fazê-los vivos na voz daqueles que agora contam a história que ouviram, viram, leram. Estamos diante de um ato solidário. Abrir espaços para enfrentar juntos as cenas que ainda não foram possíveis de serem narradas, figuradas, representadas. Este é o fio que nos conduz a pensar sobre estas feridas na memória.

Há várias formas de narrar. Uma história pode ser contada de várias perspectivas, inclusive desde o olhar dos próprios objetos. Machado de Assis no conto "O Espelho" (1994 [1882]) escreve que a alma exterior de uma pessoa pode estar num simples botão de camisa. Os objetos adquirem, portanto, uma função de olhar, lugares possíveis do Outro. E foi nesta perspectiva que o cineasta chileno Patricio Guzman construiu seu documentário de 2015 intitulado "*El Bóton de Nácar*" [O Botão de Pérola]. Toda a narrativa é construída a partir da imagem de um botão de madrepérola encontrado no fundo do mar e que possibilitou construir uma história de massacre dos índios Kawéskar na Patagônia. Associou a esta imagem os trilhos que os torturadores amarravam nos presos políticos para que ficassem ancorados no fundo do mar, durante a ditadura de Augusto Pinochet de 1973 a 1990.

O ponto de partida do filme foram estes dois objetos que contam a história traumática destas violências. "Vi um daqueles trilhos aos quais os torturadores fascistas amarravam suas vítimas antes de afogá-las, com um botão colado sobre seus corpos. Imediatamente fiz a ligação com o outro botão e o filme se construiu a partir dessa relação" diz Guzman.

Há um limite, contudo, no que é possível lembrar e toda a diferença está em poder enunciar esse impasse da memória: o inconsciente (que insiste) tensionando o impossível. Assim, nosso Museu tenta dar conta de uma memória (in)possível. As narrativas traumáticas trazem sempre um enigma enquistado e preservar esta densidade é fundamental. Há sempre um resto que não foi possível de ser dito, nem escutado. Estamos diante de uma certa incompreensão como aponta Marguerite Duras em seu texto "O homem atlântico" (1987). O testemunho é sempre ruidoso, mas também preserva um certo silêncio sobre o que ainda falta dizer. Vemos isto com clareza em Paul Celan, por exemplo, que sempre buscou em seus poemas uma escrita que também cumpra a função de interditar as imagens clichês que obscurecem o indizível do traumático.

Giorgio Agamben (2009, p. 63) propõe que:

Contemporâneo é [...] aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.

Mas quem são aqueles que vivem nas sombras de nosso tempo? O que eles têm a dizer? Por que são calados, amordaçados? O que contam os que não contam?

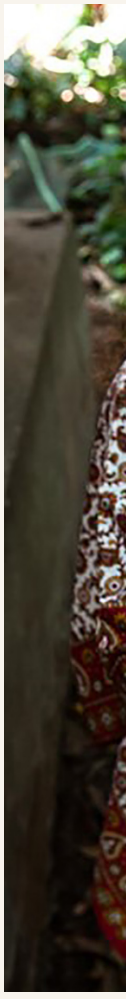
No Museu das Memórias (In)Possíveis os contamos um a um, no duplo sentido do termo. Os contamos em suas singularidades e escutamos o que eles têm a nos contar. Moradores de rua, pobres, torturados das ditaduras, sobreviventes de guerras, os ditos loucos, os diferentes, os que não se encaixam, os vencidos do mundo. O que

eles contam de todos nós? Qual a nossa responsabilidade frente aos que não encontram ouvidos para seus gritos?

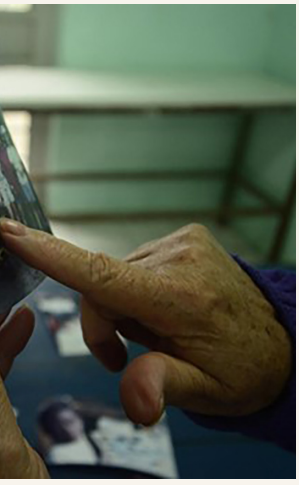
Um anel de madeira manufaturado em *Auschwitz*; um áudio de uma menina de 14 anos com medo de morrer na rua; as fotos excepcionais de Luiz Eduardo Achutti da primeira experiência de reciclagem do país, em Porto Alegre, na Vila Dique; os testemunhos da remoção forçada dos ribeirinhos no Pará devido à construção da hidrelétrica de Belo Monte; mais de 1000 sonhos da pandemia do projeto "Inventários dos Sonhos". Objetos narrativos que ultrapassam seu valor de objeto e passam a contar a história da humanidade, objetos que ultrapassam seus donos originais e passam a contar a história incessante de violação de direitos humanos e que estarão no acervo do Museu.

O (In)Possível com "N" não é por acaso, já que a palavra "impossível" (com "M") não diz tudo o que gostaríamos de transmitir. Então inventamos outra palavra, uma que não existe no dicionário, mas que introduz a ideia moebiana de possível e de impossível ao mesmo tempo. Quando tiramos o "M" e colocamos o "N", introduzimos dentro desse binário possível-impossível o (in)consciente, o (in)dizível. Com isso, tentamos enfatizar não o que está em plena luz do dia do nosso tempo, mas as sombras ao redor.

A seguir, apresentamos um dos acervos, o "Inventário dos Sonhos". O "Museu das Memórias (In)Possíveis" estará aberto a todos os interessados e é um lugar de acolhimento e de resistência. Apostamos que abrir arquivos é processo civilizatório, como lembra o jurista Célio Borges. Precisamos de muito passado para construir futuros.



Nesta página, abaixo: Figuras 1 e 2. Vila Dique. Autora: Luiz Eduardo Robinson Achutti, 2019. Porto Alegre, RS. Acervo do Museu das Memórias (*In*)Possíveis.



NOVELAS

Página anterior, acima. Figuras 3, 4 e 5. Belo Monte. Autoria: Lilo Clareto, 2015. Altamira, PA. Página anterior, abaixo. Figuras 6 e 7. (*In*)finitas Repetições. Obra de Ademir Ferreira do Nascimento e Marcia Taboada de Souza Sottilli, 2015. Porto Alegre, RS. Acervo do Museu das Memórias (*In*) Possíveis.

INVENTÁRIO DE SONHOS: UM DESEJO DE ARQUIVO

Porque o sonho é memória, ressurreição do passado, por fragmentos; ele nega o desaparecimento, a irreversibilidade do tempo, conjura o esquecimento dos mortos.

(Jean-Bertrand Pontalis)

Nossos sonhos são nossos faróis subterrâneos, sempre densos, enigmáticos, esquivos, complexos, surpreendentes, corajosos, literários, políticos, sexuais, angustiantes, utópicos. Ali entramos em outra gramática, outra lógica, a do inconsciente, que Freud nos transmitiu abrindo então a via para este outro mundo, tão perto e tão longe. Um dos textos que abriu o século XX, "A interpretação dos sonhos", de Sigmund Freud, publicado em 1900, segue muito atual e coloca o leitor no âmago de uma experiência narrativa que desdobra a ideia de que cada sujeito é um arquivo vivo de memórias de difícil acesso.

A maquinaria do sonho captura fragmentos desses arquivos sempre de forma muito singular, e mesmo que cada narrativa só possa ser efetivamente escutada a partir das associações de cada sonhador, isso não impede de ver nos textos dos sonhos as urgências, os abismos, os desafios de cada época. Foi esse o ponto de partida para que, entre 1933 e 1939, a jornalista Charlotte Beradt começasse a recolher secretamente sonhos de cidadãos alemães. Essas datas dizem tudo sobre o tempo em que esses sonhos foram produzidos. A ideia de que esses sonhos não deveriam se perder a leva a coletar o que ela chama de sonhos ditados pela ditadura. Ela entrevistou cerca de 300 alemães, e esses registros ficaram guardados até 1966, quando publicou seus relatos. A presença frequente dos tiranos nazistas nas narrativas oníricas e a angústia diante de tanta destruição mostram o trabalho psíquico de cada sonhador em tentar fazer contorno no abismo em que viviam. Como ela escreve em seu livro, tratava-se ali, com esses registros, de acessar a estrutura de uma realidade prestes a se tornar um pesadelo.

Os sonhos cumprem, portanto, a função de sismógrafo de uma época. Flávio Tavares, por exemplo, no seu livro "Memórias do esquecimento – os segredos dos porões da ditadura", de 2005, em que registra os traumas da tortura que sofreu pelos agentes de Estado durante a ditadura civil-militar no Brasil, inicia com um relato de um sonho. Escreve ele:

Ao longo dos meus dez anos de exílio, um sonho acompanhou-me de tempos em tempos, intermitente. Repetia-se sempre igual, com pequenas variantes. Meu sexo me saía do corpo, caía-me nas mãos como um parafuso solto. E, como um parafuso de carne vermelha, eu voltava a parafusá-lo, encaixando-o entre minhas pernas, um palmo abaixo do umbigo, no seu lugar de sempre (Tavares, 2005, p. 19).

Vemos que esse relato dialoga com muitos outros relatos de vítimas de tortura, que têm a sensação de terem o corpo em pedaços e que precisam realizar um trabalho psíquico de reconstrução do corpo. São também conhecidos os sonhos de Primo Levi, onde se coloca em questão a própria possibilidade da narrativa diante do apagamento de marcas e registros causados pelos traumas ocasionados pela experiência dos campos de concentração nazistas. Em sonhos traumáticos como os de Levi, a representação torna-se incapaz de sustentar a perlaboração do horror, fazendo-o retornar sempre à mesma realidade traumática.

Estou comendo com a família, ou com os amigos, ou no trabalho ou em uma campina verde; em um ambiente aprazível e relaxante, alijado aparentemente da tensão e da dor; contudo sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que se aproxima sobre mim. E, de fato, à medida em que se desenvolve o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, cada vez de forma diferente, tudo se derruba e se desfaz ao meu redor: o cenário, as paredes, as pessoas e a angústia se fazem mais intensas e mais precisas. Tudo se tornou um caos. Estou só no centro de um nada cinza e turvo. E de repente sei o que isso significa e sei também o que tenho sabido sempre: estou de novo no lager e nada era verdade fora dele (Levi, 1997 [1963], p. 359).

O "Museu das Memórias (In)possíveis" vai receber uma outra coleção de sonhos que começou a ser recolhida a partir de março de 2020, no início da pandemia do coronavírus no Brasil. Este projeto, nomeado de "Inventário de Sonhos", já recolheu 1300 sonhos de várias regiões do país. As narrativas evidenciam os impasses dessas memórias difíceis que ficarão como uma anotação preciosa para entendermos um pouco mais sobre tudo o que ainda estamos vivendo em nosso país. Com a transmissão dessas narrativas oníricas, abrem-se espaços de memória, de revolta, de luto, de elaboração, de esperança, de dor. O "Inventário" continua aberto para aqueles que ainda quiserem doar seu relato onírico para esse arquivo.

Cada narrativa abre espaços possíveis de memória. Vejam este, por exemplo, em que o desafio de encontrar alguma saída diante da destruição está claramente presente:

Sonhei que estava em uma escola (sou professora e sonhos com escolas são constantes), mas não era a escola que eu lecionava, "era a escola que eu estudava", mas não parecia a escola que eu cursei durante minha vida, parecia muito mais grandiosa. Eu voltei a ser estudante. Estava com meus colegas e a escola estava se preparando para alguma comemoração no dia seguinte, todos os lugares pareciam estar sendo decorados com uma espécie de "neve" artificial. Em algum ponto, esse material começa a pegar fogo e todos os locais da escola rapidamente estão num incêndio. Tento fugir com meus colegas, por um bom tempo, eu fico andando pela escola em busca de uma saída. Finalmente eu consigo chegar na porta da frente e sair. Não encontro meus colegas, eles ficaram presos no prédio. Acordo nesse ponto, assustada.

Não se trata aqui de interpretar o sonho, pois para isso precisaríamos ouvir as associações e as derivações dessas imagens na história de cada sujeito. Podemos pensar esses sonhos como disparadores associativos para cada leitor como um arquivo ainda em desordem, mas são evidentes alguns elementos que reagem a uma experiência compartilhada: a destruição, a busca de uma saída, a solidariedade, a impotência, a sobrevivência, etc. Este arquivo de sonhos, acompanhando o que Jacques Derrida elaborou em seu texto "Mal de arquivo: uma impressão freudiana" (2001 [1996]), afasta-se da concepção de arquivo como suporte, conservação e registro de memórias do passado, lançando-se para o futuro de forma heterogênea, fragmentária e dinâmica, repleta de contradições e ambiguidades, tal como ocorre com os materiais das narrativas oníricas, que rompem com a linearidade, a cronologia e a lógica de sentido.

O arquivo dos sonhos, desse modo, rompe com os binarismos, entre ficção e verdade, entre indivíduo e coletivo, o interno e o externo, tal como os paradoxos postos pelos sonhos e seus sonhadores. O mais singular de cada sujeito, produzido nesse diário noturno, é atravessado pela experiência da coletividade. "De que forma", pergunta Beradt, "os sonhadores, 'quando dormem na cama', continuam a puxar o fio condutor que viram no labirinto da atualidade política e ameaça enforcá-los?" (2017, p. 41). Se Freud já nos apontava que as memórias se constroem de forma lacunar, fragmentária, incompleta, incoerente e paradoxal, seguimos o arquivo dos sonhos com o que Derrida afirma: "o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória" (2001 [1996], p. 22). Diante de tempos de destruições, de violências, de inconsistência da realidade, nos lançamos ao futuro sustentados por um desejo de arquivo, mas sempre ameaçados pelo apagamento da memória. Coloca-se como fundamental, para tanto, a presença do outro como um terceiro que se torna o suporte, a sustentação desse processo infinito de repetição e reinscrição dos traços de memória.

Nesse âmbito, nos remetemos ao fenômeno da transferência, mola propulsora da análise, um dos conceitos fundamentais da psicanálise. No seminário "A transferência" (2010 [1960-1961]), Lacan aborda a transferência como uma fonte de ficção, posto que o sujeito fabrica, constrói alguma coisa. Ao perguntar-se qual a natureza dessa ficção e a quem ela se dirige, ele retoma a origem da psicanálise e a teoria dos sonhos, destacando que os fenômenos psíquicos se produzem para serem ouvidos, ouvidos por um Outro:

> *Tudo o que sabemos sobre o inconsciente, desde o início a partir do sonho, nos indica que existem fenômenos psíquicos que se produzem, se desenvolvem, se constroem para serem ouvidos, portanto, justamente para este Outro que está ali, mesmo que não se o saiba* (Lacan, 2010 [1960-1961], p. 221).

Na mesma direção em que o fenômeno da transferência é concebido como sustentáculo da ação da fala, apostamos na proposição desse inventário de sonhos como a criação de um espaço possível para acolher as produções singulares de um tempo marcado por relações em que o desejo tende a ser elidido. Abrir um espaço para as narrativas oníricas, dedicar-se à escuta dessas expressões singulares e disponibilizar um acesso público a esse arquivo configura-se uma tarefa de tom revolucionário, pela aposta na circulação dessa "Outra cena", dando visibilidade e lugar a uma lógica tão contrária ao discurso corrente, em um tempo em que qualquer traço desejante precisa ser ofuscado em nome de uma suposta razão. Entendemos a existência do Inventário como a sustentação de uma incredulidade necessária, como possibilidade de resistência a uma engrenagem sociopolítica que tenta massificar os modos de existir. Assim podemos ler na seguinte narrativa onírica, em que o sonhador relaciona a tal engrenagem, em suas associações, com a opressão que sente dentro de casa por não ser aceito quanto a sua orientação sexual:

Eu estava no apartamento de uma grande amiga (ex professora minha), porém, não me recordo de vê-la no local. Saio na varanda para apreciar o pôr do sol e tirar fotos da paisagem (como gosto de fazer normalmente). De repente, um feixe de luz muito forte se abre no céu e, rapidamente, este "feixe" se vira ao contrário e tudo escurece, como se fosse um buraco negro. Após, lembro-me de estar com minha família em um shopping no caminho da Praia Grande, de volta à São Paulo; estou no telefone com uma amiga, combinando de encontrá-la em algum shopping para buscá-la de carro, e dou à ela duas opções de escolha. Posteriormente, já em casa, estou com minha família (mãe, pai e avô - minha avó, que ainda está viva, não aparece no sonho) e, na televisão, surgem várias reportagens sobre uma roda, como se fosse uma "engrenagem" gigante, com inúmeras correntes, que está aparecendo no céu de inúmeras cidades pelo mundo. Ainda estamos incrédulos com a situação e o meu avô é o único que acredita que a tal engrenagem ainda irá aparecer perto de nós (na realidade, meu avô morreu em 2012, mas foi de suma importância na minha infância). Minutos depois, algo metálico aparece no céu e, então, uma enorme roda de aço surge, com inúmeras correntes, como se estivesse "voando". Ela é maior que qualquer apartamento que se encontra a minha volta. A "engrenagem" surgiu na Terra para cobrar a humanidade de todo o mal que ela já fez. Cada pequena parte da corrente significa um pecado cometido pelo homem (pecados estes que nada tem a ver com os pecados bíblicos, mas sim, em relação a destruição da natureza. Eu, no sonho, sinto uma agonia e um medo gigante, e percebo que somos insignificantes em comparação ao tamanho do universo e ao poder da natureza. Ainda dentro de casa, estou com meu pai; penso em engolir inúmeras cápsulas de remédio para me matar antes que a "engrenagem" acabe com todos nós. Engulo as cápsulas, meu pai vê e me faz vomitá-las, portanto, nada acontece. Estou no chão, perto do vaso sanitário, e sinto uma necessidade absurda de ser acolhida e deitar no colo do meu avô, como eu fazia carinhosamente quando era criança. Penso, neste momento, em todas as oportunidades que eu tive durante a minha vida e não aproveitei, nos momentos que eu poderia ter vivido e não vivi, nos "eu te amos" que eu poderia ter falado e não falei. Penso, ainda, no quanto eu gostaria de estar com a pessoa que eu gosto, mesmo sendo impossível naquele momento. Tenho vontade de falar com ela e saber se está tudo bem. Ao final, reflito, principalmente, sobre a culpa que eu sinto constantemente em todos os aspectos da minha vida, e que, neste momento, parece pequena demais.

Restos que resistem ao apagamento, que iluminam o subterrâneo, que transmitem verdades, que evidenciam lutos, que tentam expressar o inexprimível, que tentam contornar abismos. Sonhos que querem ser escutados.

Todo este arquivo está disponível para leitura e pesquisa em dois museus virtuais preocupados com a questão da memória: o "Museu das Memórias (in)possíveis" vinculados à Associação Psicanalítica de Porto Alegre e ao "Museu da Pessoa", em São Paulo.

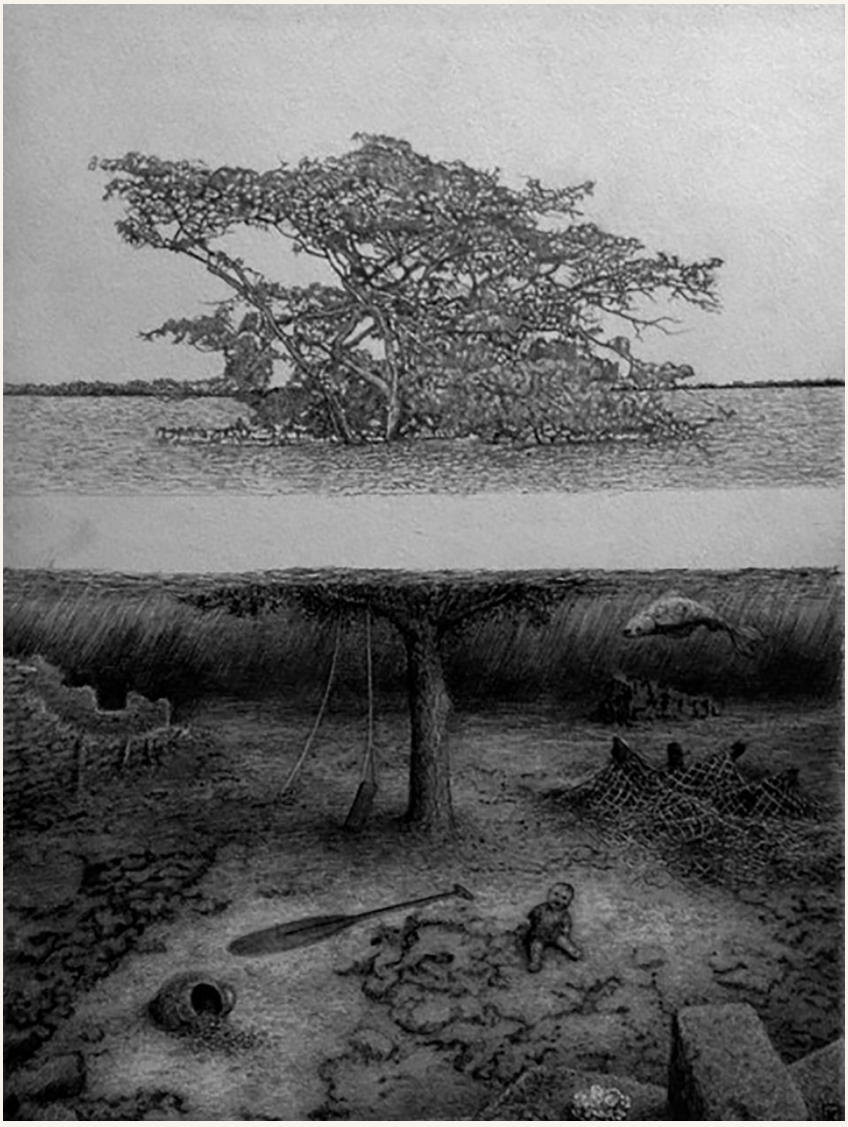


Figura 8. Ilustração de Jack Kaminski, 2021. Acervo do Museu das Memórias *(In)*Possíveis.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Artigo modificado do texto " As memorias, todas elas" publicado originalmente no jornal Zero Hora dos dias 15 e 16 de maio de 2021.

[2] Esta seção foi originalmente publicada no Correio da APPOA em setembro de 2021.

[3] Link para acessar o Museu das Memórias (in)possíveis: https://museu.appoa.org.br/site/

/

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ASSIS, Machado de. Obra Completa. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

BERADT, Charlotte. Sonhos no Terceiro Reich. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

DERRIDA, Jacques. [1996]. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURAS, Marguerite. O homem sentado no corredor / O homem atlântico. Tradução de Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Porto Alegre: L&PM, 1900.

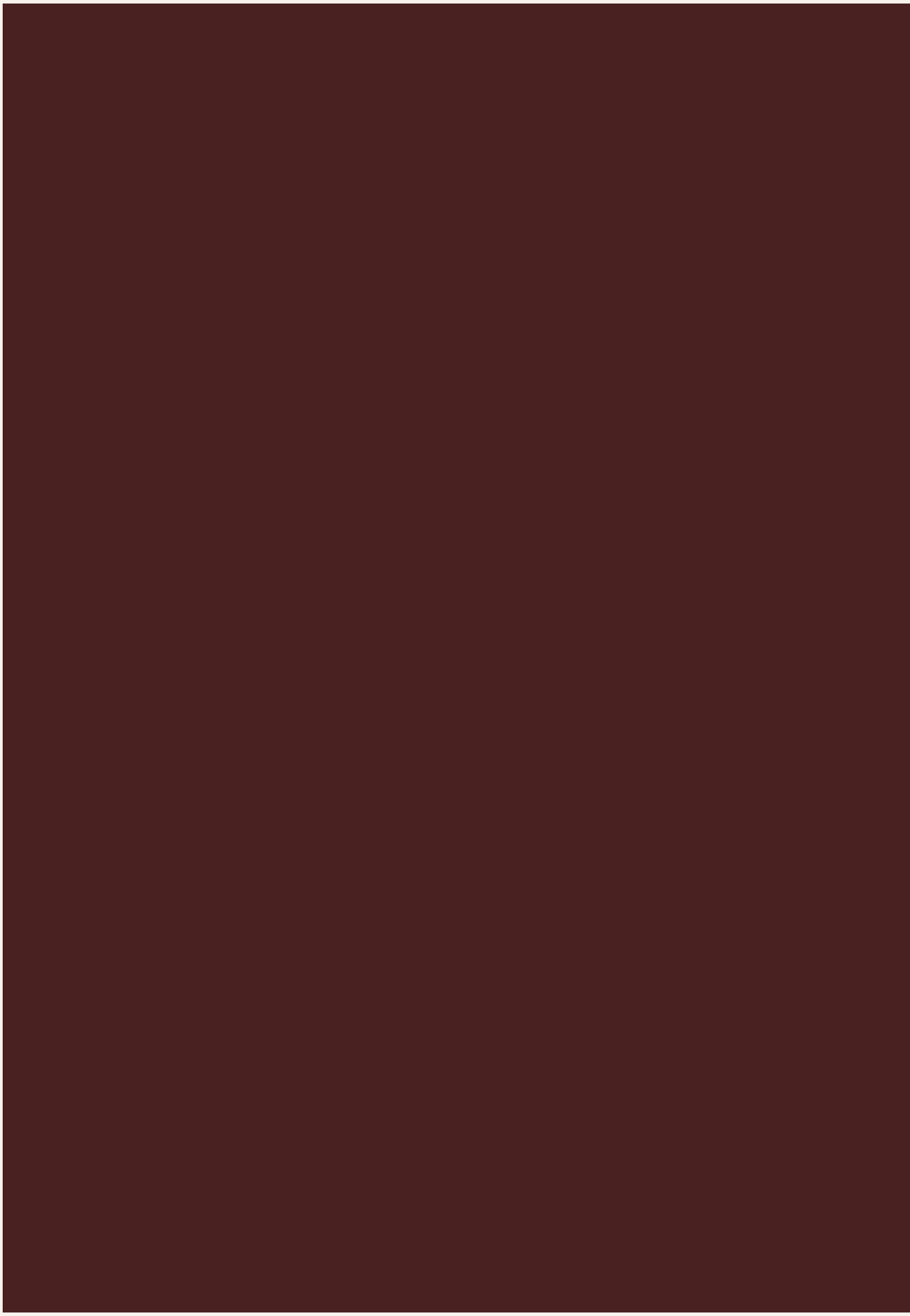
LACAN, Jacques. [1960-1961] O Seminário, livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LEVI, Primo. [1963]. A trégua. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIM A, Conceição. A dolorosa raiz do micondó. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

TAVARES, Flávio. Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PARA CITAR:
COSTA, A.; HORST, J.; RIECK, M.; SOUZA, E.
Um museu para guardar memórias e abrir futuros / Inventários de sonhos: um desejo de arquivo. Redobra, n.17, ano 8, p. 113-123, 2023.



AUSÊNCIAS E APARIÇÕES: O VAZIO E OS FANTASMAS NA BIBLIOTECA CENTRAL DA BAHIA

DANIEL SABÓIA ALMEIDA BARRETO

Arquiteto, designer e artista gráfico, mestre em urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

Coreógrafo, performer e psicanalista em formação, doutor em artes cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

Eu estava aqui, em pé nesse mesmo local, quando ouvi um assobio. Nem liguei, pois sabia que um dos funcionários gostava de dar susto nas colegas. Ele tinha mania de se esconder nos corredores entre as estantes e aparecer dando susto nas meninas. Aqui, no meio desses livros todos, tem mesmo cara de que tem fantasma. Eu não acredito... Mas eu vi um. Depois que ouvi um outro assobio e me certifiquei de que estava sozinha no acervo... vi uma luz. Eu vi mesmo! Era um fantasma. Estava lá, no fim desse mesmo corredor.

(Célia Mattos, funcionária da Biblioteca Central do Estado da Bahia, responsável pelo setor de Obras Raras).

Bibliotecas são arquivos da memória e da imaginação humana - ou melhor, da parte da humanidade que utiliza a escrita como dispositivo de armazenamento e compartilhamento de ideias. Seus corredores guardam coleções de pensamentos gravados em papel, reunidos em volumes organizados, catalogados e distribuídos por estantes em depósitos e salas de leitura. São a um só tempo edifícios, coleções de escritos e conjuntos de práticas de organização, conservação e difusão de conhecimentos. No entrelaçar entre espacialidades, práticas institucionais e tipos de acervos, revelam aspectos importantes sobre as formas como uma sociedade organiza e promove (ou suprime) a relação com o saber.

Página anterior: Figura 1. Acervo de Obras Valiosas da Biblioteca Central do Estado da Bahia. Foto: Patricia Almeida, 2014.

Este texto aprofunda um processo de investigação artística realizado por seus autores em 2014 na Biblioteca dos Barris, junto com outros artistas[1], no âmbito da "3a Bienal de Artes da Bahia". As ações, mobilizadas pelo intrigante esvaziamento desse equipamento público e pelos relatos de aparições fantasmagóricas trazidos por funcionários e usuários da biblioteca, levantaram questões que permanecem em aberto. A reunião de fragmentos históricos e reflexões a seguir busca expandir a compreensão dessas questões percebidas em campo, intuitivamente e por meio de um longo processo de interlocução e imersão nos espaços e práticas dessa instituição. Não se pretende elucidar nada, muito menos apresentar soluções, mas manter o enigma vivo e adensar as camadas da complexa teia de relações urdida em mais de dois séculos de existência. É mais um passo em direção ao vazio, contemplando-o não para produzir respostas ou preenchê-lo, mas habitá-lo e dali imaginar novas perguntas.

O que a indiferença de uma sociedade à destruição de uma biblioteca pública pode nos dizer sobre o quanto ela, de fato, é pública? O que a negação destes espaços, mais que a indiferença, diz sobre a desconexão entre os modos de compartilhar saberes propostos (ou impostos) pela instituição e aqueles praticados pela população a quem deveria servir? A qual projeto político serve esta instituição e quais práticas epistemológicas estão contempladas não apenas em seu acervo, mas na forma como esse acervo é composto, exposto e difundido? O que o aparecimento dos fantasmas nos diz sobre os corpos ausentes e sobre o tamanho da defasagem entre projeto e realidade?

ACERVO FANTASMA

[...] o preservar e o abandonar fazem parte da mesma operação. A criação da instituição tem por finalidade suprir demandas para legitimação da autoridade do Estado republicano, ao mesmo tempo em que confere ao Estado o poder de controlar e estabelecer sua "política de esquecimento" para o doloroso processo de formação do país, registrado na documentação armazenada. (Pato, 2017, p. 36)

À 1 h. e 40 ms. começou o bombardeio. Os Canhões do forte de S. Marcelo romperam fogo, cahindo (sic.) as duas primeiras balas na montanha junto à base do palacio do governo e as demais, numa pontaria certeira, nas paredes e interior do edifício à praça do conselho. [...] Muitos livros, arrancados à voracidade do fogo, eram atirados à rua, ficando inutilizados (Gravíssimos Acontecimentos, 1912).

As estantes da Biblioteca Central do Estado da Bahia guardam mais de 600 mil volumes. O acervo da instituição, considerada a primeira biblioteca pública da América Latina, começou a ser constituído há mais de 200 anos, mas grande parte dessa coleção bicentenária se perdeu pelo caminho. Muitos volumes sucumbiram à força dos processos de decomposição da matéria, frente às condições precárias de acondicionamento nos edifícios pelos quais passou ao longo da sua existência e também aos sempre escassos recursos de financiamento para a sua preservação. Outros tantos volumes se perderam ou foram roubados nas migrações do acervo, mas nenhum desses motivos supera - simbólica ou numericamente - dois episódios traumáticos de destruição em massa que marcaram a história desta coleção.

A "Livraria Pública da Cidade da Bahia" foi fundada em Salvador, em 13 de maio de 1811. Sua primeira sede (provisória) foi no espaço que abrigara por mais de dois séculos a Livraria dos Jesuítas, acima da sacristia da Catedral Basílica, no Terreiro de Jesus[2]. Foi a ocupação mais duradoura de um espaço pela coleção, durando até 1900, quando foi removida às pressas e de maneira não planejada por ordem do Governador Luís Viana, para possibilitar o alargamento da rua em que se situava. O acervo foi transportado por operários não especializados entre diferentes locais provisórios, até chegar às dependências do Palácio do Governo, na Praça Municipal, tendo vários de seus volumes se perdido nessa peregrinação (Soares, 2011).

Em 10 de Janeiro de 1912, menos de um ano após completar cem anos do início da sua criação, o acervo sofre o seu maior golpe até hoje: um bombardeio, que marcou o ápice de um processo de extrema polarização e disputa política entre oligarquias locais e federais pela sucessão do poder no estado. A cidade de Salvador foi atacada pelos fortes que construiu para se defender de invasões inimigas. Dos fortes de São Marcelo, Barbalho e São Pedro irromperam tiros de canhão em direção aos edifícios mais representativos do poder e da cultura local. Palácio de Governo, Intendência Municipal, Teatro São João e Catedral da Sé foram alguns dos edifícios parcialmente destruídos por balas de canhão, tiros e granadas, que iniciaram incêndios e conflitos generalizados entre as polícias a serviço do poder estadual e os soldados do exército federal.[3]

Entre as consequências deplorabilíssimas do bombardeio está, com o incêndio do palácio, em cujo pavimento térreo indevidamente funccionava (sic.), a perda da nossa preciosa bibliotheca pública, fundada pelo Conde dos Arcos, e cujo primeiro centenário foi alegremen-

te festejado, a 13 de maio do anno passado de 1911. Tinha para mais de trinta mil volumes, em cujo numero obras raríssimas pelo assumpto (sic.), pela data da publicação e pela qualidade da edição; collecções (sic.) dos jornaes (sic.) os mais antigos do paiz (sic.) e autographos (sic.) e documentos do maior valor (Gravíssimos Acontecimentos, 1912).

O fogo que se espalhava em edificações situadas entre a Praça Castro Alves e a Praça Municipal não foi o único responsável pela destruição da biblioteca: em meio ao caos, "quase tudo é roubado, inclusive os móveis, com a total indiferença da Delegacia de Polícia instalada nas proximidades do Palácio" (Soares, 2011, p. 91). Apenas 300 volumes da coleção foram recuperados, a maioria por estarem emprestados.

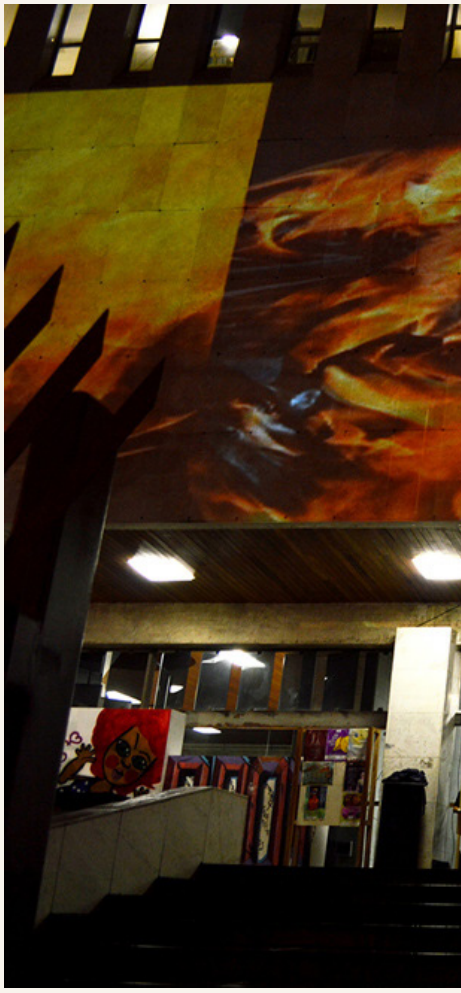


Figura 2. Exibição de Fahrenheit 452, de François Truffaut - Cinema Expandido - Bienal Inverso. Foto: Tatiana Golsman, 2014.

O que restou do acervo da biblioteca passou mais sete anos perambulando por diferentes edifícios, até se instalar finalmente em uma sede própria. O novo edifício, construído na Praça Municipal, foi inaugurado em 1919, abrigando o acervo até 1970. A coleção se recompõe ao longo das décadas e em 1961 já tem mais de 100 mil exemplares, quando um incêndio no prédio vizinho, da Imprensa Oficial, destrói mais uma vez parte do seu acervo. Na edição de 5 de dezembro de 1961 do "Jornal a Tarde", figuram lado a lado duas notas sobre dois eventos ocorridos no dia anterior: "Festejada Santa Bárbara" e "Um dia de incêndios - Fogo no Páteo da Imprensa Oficial causou grande prejuízo à Biblioteca Pública". No mesmo dia em que a população celebrava nas ruas a divindade afro-brasileira Iansã, rainha dos raios e tempestades, sincretizada com a católica Santa Bárbara, irromperam pela cidade 5 incêndios em edifícios diferentes. Os bombeiros, por quem a divindade é cultuada como padroeira, estiveram empenhados do meio-dia à meia-noite no combate aos incêndios, o primeiro deles sendo o da Imprensa Oficial, que se alastrou para a biblioteca, destruindo parte da coleção de revistas e alguns livros.

Chama atenção o pouco (ou nenhum) destaque dado pelos jornais da época ao incêndio e à mais uma perda extensiva de acervo da biblioteca; assim como a atitude da população frente à destruição da biblioteca em 1912, aproveitando o caos causado pelo incêndio para saqueá-la e destruí-la ainda mais, faz pensar sobre a relação de pertencimento e relevância que a instituição centenária (não) havia construído junto à sociedade.

CORPOS AUSENTES

Padece o Brazil (sic.), e particularmente esta Capital a mais absoluta falta de meios para entrarmos em relação de idéas (sic.) com os Escriptores (sic.) da Europa, e para se nos patentearem os thesouros do saber espalhados nas suas obras, sem as quaes nem se poderá conservar as idéas (sic.) adquiridas, e muito menos promovê las ao benefício da Sociedade (Castellobranco, 1811)[4]

As bibliotecas públicas andam cheias
De coisas que nunca irei usar
Os seus livros andam cheios de histórias
São contos que nunca irei contar.
(Porque, brother?)
Eu não quero
(Edson Gomes, "Bibliotecas Públicas")

A presença da matriz cultural afro-diaspórica é muito significativa na sociedade baiana. A cidade tem mais de 80% da sua população autodeclarada preta ou parda, sendo a cidade com maior população negra fora do continente africano, em todo o mundo. Na cosmovisão dos povos ligados ao candomblé, o ato de lembrar implica colocar a memória em movimento: dançar, contar e recontar, ritualizar, enfim, inscrever no corpo a relação com os ancestrais e com as tradições. Um modo de preservar a memória mantendo-a viva e em movimento, radicalmente distinto do modo inventado pelas culturas de matriz ocidental-européia, que delegou à escrita a função de arquivar o pensamento. O célebre escritor argentino Jorge Luís Borges (1999, p. 189) definiu o livro como "uma extensão da memória e da imaginação"; Georges Didi-Huberman (2017, p. 76) fala das "coisas que caem do nosso pensamento e que denominamos livros"; Christian Jacob (2000, p. 46) define o livro como "suporte de arquivamento destinado a preservar a literalidade dos textos das falhas da memória humana, [...] também reconhecido como fonte de informação e reflexão, lugar de elaboração do saber, vetor do ensino".

A Biblioteca de Alexandria é considerada a "origem [e o] modelo fundador de todo projeto de acumulação de memória escrita" (Jacob, 2000, p. 45). Sua finalidade não era, entretanto, a de difusão do conhecimento, mas a de possuir, acumular e controlar todo o pensamento escrito no mundo. No porto de Alexandria, cidade construída por Alexandre Magno no delta do Nilo, todos os livros encontrados nos navios eram confiscados e incorporados à biblioteca, devolvendo-se ao proprietário uma cópia. Os escritos reunidos eram traduzidos ao grego, afirmando a primazia da língua e aculturando os saberes de povos do mundo "no espaço linguístico, cultural e mental do helenismo" (*ibid*, p.49). Essa dominação simbólica, linguística, também buscava afirmar uma universalidade do conhecimento, como meio para universalizar o poder do império alexandrino.

O tesouro guardado na Biblioteca de Alexandria chegou a centenas de milhares de pergaminhos, reunidos e catalogados em estantes. No entanto, uma fração muito pequena desse acervo chegou aos dias atuais, devido aos incêndios, ataques e saques sofridos pelo complexo de edifícios que o abrigava, dos quais hoje não resta praticamente nenhum vestígio. As memórias e pensamentos trans-

feridos para os pergaminhos, ao invés de se difundirem e se multiplicarem por outras cabeças e suportes, ficaram guardados em um só lugar. Ao ser construído como símbolo da dominação de um império sobre outros povos, o acervo se tornou alvo, também simbólico, para os que lutavam pela destruição desse poder.

A ideia de biblioteca como serviço público é muito mais recente. Começa parcialmente no século XVI, na Europa, em coleções de acesso restrito a pesquisadores e pessoas próximas ao poder, mas só ganha maior amplitude e um sentido próximo do que tem hoje a partir da segunda metade do século XIX. Em 1850 o Parlamento do Reino Unido criou a primeira lei de implantação de bibliotecas públicas como instituições nacionais responsáveis pelo acesso universal e gratuito à informação (Lessa, 2021, p.19). Segundo Nogueira (1983, p. 207):

A ideologia vigente naquela época, ao preconizar a liberdade e a igualdade como direitos de todos os indivíduos, deu suporte para o surgimento de movimentos de massa, que exigiam a democratização da educação, enquanto que as inovações técnicas dos instrumentos de trabalho, ao promoverem a necessidade de melhor adestramento da mão-de-obra disponível, davam força à pressão da massa para obter maior qualificação.

Nos Estados Unidos, na mesma época, uma campanha em favor do letramento financiado por verbas públicas estimulou a propagação de bibliotecas públicas por todo o país. Estes novos instrumentos do Estado eram, assim, utilizados para promover a ordem pública em cidades cada vez mais densas, dando suporte ao desenvolvimento do trabalho, por meio da educação profissional e moral, mas também pela oferta de atividades que ocupassem o tempo de ócio. A implementação de bibliotecas públicas nesse período, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, muda o paradigma do acúmulo e do depósito para um paradigma de difusão do conhecimento, como instrumento de apoio à formação escolar, acadêmica e profissional, promovendo a um só tempo bem-estar e controle sociais. Como instituições de estado, as bibliotecas são então responsáveis por definir qual pensamento deve e pode circular em cada sociedade, e como. A constituição dos acervos "afirma uma vontade de domínio intelectual ao impor uma ordem à acumulação de livros" (Jacob, 2000).

A "Livraria Pública da Bahia" teve um caráter muito mais restrito durante todo o século XIX e início do XX, sendo frequentada por uma porção muito pequena da sociedade baiana. No primeiro censo brasileiro, em 1872, a taxa de analfabetismo no país era de 82% (na Bahia, 79%). O letramento de pessoas negras era tido como "indício de atitudes e práticas suspeitas" e:

denotava uma atitude de arrogância, uma vez que, na visão da sociedade hegemônica, pressupunha o uso de um código que se mantinha privilégio exclusivo da elite e que não fazia parte dos atributos pensados para a classe dos escravizados (Wissenbach, 2019, p. 295).

Grande parte dos volumes do acervo da Biblioteca Pública da Bahia, ademais, era escrito em língua estrangeira, principalmente a inglesa e a francesa. Esse dado, além de restringir ainda mais o público capaz de ter acesso à coleção, aponta para o aspecto colonialista e eurocêntrico do conhecimento que a instituição desejava difundir.

Apenas na década de 1930 as bibliotecas públicas brasileiras viriam a ser utilizadas pelo Estado Brasileiro de forma sistemática e coordenada, como instrumentos de difusão cultural e controle social. Com a criação do Instituto Nacional do Livro, em 1937, as bibliotecas públicas passaram a ser totalmente financiadas pelo Estado. Assim como a criação do Ministério da Educação e Cultura, essa ação tinha como objetivo instrumentalizar a cultura como ferramenta de controle ideológico e social, por parte do regime autoritário implantado por Getúlio Vargas, conhecido como Estado Novo (Lessa, 2021 p.31).

O Estado, tutor e paternalista, definia e distribuía a leitura 'culturalmente adequada' ao desenvolvimento dos indivíduos. O acervo das bibliotecas públicas, criado a partir da orientação estatal, sugeria ao leitor: leia estas obras escolhidas se deseja ser reconhecido como cidadão. Era a extensão da 'cidadania regulada' à ação das bibliotecas. No quadro ideológico do Estado Novo, as medidas implementadas na área de biblioteca pública centravam-se no uso das bibliotecas para a preservação e divulgação da cultural oficial e para a formação de cidadãos talhados conforme esta cultura (Oliveira, 1994, apud Rosa, 2018, p. 98).

De uma maneira geral em todo o Brasil, as bibliotecas públicas foram implantadas impositivamente, a partir de anseios de uma elite minoritária e seguindo os modelos paradigmáticos concebidos na Inglaterra e nos Estados Unidos. Não surgiram como resposta a uma demanda social ampla por letramento e informação, mas como espaços de exclusão e instrumentos de distinção intelectual, num primeiro momento, para depois servirem ao controle social. A universalização do conceito e a estruturação das bibliotecas públicas no Brasil ignorou a diversidade de dinâmicas sociais e culturais locais - nacionais e regionais, dificultando a sua assimilação pela sociedade. A criação de bibliotecas como imposição, diz Nogueira (1983, p. 206), "leva a sociedade a considerá-las como um corpo estranho e, como tal, rejeitá-las."

Figura 3. *Lacuna* - obra-aparição, por Luís Berrios-Negrón e GT Bibliotecas. Acervo de Jornais da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Foto: Patrícia Almeida

CAMINHOS INTERROMPIDOS

A idéia de tudo acumular, a idéia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a idéia de construir um arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, é uma idéia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura (Foucault, 2013, p. 25).

[...] as paisagens modernas das cidades estão em perigo, momento em que as reconhecemos como fantasmagorias, quando o que até então significava inovação, potência e perenidade mostra-se como máscara mortuária. A utopia moderna, sobretudo a arquitetônica, se redescobre ruinosa, como fragmentos de um tempo distante em que as forças da renovação foram solapadas pela ambição projetual. daqui, sem remorsos ou saudosismos, contemplamos no concreto frio a plasticidade do futuro do passado (Drummond, 2014).Michel Foucault (2013, p.25)[9]

Achille Mbembe (2002), define os arquivos públicos como um "emaranhado formado pelo edifício e pelos documentos". O mesmo pode ser dito das bibliotecas: um conjunto de coleções e práticas institucionais que:

[...] não possui status ou poder sem uma dimensão arquitetônica que abranja o espaço físico do lugar do edifício, seus motivos e colunas, o modo como arranjam-se suas salas, a organização dos documentos, o labirinto de corredores e o grau de disciplina, meia-luz e austeridade que confere ao lugar a natureza de um templo e de um cemitério (Mbembe, 2002, p. 1).

Segundo Georges Didi-Huberman (*apud* Jacques, 2020, p. 288), "uma biblioteca é bem mais do que a soma de seus próprios livros. É um dispositivo de criação de ideias, uma máquina de inventar saberes". Didi-Huberman se refere à biblioteca criada por Aby Warburg, historiador da arte alemão, através da sua vasta coleção particular de livros, criou uma concepção muito peculiar de biblioteca - até hoje mantida pelo instituto que preserva o seu legado. A KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg)*, originalmente sediada em Hamburgo e depois transferida para Londres, era organizada segundo a "lei da boa vizinhança", como explica Jacques (2020, p. 277):

cada livro convocava outro que se inscrevia, por sua vez, em uma rede bem complexa de associações variáveis. Sua própria pesquisa justificava essa disposição geral, sempre mutável, e era o pesquisador que julgava se um conjunto de livros seriam ou não "bons vizinhos".

Uma biblioteca, portanto, em movimento, que demandava do leitor colocar-se - e ao seu pensamento - também em movimento. Para pesquisar na KBW, até os dias de hoje, é preciso praticar a errância, com o corpo e com o pensamento. Seu edifício materializa - e provoca - uma forma de pensar por associações entre pensamentos, encontros inesperados e cruzamentos entre campos do saber tradicionalmente separados. Essa forma de pesquisar, em que o pesquisador constrói seu próprio caminho se perdendo entre as estantes e encontrando o que não buscava, era o que Warburg chamava de "aventura científica" - um modo de desatar o pensamento das amarras dos cânones estabelecidos e abrir espaço para ideias novas.

Em 1968 o Governo da Bahia elabora um concurso nacional de arquitetura para a construção de uma nova sede para a Biblioteca Pública da Bahia, em um grande terreno desapropriado no bairro dos Barris. Vivia-se então a escalada da repressão política e do controle ideológico por parte da ditadura civil-militar instalada quatro anos antes no país, sufocando um período de pujante ebulição cultural e acadêmica que destacaram a Bahia no cenário nacional[7]. O aparato repressivo do regime vai sendo aperfeiçoado e institucionalizado, "bloqueando a dinâmica cultural anterior, enquanto, por outra via, investia na criação de sistema de comunicação voltado às massas, empregando uma agenda que ficou conhecida

como 'modernização conservadora'" (Bezerra, 2022, p. 57). O projeto vencedor do concurso ecoa este princípio: apresenta uma concepção formal e técnica inconfundivelmente moderna, mas é ao mesmo tempo o mais conservador entre os projetos premiados, tanto no que se refere ao arrojo volumétrico e estrutural, quanto à disposição do programa e à relação do edifício com a cidade.

O edifício proposto pelos arquitetos Ulrico Zurcher, Enrique Alvarez e Rodrigo Pontual se configura como um imponente bloco de pedra suspenso do chão por pilotis, com um pavimento térreo totalmente transparente e integrado aos jardins do seu pátio central e de um jardim maior na sua lateral esquerda, com árvores centenárias preservadas em parte não ocupada do terreno. Em seu memorial de apresentação, os autores defendem que "o esquema ideal para funcionamento perfeito de uma biblioteca seria em dois planos: um para depósitos e serviços anexos e outro para o público" (Concurso, 1968, p. 16). O princípio fundamental que rege o partido arquitetônico parte, assim, de uma dualidade entre usos livres e restritos, separando de maneira clara os depósitos das áreas de leitura.

O volume de 66 x 66 metros, revestido de pedra em uma fachada quase totalmente cega, se destaca em meio à paisagem de escala residencial do bairro dos Barris. O imenso bloco maciço se pronuncia com imponência e ao mesmo tempo discrição, pela sobriedade dos seus traços. As seteiras verticais, únicas aberturas nas quatro fachadas do volume suspenso - no quinto andar, o mais afastado do público, destinado aos serviços administrativos - lembram a arquitetura das fortificações, como as que foram utilizadas para atacar a cidade em 1912, destruindo a biblioteca de então. O tesouro guardado pela biblioteca estaria enfim abrigado de maneira segura, em uma caixa forte à prova de ataques e saques - mas também das aventuras do pensamento. O volume se fecha para a cidade e se abre para dentro, por meio de um claustro que lembra tipologias arquitetônicas comuns em mosteiros e conventos. Estes espaços religiosos, que também abrigavam bibliotecas, voltavam-se para dentro como forma de reforçar a clausura dos seus ocupantes, afastando-os das distrações da urbe.

Ao visitar a biblioteca hoje, percebe-se que muitas mudanças foram feitas à concepção original do edifício. Todas parecem corroborar para o esvaziamento do espaço e para a sua desconexão com a cidade. O pavimento térreo, pensado como espaço de integração e livre circulação, ganhou barreiras e teve seus vidros revestidos por películas opacas. O grande jardim lateral, integrado visualmente ao pátio central e aos espaços de leitura, foi desmembrado do terreno e cedido para a construção de um edifício que hoje sedia uma escola municipal. Em todos os pavimentos, se multiplicaram divisórias que dão ao espaço um aspecto de repartição pública, compartimentando os espaços e ocultando os acervos. Escadas e acessos foram bloqueados, restringindo a circulação e impedindo o contato direto entre leitores e livros. Não é permitido acessar diretamente as estantes em nenhum acervo, inclusive os de empréstimo e pesquisa. É demandado ao

pesquisador que já saiba, a priori, o livro que procura, impedindo aventuras de pesquisa construídas por encontros fortuitos com livros vizinhos.

No jardim ao seu centro, pensado como extensão e integração dos espaços de leitura, hoje não é permitida sequer a permanência com livros - nem mesmo se forem trazidos de casa pelo leitor. O vazio controlado deste espaço, para onde olham todos os corredores envidraçados dos andares superiores, é uma eloquente metáfora da ocupação que a instituição faz do edifício. As sombras que circulam pelos corredores envidraçados ao redor deste claustro esvaziado se confundem com reflexos, produzindo aparições, ou talvez projeções mentais do que se esperaria ver circular por estes espaços cerceados. Nas lacunas produzidas pela defasagem entre o que o edifício projeta e o que a instituição interdita, ou entre o que se espera de uma biblioteca pública e o que se vê ao visitar seus espaços, aparecem os fantasmas.

ENCONTROS, TREMORES, APARIÇÕES

ver as pessoas na biblioteca, à noite, principalmente os funcionários (e tb os do arquivo) inversos, contando de seus lugares.

(algo tocou algo)

como entrar em lugares interditados? invisíveis?

visitas guiadas em espaços interditados.

expedições em espaços invisíveis.

sim, chamem os fantasmas para nos guiar por espaços invisíveis!

muito bonito esse fio de delicadeza escrito por vocês!

(algo me tocou)

(Pato, 2014)[8]

O pensamento do tremor surge de toda parte, músicas e formas sugeridas pelos povos. Músicas suave e lentas, pesadas e percucientes. belezas, grito aberto. Ele nos preserva dos pensamentos de sistema e dos sistemas de pensamento. [...] Ele nos reúne na absoluta diversidade, num turbilhão de encontros. Utopia que nunca se fixa e que abre o amanhã, como um sol e um fruto compartilhados (Glissant, 2014, p.22).

No mesmo ano em que se organizava o concurso para o projeto arquitetônico do novo edifício da Biblioteca Central, aconteciam em Salvador os preparativos para a segunda edição da Bienal de Artes da Bahia. A primeira edição, ocorrida em 1966, teve grande êxito em criar um pólo de relevância nacional para as artes fora do eixo Rio-São Paulo, mesmo em meio ao agravamento da repressão política às artes por parte da ditadura civil-militar. Esse processo, no entanto, atingiu outro patamar com a promulgação do Ato Institucional número 5[9], uma semana antes da inauguração da segunda Bienal. A exposição chegou a ser aberta, mas foi

interditada no dia seguinte, para a retirada de obras consideradas "subversivas" e seus principais organizadores foram presos. Parte das obras censuradas nunca retornaria aos seus autores, e acredita-se que foram queimadas (Bezerra, 2022, p. 129). Este ato violento de censura desarticulou fortemente o projeto das vanguardas artísticas baianas, abrindo-se um hiato de 45 anos até a realização da terceira bienal, em 2014. Esta última edição (que também teve a sua continuidade interrompida) teve como mote a retomada do pensamento que guiou as duas primeiras e, voltando-se ao vazio de quase meio século que separava-a da edição interditada, entrevistou personagens dessa história e os incluiu como protagonistas em exposições, eventos e publicações.

Um dos eixos curatoriais da mostra, coordenado pela pesquisadora e curadora Ana Pato, voltou-se aos arquivos públicos do estado, para indagar por meio de um processo envolvendo artistas, arquivistas, pesquisadores de diversas áreas e público visitante, "como tornar público um Arquivo Público?". Dos grupos de trabalho formados no contexto dessa curadoria, o GT Bibliotecas se dedicou a pensar as Bibliotecas Públicas, concentrando suas ações na Biblioteca Central dos Barris. Intrigados sobretudo pelo enorme esvaziamento das bibliotecas visitadas no primeiro momento da pesquisa, o grupo voltou seus olhares - e ouvidos - à percepção dos corpos e discursos ausentes ou invisíveis nesses espaços. Tateou as paredes que escondiam acervos e bloqueavam caminhos, em busca de frestas que pudessem produzir rachaduras na cadeia de interdições ao livre movimento do corpo por estes espaços. Caminhou lentamente, sentou, perguntou, escutou e foi aos poucos promovendo pequenas aberturas, tremores, através de encontros entre corpos e livros (e com outros corpos).

Dentre as ausências sondadas, elegeu-se a oralidade como ponto de partida para a realização de um processo de investigação através de interferências nos usos e espaços da biblioteca. Durante dois meses, o grupo instaurou em um dos corredores da biblioteca um lugar dedicado à conversa: um conjunto de oito módulos quadrados em madeira, reunidos de forma a criar um espaço vazio ao centro, mimetizava a volumetria do edifício e convidava à formação de rodas de conversa entre os pesquisadores do GT e funcionários e usuários da biblioteca. Os relatos de fantasmas serviam como mote para iniciar as conversas e disparavam memórias, sonhos, medos e desejos que partiam em múltiplas direções. As conversas, gravadas pelo grupo, foram posteriormente fragmentadas em pequenos trechos, dando origem a 17 montagens sonoras com temas transversais que foram emergindo do processo. Módulos iguais aos reunidos no espaço das conversas foram espalhados pelos cinco pavimentos da biblioteca, formando um arquipélago de ilhas de escuta, com fones de ouvido em que se podia ouvir histórias relacionadas a temas tão diversos e imprevistos como: o medo o fascínio causados pelas lagoas; os incêndios que marcaram a história da cidade; as espacialidades e sociabilidades instauradas por tapetes e jardins; a neutralidade cromática, o ape-

Registros do evennto Bienal Inverso: Figura 4. Paula Carneiro , performance s/ título, acervo de obras valiosas; Figura 5. Isaura Tupiniquim, performance s/ título, circulação do primeiro pavimento; Figura 6. público durante a visita guiada; Figura 7. Isabela Silveira, performance "Isto é apenas uma mulher", circulação do terceiro pavimento;Fotos: Alfredo Mascarenhas (4, 5 e 7) e Lara Carvalho (6), 2014

ARTE DO MEU TEMPO, TENHO PRESSA

go e o vazio como dimensões importantes na percepção dos espaços da biblioteca. E, claro, muitos relatos de aparições de fantasmas, principalmente entre as estantes, nos depósitos de livros. Muitos desses fantasmas eram relacionados a figuras ilustres, doadoras de coleções, e a sua aparição era relacionada ao seu apego pelos livros doados.

Os módulos sonoros foram instalados em espaços dos mais públicos aos mais restritos, e assim promoveram por 100 dias novos percursos, encontros e descobertas. Os visitantes, guiados por monitores da Bienal, eram convidados a explorar o labirinto e, a cada nova ilha encontrada, sentar, imergir em suas histórias e contemplar espaços reais e imaginários. Além da instalação sonora, foram também instaladas em fachadas e corredores da biblioteca frases do artista Paulo Bruscky, da série "Conceitos e Silêncios", e a instalação sonora "Códices", da série "Oculto", por Omar Salomão e Daniel Castanheira, que ocupou estantes do setor de pesquisas com livros sonoros [10]. O GT promoveu ainda, junto com funcionários da biblioteca, o *Bienal Inverso*: uma visita guiada por funcionários, durante a noite, pontuada por aparições performáticas, projeções e exibições de filmes em espaços interditados e invisíveis[11].

As pequenas fissuras produzidas ao longo deste processo permitiram entrever outras bibliotecas possíveis. Projetaram sobre os seus espaços esvaziados a imaginação coletiva de outras maneiras de armazenar e compartilhar memórias e ideias, que não apenas aquelas gravadas em livros. Questionou a ausência das memórias depositadas no corpo e compartilhadas socialmente como objeto de interesse em um equipamento cultural sediado na Bahia. Pensou no arquivo como um gesto anacrônico que se projeta também para o futuro e para outros modos de fazer.

Em uma cidade como Salvador, onde pulsam com tanta força a oralidade, a festa, a dança e a comida -, causa estranheza um equipamento cultural sem *Tiktokers* gravando "dancinhas", skatistas manobrando nas escadarias, B-boys dançando e se vendo no reflexo das paredes de vidro ou figuras cochilando e cochichando em seus jardins. A forma como a biblioteca é organizada materialmente e a maneira como (não) é autorizada a circulação dos corpos, replica uma lógica moderna, europeia, branca e conservadora. Culturas de matriz africana, indígena e as culturas de rua estão presentes apenas em páginas de livros, não aparecendo no modo como se pensa e ocupa os espaços, ou como se compartilha informação, memória e conhecimento. O mantra que reclama o esvaziamento da(s) biblioteca(s) quase sempre é acompanhado de uma melodia ressentida e um tanto deprimida, amarrada a um passado que separava o erudito do popular, a literatura da oralidade, o balé das danças de rua e de roça.

Por que insistir na replicação desse traço colonial, estabelecido do lado de cá do atlântico por meio de toda ordem de barbáries inimagináveis? E se pensássemos

no esvaziamento das bibliotecas como o fracasso de um projeto de dominação, como negação necessária, que pode abrir espaço para imaginar novas possibilidades, que não descartem o livro, mas que possam estar mais conectadas às formas com que o nosso povo troca e preserva memórias e saberes? Pensar neste vazio como potência para o diferente pode gerar discursos menos ressentidos e mais propositivos.

Jacques Derrida (2001) problematiza o conceito de arquivo como "herança fechada", idealmente dominada pelo presente e pelo passado. Ao conversar com a teoria freudiana e olhar para a psicanálise como um "projeto geral do arquivo" - composto pelas maneiras intrigantes com que a memória se acomoda, esconde-se, apresenta-se - sugere que:

a questão do arquivo não é [...] uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã (Derrida, 2001, p. 50).

Em uma sociedade como a brasileira, mobilizada por uma conflituosa e angustiante relação entre medo e vontade de futuro, a cultura é construída sobre sucessivas queimas de arquivo. Não encaramos os problemas da escravidão e não colocamos luz sobre os porões da ditadura; deixamos estes e outros traumas coletivos agindo do lado de fora da consciência e do debate social. Eduardo Viveiros de Castro, ao lamentar a perda de mais de 20 milhões de itens do mais valioso acervo etnológico do país, no incêndio que destruiu o Museu Nacional em 2018, diz que "o Brasil é um país onde governar é criar desertos" no espaço - devastação do cerrado e da Amazônia - e no tempo - destruição de museus, arquivos e edifícios públicos. Propõe que, ao invés de substituído por um edifício moderno que esconda a tragédia, seja preservada a ruína como monumento à memória destruída pelo incêndio, ao invés de fingir mais uma vez que nada aconteceu.

Ao refletir sobre o mesmo evento, em palestra ao ar livre, diante das ruínas do museu, o pensador indígena Ailton Krenak aponta para o modo dos povos indígenas de guardar memórias ao inscrevê-las no corpo, fazendo-as resistir aos eventos de destruição, enquanto estiverem vivos os povos que as guardam em seus rituais e tradições. Os jornais 1912, que relatam o bombardeio que dizimou o acervo da biblioteca estão se desfazendo dentro dos seus depósitos. Algumas edições já não podem ser consultadas, pois não há condições de manusear os jornais sem que eles se esfarelem nas mãos do pesquisador. Memórias transferidas do corpo para o papel e guardadas em caixas no fundo de um depósito, como se assim se pudesse protegê-las do esquecimento, estão virando pó. O xamã yanomami Davi Kopenawa, na introdução do seu livro-tratado A Queda do Céu, escrito com o antropólogo francês Bruce Albert, diz aos leitores que as palavras gravadas naquelas páginas "não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo" nem "envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de

árvores mortas" (Kopenawa; Albert, 2015, p. 66), pois antes estão gravadas no seu pensamento, e antes dele no dos seus ancestrais, sendo transferidas de geração em geração por meio de ritos sociais que inscrevem profundamente no corpo memórias de tempos que - partindo de um referencial que tem a escrita como sinônimo de memória - chamamos de "imemoriais". Como incorporar às nossas bibliotecas essa tecnologia de preservação de memórias, vivamente cultivada tanto pela matriz cultural afro-diaspórica quanto pelos nossos povos originários?

Compreendemos as bibliotecas como instituições a serviço do poder, que enquadram o pensamento de acordo com interesses específicos e contingenciais. Suas práticas selecionam e preservam as informações que compõem o pensamento de determinada cultura, elegendo a escrita e o livro como depositários e difusores privilegiados de suas ideias. A discussão sobre a centralidade do livro e sobre as

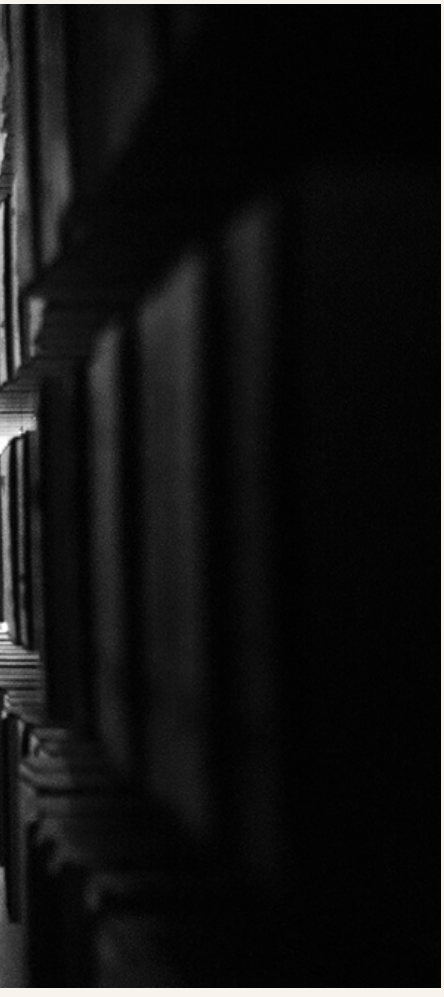


Figura 8. Funcionário da biblioteca ouvindo uma das montagens sonoras da Instalação Sonora montada pelo GT Bibliotecas, no acervo de periódicos. Foto: Patrícia Almeida, 2014

bibliotecas como centros culturais de difusão de informação e troca de saberes em diversas formas de expressão é algo presente no meio da biblioteconomia há algum tempo, mas a mudança desse paradigma não é o que se vê em muitas bibliotecas públicas do país. Ainda é fortemente presente uma hierarquização que atribui ao livro um aspecto de superioridade, em detrimento de culturas das culturas da oralidade, da artesania, da música, da dança, como se o corpo fosse um dispositivo menos confiável em termos de validação de conhecimento.

E se pensássemos nos corpos como arquivos, tal qual ocorre em algumas culturas e na psicanálise, segundo a perspectiva apresentada por Derrida? Como o "corpo de memórias" proposto por Ailton Krenak pode nos ajudar a repensar as nossas bibliotecas? Devemos preservá-las como ruínas de um processo colonial de imposição epistemológica mal sucedido, ou deixar que aconteçam os tremores propostos por Edouard Glissant (2014), a partir do encontro entre diferentes culturas e modos de cultivar e difundir o saber?

A história da Biblioteca Pública da Bahia é pontuada por eventos de destruição e é comum que se recorra ao mito da Fênix ao narrar essa trajetória. No entanto, as sobrevivências históricas parecem mostrar que a biblioteca sempre ressurge, sem nunca se transformar profundamente. Moderniza-se de maneira conservadora, controlada, aperfeiçoando mecanismos que reforçam o seu esvaziamento. Acreditamos na força desestabilizadora do encontro na diversidade. Nos tremores resultantes do choque entre placas tectônicas culturais e epistemológicas que, em processo contínuo de reacomodação, podem provocar uma real e constante transformação, um abalo que reposicione estruturas rigidamente concebidas e fortemente solidificadas ao longo de séculos e reorganize os corpos - do edifício, dos usuários, dos funcionários - ecoando as diferenças e produzindo, a partir delas, novas diversidades de pensamento. Seriam os fantasmas da biblioteca desejos de futuro recalcados em um passado que não existe mais?

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Os autores deste texto integraram o GT Bibliotecas, grupo de trabalho multidisciplinar que reuniu saberes da arquitetura, urbanismo, dança, pedagogia e artes visuais, acompanhados por Patricia Almeida, Diego Mauro, Ícaro Vilaça e Marta Argolo. Respondendo um convite feito pela Fundação Pedro Calmon à Bienal, o grupo de trabalho visitou durante os três meses que antecederam o evento, as cinco bibliotecas públicas de Salvador e Itaparica, levantando informações para a composição do processo realizado na Biblioteca Pública dos Barris durante os 100 dias da Bienal. .

[2] A Livraria do Colégio da Bahia foi a primeira e mais importante entre as bibliotecas da Companhia do Brasil. Fundada em 1549, serviu à ordem religiosa até a sua expulsão em 1759 pelo então rei de Portugal, D. José I. Estima-se que guardava à época de seu encerramento cerca de 15 mil volumes, que no processo de desmonte foram em grande parte roubados para serem usados como embrulho ou decoração em salas de particulares. O que restou serviu para iniciar o acervo da Livraria Pública, junto com doações particulares (Rodrigues, 2011).

[3] A intervenção militar federal fora decretada pelo então presidente, o Marechal Hermes da Fonseca, arqui-inimigo político do baiano Ruy Barbosa, contra quem havia vencido as eleições presidenciais dois anos antes e queria fazer do seu aliado e ministro José Joaquim Seabra o próximo governador da Bahia. Após alguns meses de um conflituoso processo sucessório, Seabra viria a iniciar um longo período à frente do governo baiano, marcado por muitas outras demolições de edifícios históricos e simbólicos, como as igrejas de São Pedro e a Catedral da Sé, para dar lugar a novas avenidas e trilhos de bonde elétrico.

[4] "Plano para o estabelecimento de huma bibliotheca publica (sic.) na Cidade de S. Salvador - Bahia de Todos os Santos": documento apresentado pelo intelectual baiano Pedro Gomes Ferrão Castellobranco ao governador da Capitania da Bahia, D. Marcos de Noronha e Britto, em 26 de abril de 1811 (Soares, 2011).

[5] Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual (2012, 2018) - Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia.

[6] O texto "Fantasmagorias & Ruínas" foi elaborado para a instalação sonora homônima, com narração de Isaura Tupiniquim e reproduzida na escada de emergência da Biblioteca dos Barris, durante o evento Bienal Inverso.

[7] Figuras como Lina Bo Bardi à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia e Martim Gonçalves na Escola de Teatro, entre outras, movimentaram fortemente a cena artística e cultural local e fizeram da Bahia uma alternativa popular e vanguardista ao eixo Rio-São Paulo.

[8] E-mail enviado ao GT bibliotecas, no dia seguinte ao Bienal Inverso.

[9] O Ato Institucional número 5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 e esteve vigente até 1978, marcando o

período mais autoritário e arbitrário do regime militar. Autorizava o presidente da república a decretar recesso do Congresso Nacional, cassando mandatos parlamentares e suspendia os direitos políticos de todos os cidadãos, suspendendo a garantia do habeas-corpus.

[10] Registro audiovisual da instalação disponível em: <https://vimeo.com/100219278>. Acesso em: 18 de set. 2023

[11] O "Bienal Inverso" contou com funcionários da biblioteca como guias, em percursos pontuados por performances de Paula Carneiro, Isaura Tupiniquim e Isabela Silveira; a instalação sonora "Fantasmas e Fantasmagorias", de Washington Drummond; a exibição dos filmes "O Bombardeio de Salvador", de Cláudio Marques, e "Fahrenheit 451", de François Truffaut; a instalação audiovisual de Jan Alatak e as instalações "Vazio" e "Fragmento Sonoro #00", do GT Bibliotecas. Registro audiovisual da ação disponível em: <https://vimeo.com/105657564>. Acesso em: 18 de set. 2023

[12] Entrevista disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/582481-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-entrevista-com-eduardo-viveiros-de-castro>. Acesso em 10 de jul. de 2023.

[13] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m8C2fKAIX8>. Acesso em 10 de jul. de 2023.

/

BEZERRA, Uriel de Souza. A Bienal Nacional de Artes Plásticas: Arte e política na ditadura militar. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

BORGES, Jorge Luis. O Livro. In: Borges, Oral - Obras completas de Jorge Luis Borges, v. 4. São Paulo: Globo, 1999, p. 189-197.

CONCURSO para a Biblioteca de Salvador. Revista Acrópole, ano 30, no 354. São Paulo, setembro 1968. Disponível em <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/354>. Acesso em: 10 jun. de 2023

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

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

FANTASMAS NA BIBLIOTECA. Jornal de um só dia. Bienal da Bahia - Edição única. 15 de Julho de 2014

GLISSANT, Édouard. O pensamento de tremor. La cohée du lamentim. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard, Ed. UFJF, 2014.

GRAVISSIMOS ACONTECIMENTOS. Jornal de Notícias. Salvador, 12 de Janeiro de 1912.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (dir.). O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000, p. 45-73.

JACQUES, Paola Berenstein. Fantasmas Modernos: montagem de uma outra herança v.1. Salvador: EDUFBA, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LESSA, Bruna. Bibliotecas públicas: do conceito às políticas públicas. In: LESSA, B; LINS, I. (org.). Para que serve a biblioteca pública? : novas configurações para o século XXI. Salvador: EDUFBA, 2021.

MBEMBE, Achille. O poder do arquivo e seus limites (Tradução de Camila Matos, disponível em <https://docplayer.com.br/196585022-O-poder-do-arquivo--e-seus-limites.html>. Acesso em: 10 de jun. 2023). Do original MBEMBE, A. The Power of the Archive and its Limits . In.: HAMIL TON, C (et.al.). Refiguring the archive. Kluwer Academic Publishers. London, 2002.

NOGUEIRA, Maria Cecília Diniz. A realidade da biblioteca pública. Revista da Escola de Biblioteconomia. UFMG, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 205-212, 1983.

PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público?. 2017. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RODRIGUES, Luiz Fernando Medeiros. As “livrarias” dos Jesuítas no Brasil Colonial, segundo os documentos do Archivum Romano Societatis Iesu. Cauriensia: revista anual de ciencias eclesiásticas, v. 6, 2011, p. 275-302.

ROSA, Daniele Achilles Dutra da. Bibliotecas públicas brasileiras sob a perspectiva da memória e da experiência. Tese (Doutorado em Memória Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SOARES, Francisco (et. al.). A Biblioteca Pública da Bahia: dois séculos de história. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Letramento e escolas. Dicionário da escravidão e da liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PARA CITAR:
BARRETO, D.; RIBEIRO, T. Ausências e aparições: o vazio e os fantasmas na Biblioteca Central da Bahia. Redobra, n.17, ano 8, p. 125-148, 2023.

OS CADERNOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS, RELATO DE UM TRATAMENTO COMPARTILHADO[1]

V

CAETANA BRITTO

Conservadora-restauradora e pesquisadora no GeCAC do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, membro do FOLIO

FERNANDA AUADA

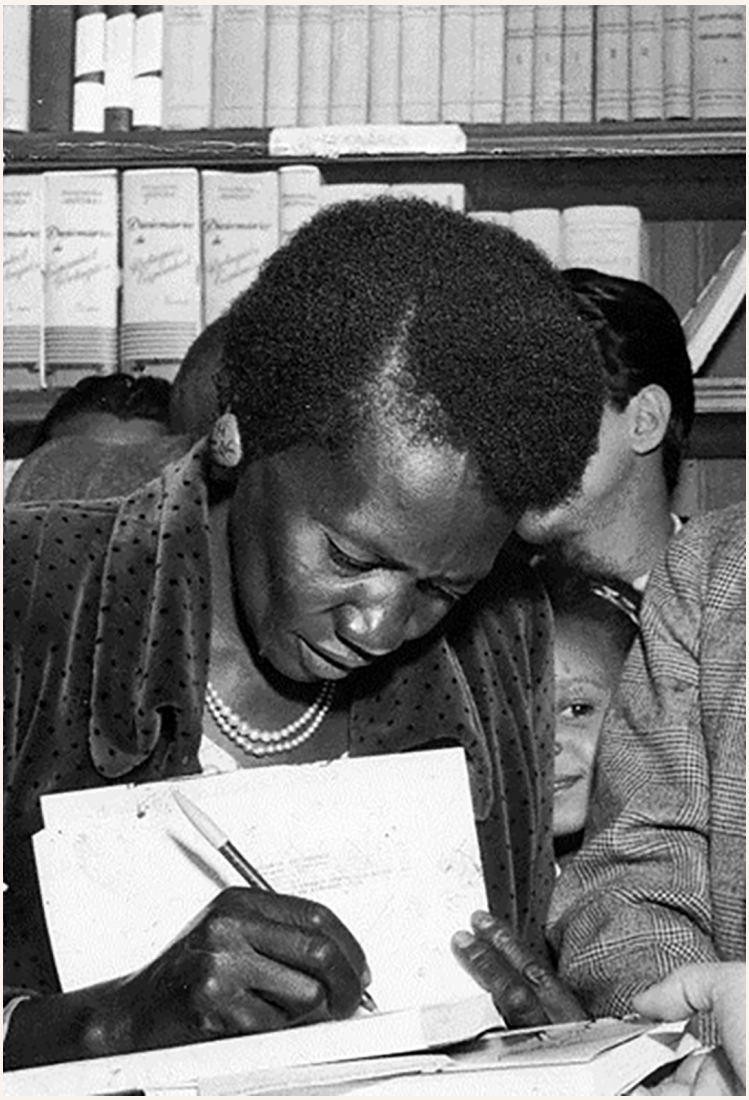
Historiadora especialista em preservação de papéis, membro do FOLIO

PAULA BORGO

Administradora e técnica em Museologia e Conservação e Restauro, membro do FOLIO

RESUMO E AGRADECIMENTOS

Através de um estudo de caso, o restauro dos cadernos da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, a apresentação buscou compartilhar reflexões sobre como a conservação participa ativamente dos processos históricos de decolonização, intensificados globalmente na última década. E abordou o modo como um modelo de trabalho coletivo, envolvendo três ateliês, propicia decisões colegiadas, com maior potencial criativo e responsabilidade compartilhada.



Figuras 1 a 4. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo (através do Facebook "Historiando São Paulo")

Gostaríamos de agradecer ao Arquivo Público Municipal de Sacramento, à Fundação Bienal de São Paulo, à organização deste Seminário na pessoa de Matthew Driscol e às conservadoras-restauradoras parceiras e amigas Julita Azevedo e Rosana Maria Pinto, que se entregaram generosamente a este trabalho.

CONTEXTO

Em 2020 a 34ª Bienal de São Paulo com o tema "Faz escuro, mas eu canto", expôs alguns dos cadernos de Carolina Maria e, pelo termo de empréstimo, devolveria as obras restauradas ao Arquivo de Sacramento, que tem a custódia desses originais da escritora. FOLIO, coletivo de preservação formado por Caetana Britto, Fernanda Auada e Paula Borgo, apresentou uma proposta de tratamento a ser realizado junto com dois outros ateliês, das restauradoras Julita Azevedo e Rosana Maria Pinto. A princípio a divisão de trabalho previu que dos oito diários, dois seriam tratados por Julita e os demais divididos entre o tratamento do miolo pelo FOLIO (Caetana, Fernanda e Paula) e as costuras e restauro das capas por Rosana. O ano de 2020 marcou um redescobrimento da obra de Carolina Maria. A exposição dos diários na Bienal foi seguida em 2021 por uma grande exposição chamada "Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros" no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, e no carnaval de 2022 a escola de samba Colorado do Brás homenageou a escritora com o enredo "Carolina – A Cinderela Negra do Canindé". No mesmo período foi lançada uma edição completa de sua obra, contemplando a autenticidade de sua escrita, sem a padronização gramatical das edições anteriores, orientadas pela "norma culta" e que alterou a escrita da escritora, própria da oralidade afro-brasileira.

CAROLINA MARIA E A ESCRITA NA FAVELA

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, apenas 26 anos após o fim formal da escravidão, numa comunidade rural na pequena cidade de Sacramento, estado de Minas Gerais, filha de mãe analfabeta e sem pai. Aos sete anos começou a frequentar a escola de onde saiu dois anos depois, após aprender a ler e a escrever. Passou a juventude trabalhando como empregada doméstica.

Em 1937 ela migrou para São Paulo e foi morar na favela do Canindé, a primeira da cidade, sobrevivendo como catadora. Carolina construiu sua própria casa, usando madeira, lata, papelão e materiais descartados. Ao mesmo tempo em que trabalhava como catadora, registrava seu cotidiano nos cadernos que encontrava entre o material que recolhia. Escrevia à luz de velas com o que tinha em mãos: cadernos baratos, tintas variadas, lápis de cor e grafite.

Um destes cadernos, um diário que havia começado em 1955, deu origem a seu livro mais famoso, "Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada", publicado em 1960. Foi traduzido para catorze línguas, tornando-se um dos livros brasileiros mais conhecidos no exterior. A edição publicada nos Estados Unidos teve o título de "*Child of the Dark*".

Os pagamentos de direitos autorais recebidos eram insuficientes para sustentar seus três filhos e para complementar a renda ela coletava materiais recicláveis, fazia faxina, lavava roupas para fora e dava aulas de alfabetização.

Carolina Maria de Jesus morreu aos 62 anos em 1977.

Apenas em 2014, o "Projeto Vida por Escrito - Organização, classificação e preparação do inventário do arquivo de Carolina Maria de Jesus" foi contemplado com o Prêmio Funarte de Arte Negra, que permitiu o lançamento do "Portal Biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus" e o livro " Vida por Escrito - Guia do Acervo de Carolina Maria de Jesus", organizado por Sergio Telles.

O projeto mapeou todo o material da escritora, que passou a ser custodiado por diversas instituições, dentre elas: Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles, Museu Afro Brasil, Arquivo Público Municipal de Sacramento e Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

DECOLONIZAÇÃO

Reconhecendo que o colonialismo europeu produziu centralização e exploração, levando as ex-colônias à expropriação e ao racismo nas suas múltiplas formas, a decolonialidade propõe desfazer ativamente esses sistemas e formas de pensar se colocando como um compromisso contemporâneo extensivo a todas as atividades humanas, incluindo aquelas ligadas à preservação da mate-

rialidade. É cada vez mais reconhecido que uma maior diversidade de visões é necessária para a transição a um legado mais justo e sustentável.

Apresentamos a seguir algumas intervenções decididas por meio do diálogo entre as conservadoras que realizaram o tratamento dos cadernos de Carolina Maria. Através do diálogo, que por vezes se ampliou com a participação da Bienal e do Arquivo de Sacramento, tentamos praticar uma conservação mais criativa, reflexiva e inclusiva.

ARQUIVO DE SACRAMENTO, BIENAL, TRÊS ATELIÊS

O Arquivo Público Municipal de Sacramento[2] foi criado em 1990 na pequena cidade natal de Carolina Maria e ainda nos anos noventa recebeu 37 cadernos manuscritos contendo diários, romances, contos, provérbios, poemas, textos curtos e narrativas autobiográficas doados pela filha da escritora, Vera Eunice. Em 1996, por meio de um convênio entre a Biblioteca Nacional e a *Library of Congress* dos Estados Unidos, os documentos foram higienizados e microfilmados. A ausência de condições apropriadas de conservação, tais como mobiliário e acondicionamento adequados e o controle de temperatura, umidade e infestações, típicas de um país tropical, aceleraram o processo de degradação. Esta é uma realidade comum aos arquivos no Brasil, a escassez de recursos materiais e especializados para a manutenção básica de acervos relevantes.

Os empréstimos para exposições ou publicações são oportunidades para o tratamento de acervos que em condições normais não seriam tratados ou estabilizados. A Bienal de São Paulo, assim como outras instituições com mais recursos, quando assumem o tratamento de obras e coleções, têm o duplo papel: de difusão e preservação.

Cinco profissionais, três do FOLIO e mais dois ateliês, realizaram o tratamento dos oito cadernos (diários, textos teatrais e romances) de Carolina Maria de Jesus, contratados pela Bienal como contrapartida ao empréstimo do Arquivo de Sacramento. Algumas etapas do tratamento, explicitadas na proposta apresentada à Bienal, se mantiveram e outras foram decididas em processo dialógico entre todos os envolvidos: Arquivo de Sacramento, Bienal e três ateliês.

DECISÕES DE TRATAMENTO, NÃO OCULTAMENTO DO CONTEXTO DA AUTORA[3]

As etapas de tratamento não apresentam novidades em relação ao que tradicionalmente se faz na conservação-restauro de manuscritos: análise, diagnóstico,

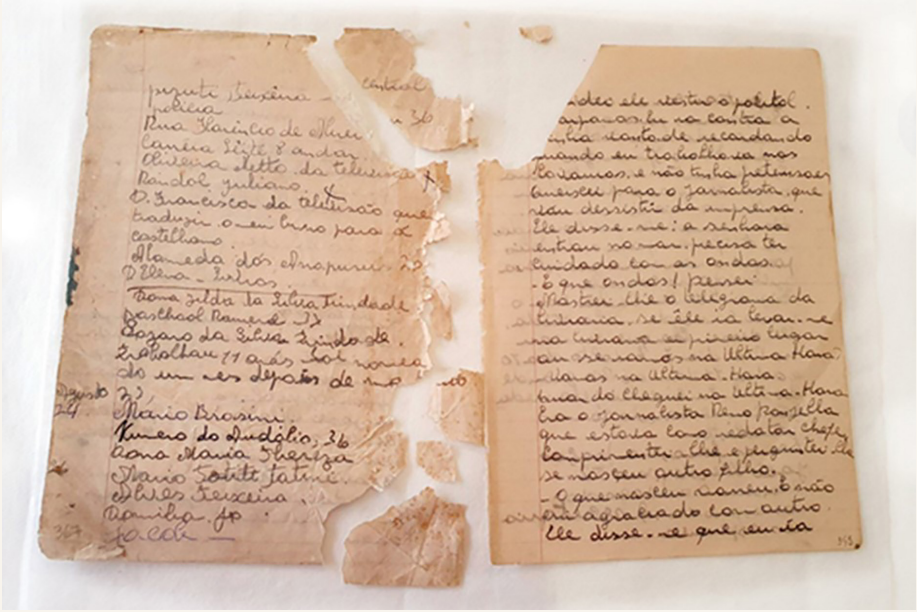
Página anterior. Figura 5. Arquivo Público Municipal de Sacramento. Fonte: <https://culturasacramento.com.br/arquivo-municipal>. Figura 6. Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: <http://34.bienal.org.br/post/9229>. Acesso em: 12 de set. 2023

documentação, mapeamento de costura, desmontagem dos cadernos, testes de solubilidade de tintas e de absorção do papel, limpeza a seco, reparos com papel japonês e adesivos neutros, aplanamento, colacionamento, costura e encadernação.

Entretanto, certas decisões foram tomadas durante o processo, em razão dos elementos únicos que observamos, e cientes de que os cadernos retornariam a uma reserva sem condições ambientais favoráveis à sua conservação. Essas decisões priorizaram os aspectos informacionais presentes na materialidade em detrimento aos aspectos estritamente técnicos dos cânones da conservação. Decidimos manter elementos que em regra seriam removidos para não ocultar o que estes poderiam informar sobre o modo da sua produção. Para melhor elucidar o que significaram as escolhas feitas, a descrição foi dividida pelas partes constituintes dos cadernos manuscritos: miolo e capa.

CAPAS

Os cadernos usados por Carolina Maria para escrever os diários eram os encontrados por ela entre a massa de material descartado que ela coletava. Cadernos baratos, produzidos com materiais de baixa qualidade, diversificados.



Capa de plástico marrom

Essa capa de material plástico estava deformada por ondulações que se transferiram para o miolo como um todo. Para além das deformações, o material plástico deteriora rapidamente nas precárias condições ambientais do arquivo, elevando o risco de ocorrerem outras alterações. Mesmo considerando os riscos, a capa foi tratada e mantida em razão da manutenção da diversidade dos suportes originais, indicador do aproveitamento dos materiais encontrados pela autora, usados para produzir sua obra. Foi acrescentada uma guarda em papel alcalino como barreira entre miolo e capa.

Capa de papel verde

Os cadernos de capa de papel colorido eram provavelmente dos mais baratos no século XX: pasta mecânica, gramatura um pouco mais pesada que a do miolo e tingimento de má qualidade. Não eram cadernos duráveis e as capas de papel não forneciam uma proteção robusta. Neste caso também a capa foi tratada para remoção de manchas e mantida. Acrescentada uma jaqueta de poliéster (*Mylar*®) como sobrecapa, uma vez que o papel de baixa gramatura da capa original era frágil.

Capas duras estampadas

As capas de dois cadernos muito semelhantes também foram mantidas apesar da grande perda do suporte original. Ambas as capas, em cartão revestido de papel estampado impresso, foram restauradas, em ateliês diferentes. As capas não eram iguais e a reintegração pictórica não as tornou iguais.

Cadernos sem capas

A já citada má qualidade dos cadernos juntamente com o fato de terem sido descartados e posteriormente coletados por Carolina Maria, possivelmente muito manuseados, resultou na perda total das capas. Sem as referências originais, novas capas, tipo "dobradura", foram confeccionadas em papel alcalino de 120 g/m² , junto com guardas duplas feitas com o mesmo papel.

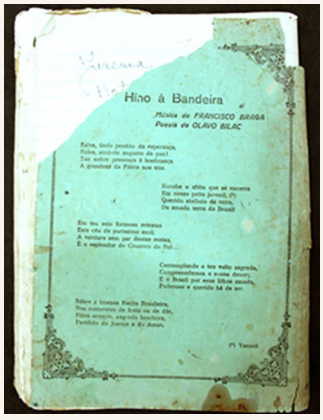
A resolução por este modelo foi tomada em acordo com o Arquivo, devido à sua execução simples por pessoas não técnicas e com materiais não especializados de conservação, possibilitando a substituição em caso de necessidade.

Cadarços

Parte dos cadernos apresentava costura sobre cadarços de algodão. Foi possível recuperar esses cadarços originais com tratamento de limpeza e reforço com laminação em papel japonês 11g/m² e adesivo neutro.

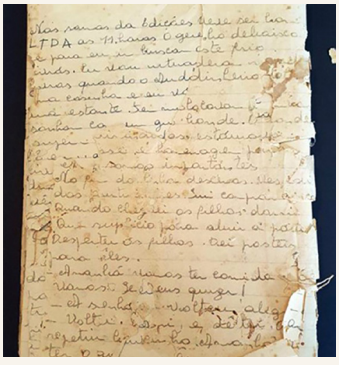
A.T.
FOLIO

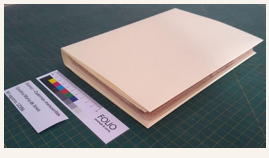
FOLIO

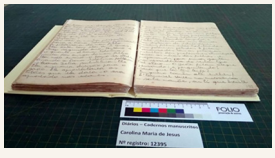

Hino à Bandeira
Música de FRANCISCO BRAGA
Poesia de OLAVO BILAC

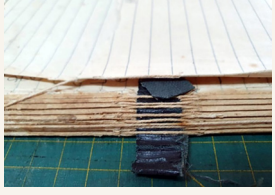
GOLDEN
GOLDEN
GOLDEN

Hino à Bandeira
Música de FRANCISCO BRAGA
Poesia de OLAVO BILAC




FOLIO


FOLIO
Diários – Cadernos manuscritos
Carolina Maria de Jesus
Nº registro: 12395



MIOLO

Parafina

As gotas de parafina endurecida encontradas nas folhas do miolo, representam um risco em razão da alta temperatura da região onde o Arquivo se localiza. Risco este, de derretimento da parafina e aumento da área impregnada. Apesar disso, resolvemos não remover os pingos de parafina por ser revelador do contexto em que Carolina Maria escrevia: a luz de velas, sobre caixotes de madeira ou apoiada nas costas da filha adormecida.

Apesar da autora escrever nos anos 60 do século XX e na maior cidade da América Latina, São Paulo, não havia eletricidade na favela, por ser um território sem estrutura urbana. Até hoje no Brasil, as favelas são territórios "informais".

Vestígios

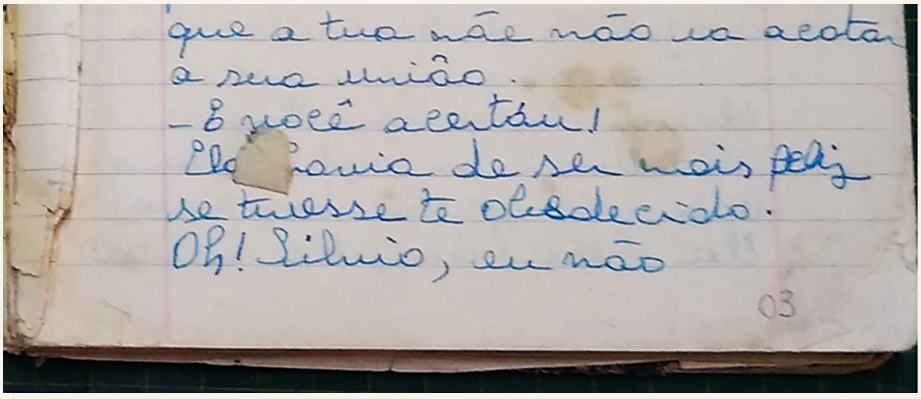
Era notável a quantidade de folhas rasgadas junto ao festo (fundo de caderno), arrancadas por alguma razão. Seria possível remover os fragmentos restantes na hora da remontagem dos cadernos para costura. Talvez fosse menos incômodo para o pesquisador e decerto o alinhamento das folhas evitaria eventuais deformações no tempo. Ainda assim, foi decidido que os fragmentos seriam não apenas mantidos, mas reforçados com carcelas de papel japonês para manter presente o gesto da autora.

Colagens

Os cadernos usados por Carolina Maria eram os encontrados no lixo, escassos portanto. No miolo há partes de folhas escritas, coladas sobre outras. Pode-se pensar que ela reescreveu o trecho, ou até se arrependeu do que havia escrito. O adesivo usado pela autora já apresenta pontos de enrugamento e amarelecimento. Poderia se tentar remover o adesivo original, substituindo por adesivo neutro, por exemplo. Mas não: as colagens foram mantidas na sua originalidade.

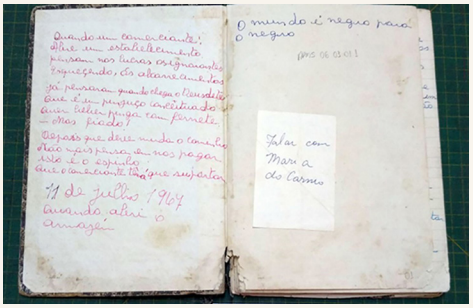
Acondicionamento

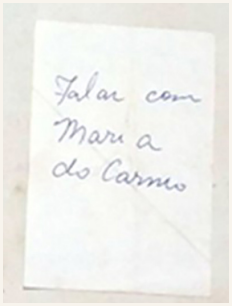
Embora o Arquivo não adote um acondicionamento padrão, decidimos adquirir caixas em papel alcalino corrugado produzido pelo principal fornecedor comercial do país. Esta decisão, embora produza uma diferenciação em relação ao restante do acervo e tenha um custo alto para uma instituição pública de um município pequeno no caso de reposição, foi considerada necessária em razão da inexistência de climatização face à grande oscilação de temperatura e umidade relativa.

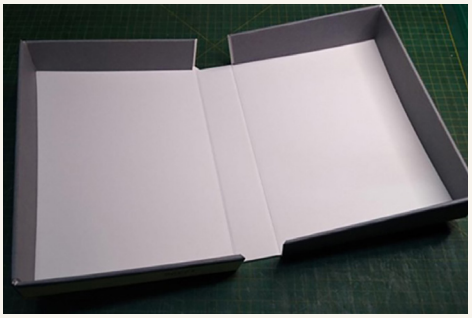

que a tua mãe não va aceitar
a sua união.
- E você aceitou!
Ela queria de ser mais feliz
se tivesse te obedecido.
Oh! Silvio, eu não
03

A.T.
FOLIO

FOLIO


O mundo é negro para
o negro
Falar com
Maria
do Carmo


Falar com
Maria
do Carmo



12264
12263
12262
12260
12396
12395
12301
12300

CONCLUSÃO

O trabalho foi realizado por três ateliês, com uma coordenação compartilhada e decisões consensuais no tratamento e acondicionamento, com a participação do Arquivo e da Bienal. As decisões consideraram a escassez de recursos materiais e profissionais do Arquivo de Sacramento, fato comum no nosso país.

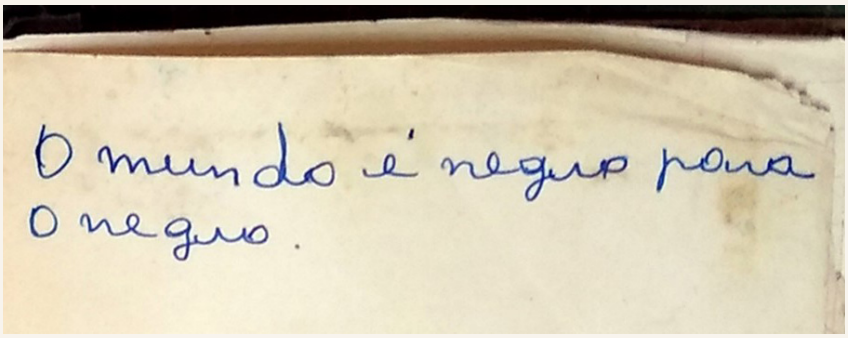
As decisões do tratamento de conservação atentas ao pensamento decolonial, intencionalmente mantendo os gestos da autora e não ocultando o seu contexto social pós escravidão, muitas vezes conflitaram com os postulados da conservação tradicional.

A escuta dos envolvidos resultou exitosa, sobretudo por incorporar a opinião e o desejo do pequeno arquivo custodiador, fomentando a corresponsabilidade e a sustentabilidade a longo prazo.

Os estudiosos da obra de Carolina Maria de Jesus poderão observar as marcas das suas condições de escrita como um elemento constituinte, embora não o único nem o principal, e compreender sua imperiosa necessidade de se expressar.

A experiência no tratamento dos cadernos de Carolina Maria de Jesus nos deu a segurança de trabalhar em colaboração e de revelar os aspectos sociais da materialidade com a qual trabalhamos.

Este estudo de caso mostra que na abordagem transdisciplinar ganham todos os envolvidos: acervos, instituições, patrimônio. A preservação não é uma ciência isolada, mas participa dos movimentos e tensões da vida coletiva.[4]



NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] O presente artigo foi concebido como uma apresentação gravada, exibida no encerramento do "*19th International Seminar on the Care and Conservation of Manuscripts*" da Universidade de Copenhagen no dia 21 de abril de 2023.

[2] Ver em <https://culturasacramento.com.br/acervo-carolina-maria-de-jesus>. Acesso em: 12 de setembro de 2023.

[3] As fotos do tratamento são de autoria de Caetana Britto, Fernanda Auada, Paula Borgo, Rosana Maria Pinto, Julita Azevedo.

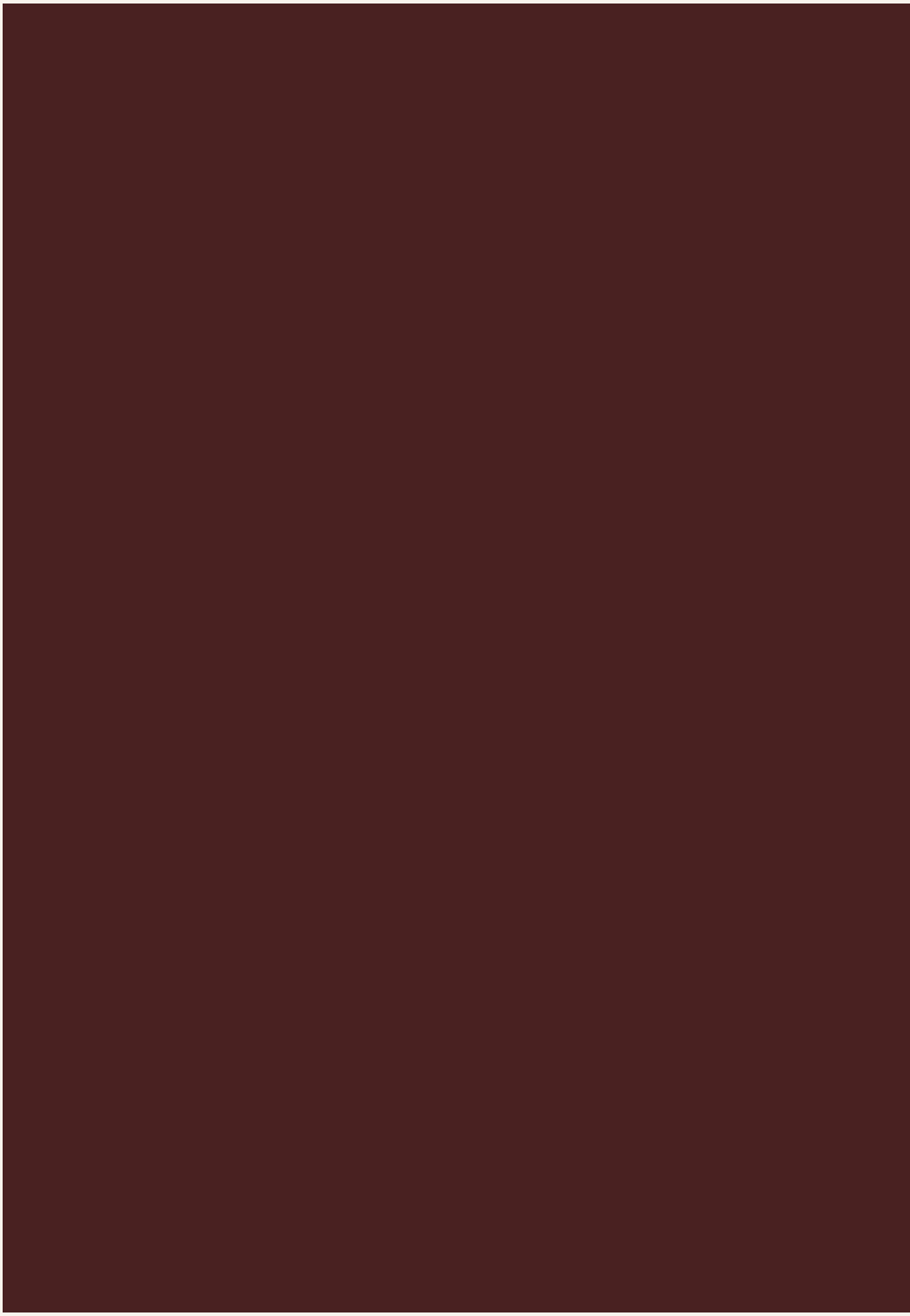
[4] Esforços foram feitos para identificar a autoria das imagens. Caso conheça o autor, por favor entre em contato: folio.contato@gmail.com.

/

SANTOS, Yasmin. *A arte de Carolina* - Publicação de livros inéditos e exposição sobre escritora mineira exploram sua polivalência artística. São Paulo: Quatro cinco um, 2021. Disponível em: https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/a-arte-de-carolina. Acesso em: 12 set. 2023

BORGES, Stephanie. *Reorganizando o 'Quarto de despejo'* - Diários de Carolina são espaço de liberdade e de expressão da subjetividade e sensibilidade das mulheres negras. São Paulo: Quatro cinco um, 2021. Disponível em: https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/reorganizando-o-quarto-de-despejo>. Acesso em: 12 set. 2023

PARA CITAR:
BRITTO, C.; AUADA, F.; BORGO, P. Os cadernos de Carolina Maria de Jesus, relato de um tratamento compartilhado. Redobra, n.17, ano 8, p. 149-161, 2023.



COIMBRA BUENO E CIA. LTDA.: NEBULOSAS DE UM ACERVO EM CONSTRUÇÃO[1]

CAROLINA PESCATORI

Professora no Departamento de Projetos, expressão e representação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

RICARDO TREVISAN

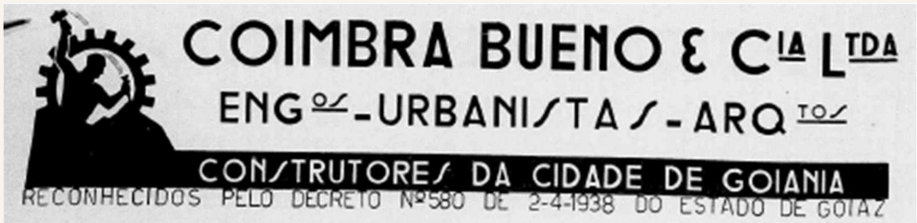
Professor no Departamento de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

INTRODUÇÃO

Pensar por nebulosas, é assim, um convite a uma ideia instável e dialógica de saber que, mesmo quando feita de configurações, conceitos, categorias e noções, entende-as como esforços de uma teorização mais ou menos precisa, mas jamais neutra, e cuja estabilidade e consenso são momentâneos. Esse saber – como nuvens –, antes de tudo, é movediço, formado por inúmeras camadas diáfanas e vaporosas de outros saberes, inclusive os rechaçados ou não considerados como tal. [...] Esse saber assume o seu caráter metafórico e paradoxal: pensar a partir do que justamente é e permanece pouco claro, que menos esclarece do que tenta fazê-lo. Ele é, assim, um desvio, um corte, uma disjunção em relação tanto a uma visão setorial, positiva e progressiva de ciência, quanto à negatividade atribuída ao que permanece como um índice misterioso e obscuro nas atividades de pesquisa, mas nem por isso é destituído de presença e de contornos que são confrontados não à prova, mas à argumentação e ao esforço de confrontação e compartilhamento (Pereira, 2018, p. 249-250).

"Coimbra Bueno e Cia. Ltda.: nebulosas de um acervo em construção" traz à baila as primeiras descobertas sobre um acervo há muito afastado do conhecimento público. Poder varrer com os olhos os documentos, fotos, mapas, planos, registros - todos empoeirados pelo passar dos anos -, dissipa aquilo obliterado e desconhecido da maioria. Esse processo revelou informações, dados, conexões, possibilidades provenientes de uma incorporadora que não se ateve apenas à construção de Goiânia, nos anos 1930. Em mais de sessenta anos de atuação, seu espólio é plural e diverso, da posse de fazendas às empreitadas industriais, da produção de habitação de interesse social à qualificação de uma "civilização sertaneja", de planos para inúmeras cidades brasileiras à criação da Fundação Coimbra Bueno pela Nova Capital do Brasil. Ao embrenhar-nos num percurso inédito da historiografia brasileira, sabemos das dificuldades apresentadas num primeiro instante. Mesmo que "pensar por nebulosas" seja pautado por incertezas e bases movediças, ele favorece a experiência de criar os limites preliminares, de definir parâmetros de análise, de reescrever a História a partir de novos olhares. Portanto, explorar o incógnito a fim de gerar novos contornos sobre a história urbana do século XX, a partir de personagens secundarizados pela historiografia, é o propósito deste artigo.

Figuras 1 e 2. Irmãos Jeronymo e Abelardo Coimbra Bueno. Figura 3. Logo da Coimbra Bueno e Cia. Ltda. – a construtora de Goiânia. Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB.



A dupla de irmãos engenheiros Jeronymo Coimbra Bueno (1909-1996, Figura 1) e Abelardo Coimbra Bueno (1911-2003, Figura 2) formou a incorporadora Coimbra Bueno e Cia. Ltda. (Figura 3) logo após a diplomação de ambos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1933. Sobrinhos do interventor Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) – responsável pela mudança da capital de Goiás –, viram em Goiânia a oportunidade de decolarem profissionalmente. Mais empreiteiros que projetistas, assumiram em 1934 a direção-geral das obras de Goiânia (Diniz, 2007), ficando a companhia responsável pela edificação dos Correios, do Palácio do Estado, do Grande Hotel, da Secretaria-Geral e de mais dez casas funcionais. No mesmo ano, o projeto da nova capital passa para os cuidados da Coimbra Bueno, com os irmãos encarregados tanto da construção do núcleo urbano original como também de novos bairros externos a ele. Descontente com os propósitos especulativos e por divergências pessoais, o autor do projeto urbanístico Attilio Corrêa Lima (1901-1943) retira-se do processo em 1935, abrindo espaço para o engenheiro Armando Augusto de Godoy (1876-1944) – indicação direta de Jeronymo Coimbra Bueno – para revisão e continuidade do projeto.

É sabido que Goiânia, nova capital de Goiás, foi o empreendimento de maior reconhecimento público na história desta companhia. No entanto, a atuação desta incorporadora foi mais ampla e diversificada, indo muito além de Goiânia. Administrada pelos irmãos engenheiros, após a empreitada na capital goiana, a empresa participou, segundo poucas informações disponibilizadas pela literatura especializada, da execução de planos e projetos para outros assentamentos urbanos nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Paraná, Bahia e Mato Grosso, identificando oportunidades, adquirindo terrenos e viabilizando projetos de expansão urbana por novos loteamentos e de novas cidades, em direta associação com políticas de Estado (federal e estadual).

Os projetos desenvolvidos no escritório da Coimbra Bueno no Rio de Janeiro receberam contribuições de vários profissionais, incluindo estrangeiros ilustres à época, como o arquiteto francês Donat Alfred Agache (1875-1959) e o arquiteto greco-francês Georges Candilis (1913-1995). Com eles, a companhia participou do planejamento urbano de Campos dos Goytacazes (RJ), São João da Barra (RJ), Curitiba (PR) e do planejamento regional costeiro entre Santos e Rio de Janeiro, onde, segundo Abelardo, tinham total autonomia para condução dos planos e projetos.

Além da construção de Goiânia e do planejamento e execução de outros planos urbanos, consta em suas biografias grandes ações de incentivo à transferência da capital federal para o interior do país, sendo eles os maiores propagandistas de tal "sonho" nas décadas de 1940 e 1950 (Manso, 2001). Em 1939, criaram a "Fundação Coimbra Bueno Pela Nova Capital do Brasil", por meio da qual desenvolveram diversas atividades políticas e de propaganda em prol da transferência. Contudo,

estas informações foram extraídas de fontes secundárias, sem maiores aprofundamentos ou detalhamento da veracidade dos dados. O quebra-cabeça da Coimbra Bueno demandava um número maior de peças para conformarmos melhor a figura a ser composta. E este cenário começa a ser alterado com a aquisição do acervo particular em 2020 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB).

A doação dos arquivos da empresa Coimbra Bueno, particularmente aqueles pertencentes ao irmão Abelardo Coimbra Bueno e disponibilizados pela viúva Maria Marcina Pimentel Coimbra Bueno e pelo filho Abelardo Coimbra Bueno Júnior, ocorreu em julho de 2020, em plena Pandemia de COVID-19. Por este motivo, ficaram armazenados até que fossem acessados com a segurança sanitária necessária. Em paralelo, deu-se início à formulação de um projeto de pesquisa: "Acervo Coimbra Bueno e Brasília: documentação e promoção", contemplado com apoio financeiro da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) em dezembro de 2021. O projeto, em andamento, volta-se à organização do material recebido, sua triagem, catalogação e possível desenvolvimento de um acervo virtual público e edição de livro de registro documental. Além disso, o projeto em seu desenvolvimento corrobora para a formação de professores, pesquisadores e estudantes no manejo, organização e desenvolvimento de abordagens científicas de material documental proveniente de acervos particulares.

Nos primeiros seis meses de trabalho (fevereiro a agosto de 2022), o material obtido já demonstra seu grande potencial para alimentar a construção de outras narrativas históricas que envolvam a Coimbra Bueno a partir da elaboração de pesquisas de graduação e pós-graduação embasadas nos valiosos documentos. Dentre as possibilidades detectamos alguns temas já bem conhecidos, como a construção de Goiânia, mas que pode receber novas abordagens e possibilidades interpretativas; e outros menos conhecidos, como: a sua atuação urbanística e imobiliária em diversas outras cidades brasileiras; a formação da Fundação Coimbra Bueno pela Nova Capital do Brasil; sua atuação no setor agropecuário, com a gestão de diversas fazendas nos estados de Goiás, Bahia e Rio de Janeiro; a diversidade de negócios desenvolvidos pela empresa; o funcionamento do escritório e as redes profissionais e políticas onde a Coimbra Bueno atuou, identificando outros empreendedores e profissionais ligados à empresa.

Nesse sentido, este artigo tem como objetivo narrar os trabalhos realizados até o momento no acervo, apresentando um mapeamento temático preliminar e questões relacionadas à atuação da Coimbra Bueno e Cia. Ltda. Estruturalmente, o trabalho se ancora nas seguintes balizas: "Instrumentalização", com aporte teórico para manuseio do material histórico; "Aproximação", com narrativa sobre a ação operacional do acervo; e "Nebulosas: achados e promessas", com os temas identificados e definidos até o presente momento. Finaliza-se o artigo com considerações acerca dos percursos futuros a serem trilhados pela pesquisa.

INSTRUMENTALIZAÇÃO

Compreender a cidade pela história, sob o ponto de vista urbanístico, permite-nos entender sua configuração atual, criticá-la e projetar seu desenvolvimento. A pesquisa histórica não se restringe apenas em entender o processo de desenvolvimento de uma cidade, como pode também trazer, à tona, exemplos urbanísticos e arquitetônicos que nos auxiliem no planejamento das mesmas. A narrativa histórica deve ser compartilhada e acrescida de instrumentos de outras ciências, como a geografia, a sociologia e a economia, para permitir um entendimento mais preciso da pluralidade de elementos presentes no perímetro urbano. A interdisciplinaridade (Escola dos *Annales*), a partir de uma "confrontação cruzada das interrogações das ciências humanas" consiste em uma das possibilidades e maneiras de se refletir e estudar a cidade.

Bernard Lepetit (2001) utilizou-se dessa interdisciplinaridade como método de investigação urbana, destacando o método sociológico como o mais importante para se compreender a história de uma cidade. Nestor Goulart Reis Filho (s/d; s/p) compartilha da mesma posição ao afirmar que "qualquer elemento espacial é dotado de significação social e a vida social, no meio urbano, não tem a possibilidade de se organizar sem uma estrutura espacial que a limita e por ela mesma é engendrada e transformada em resposta às suas características". Assim como há uma relação entre o espaço e a estrutura social, ou entre o espaço e qualquer outra estrutura urbana (econômica, política, cultural etc.), outros tipos de relações vão existir. Dentre estas, situa-se a relação hierárquica e cambial interligando as estruturas de uma escala urbana às estruturas de uma escala regional ou global. Com ela, é possível ao historiador buscar respostas para suas dúvidas, indo além dos limites da cidade que estuda, e ao planejador adequar seu plano a uma escala regional ou global, por exemplo.

Uma abordagem em história se constrói também por meio de narrativas, que funcionam dentro da ideia de trama – entrelaçamento de eventos e relações contextuais e/ou particulares, cujas "evidências" são colhidas dos vestígios escondidos nos documentos históricos. Essencialmente, a pesquisa em acervos históricos, na busca por documentos, é a principal forma de construir a trama, que dependerá, ainda, da capacidade do pesquisador de criar costuras e relações, na tentativa sempre incompleta, sempre circunstancial da tessitura historiográfica. Desta forma, a pesquisa histórica se organiza a partir dos documentos, sua localização e identificação, a avaliação do material coletado frente ao arcabouço teórico e histórico conjuntural, e, enfim, a escrita da narrativa histórica *per se* (Groat; Wang, 2002). Estas etapas, ainda que não perfeitamente subsequentes e sim sobrepostas, compõem uma prática metodológica da pesquisa em história.

Os documentos históricos incluem: os planos governamentais federais, estaduais e municipais que se articulem com o fenômeno estudado; fotos histórí-

cas em acervos; reportagens de jornais locais e nacionais; documentos governamentais relacionados (atas, decretos, leis, memorandos); mapeamentos por imagem de satélite e outros que permitam, em uma escala temporal, reconhecer formas de ocupação vigentes em determinados períodos, suas configurações e transformações; documentos das/sobre as empresas identificadas (atas, contratos, fotos, acordos, plantas, mapas, correspondências, etc.); documentos sobre/dos urbanistas envolvidos nos projetos, implantações e negociações para a construção de cidades e/ou bairros. Portanto, o acervo Coimbra Bueno consiste em um verdadeiro campo a ser explorado.

Paralelamente a um olhar histórico e teórico, esta pesquisa propõe uma abordagem pragmática de triagem, catalogação, organização e arquivamento de documentos presentes em um acervo (Bacellar, 2008; Pinsky, 2008). Com auxílio de pesquisador(es) e técnico(s) em Ciência da Informação e Biblioteconomia (UnB), buscamos no aprendizado coletivo (cursos de formação e embasamento técnico) a aproximação aos materiais encontrados e consultados por professores e estudantes envolvidos nesta pesquisa, como: documentos (registros oficiais e pessoais), entrevistas, cartas, dados quantitativos, estudos projetuais, mapas, plantas, relatórios etc. A sistematização destes materiais, após catalogados e organizados, passarão por processo de digitalização e divulgação em *site* a ser criado (Acervo Coimbra Bueno). Já as fontes bibliográficas encontradas serão processadas articuladamente, de modo a propiciar a compreensão das mudanças históricas como um processo.

APROXIMAÇÃO

O acesso ao acervo Coimbra Bueno não ocorreu por acaso. Em outubro de 2019, a mestranda Rubiana Cardoso Campos Lemos, devido à temática de pesquisa que desenvolve - "Coimbra Bueno e Cia. Ltda. e sua história a partir de duas cidades novas: Luiziânia (SP) e Rubiataba (GO)" -, entrou em contato com o filho de Abelardo Coimbra Bueno pela rede social *Facebook* e agendou um encontro presencial em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro. Durante a entrevista com a viúva e seu filho, eles demonstraram interesse em doar todo material armazenado à Universidade de Brasília, caso contrário descartá-lo-iam sem qualquer hesitação.

Cientes da importância de tal conteúdo para a história do urbanismo brasileiro, acionamos a diretoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que na pessoa do diretor, professor Marcos Thadeu Queiroz Magalhães, tomou as medidas cabíveis para o transporte da carga. O conteúdo, recluso em apartamento da família na cidade do Rio de Janeiro, estava acondicionado em cerca de 200 caixas de arquivo morto (caixas de papelão), livros, revistas e outros documentos, em razoável estado de conservação, mas sem uma organização previamente

definida (Figuras 4 e 5). Com peso estipulado em 2 toneladas, segundo a empresa de transporte VTCLOG, todo material foi encaixotado em 41 caixas de 1,00x0,50x0,60 metros de volume e conduzido para Brasília em julho de 2020.

Ao chegarem na FAU-UnB, as caixas foram depositadas em uma sala do Programa de Pós-Graduação (Figura 6). Em 31 de janeiro de 2022 recebemos da sra. Maria Marcina Pimentel Coimbra Bueno o " Termo de Doação de Acervo Pessoal" devidamente assinado.

Figuras 4 e 5. Armazenamento do acervo em apartamento da família Coimbra Bueno.
Figura 6. Caixas com acervo na FAU-UnB.
Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB.

OPERACIONALIZAÇÃO DO ACERVO: OFICINA DE MANEJO DOS DOCUMENTOS

Em oficina virtual sobre manejo de documentos, ofertada pela bibliotecária Lívia Lins Cardoso Borges (Cediarte-FAU/UnB), em 2 de fevereiro de 2022, os participantes do projeto tiveram a oportunidade de aprender a como lidar com o material recebido. Em "Manuseio e Acondicionamento de documentos", diretrizes para a correta manipulação dos documentos foram repassadas, entre outras: a manutenção das mãos limpas e uso de luvas em látex descartáveis; o uso correto de Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), como avental, óculos de acrílico e máscara descartável, visando à preservação da saúde e à integridade do acervo; o não manuseio de líquidos no espaço do acervo; o não apoio de cotovelos sobre o acervo devido à fragilidade dos documentos históricos; o evitável empilhamento de caixas e sua superlotação; a proibição de anotações nos documentos, muito menos o uso de *post-it*; o afastamento do armazenamento dos documentos, livros e caixas a 7 cm das paredes para evitar umidade, bem como dar suporte por paletes para aqueles acondicionados diretamente sobre o chão; a não utilização de *flash* em fotos; e a separação do material que estiver em avançado grau de deterioração ou contaminado. Numa primeira etapa, de " Vistoria e Diagnóstico", deve ser feita uma avaliação geral, com definição do ponto inicial para os procedimentos (p.ex. relevância de publicação).

Página seguinte: Figuras 7 e 8. Salas para armazenamento e manuseio do acervo. Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB.

Em seguida, na etapa de "Organização", algumas medidas a serem tomadas foram nos repassadas, como: selecionar uma sala de triagem adequada para o processo de avaliação e registro, com ventilação adequada (arejamento) e iluminação (preferencialmente natural); estipular a organização pela divisão de coleções; ordenar por subgrupos e tipos de materiais, cronologia, dimensões, forma, peso e origem; trabalhar com uso de ferramentas como fichas e planilhas para melhor sistematização; colocar livros sempre na vertical (com uso de bibliocanto) em prateleiras; acondicionar documentos em grandes formatos (mapas, plantas, fotos etc.) em mapotecas, grandes envelopes ou pastas (pouco maiores do que o documento) - lembrando de nunca dobrar ou enrolar, abrindo sempre numa grande mesa. Sugeriu-se ainda evitar o uso de mobiliários em madeira, preferindo- se armários metálicos abertos, com prateleira a 15 cm do chão.

Também fomos informados sobre os "Quatro inimigos do papel": 1) físico (luminosidade, umidade, temperatura), 2) químico, 3) biológico (microorganismos), e 4) ambiental (quem irá manusear). Sobre luminosidade, esta pode causar alteração nos documentos (amarelamento), dando-se preferência à iluminação indireta. Quanto à umidade e temperatura, recomenda-se utilizar aparelhos de desumidificador (40-70%) e ar- condicionado (temperatura entre 20 e 22 graus Celsius). Quando encontrada infestação de traças, baratas, cupins, brocas etc.,

esta deve ser combatida por profissionais especializados, utilizando-se produtos químicos. Caso os materiais estejam muito danificados e necessitem de restauro, este serviço deve ser feito por equipe especializada de bibliotecários e museólogos. Por fim, salientou-se as vantagens para digitalização do acervo, como: recuperar materiais em degradação (evitando-se manipulação recorrente), permitir acesso rápido a múltiplos interessados e facilitar a recuperação da informação.

Desse modo, a equipe responsável pelo acervo reservou, com aval do coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU/UnB), professor Caio Frederico e Silva, duas salas para o acervo, uma para seu armazenamento (Figura 7) e outra para seu manuseio (Figura 8).

A EQUIPE E AS PRIMEIRAS DESCOBERTAS

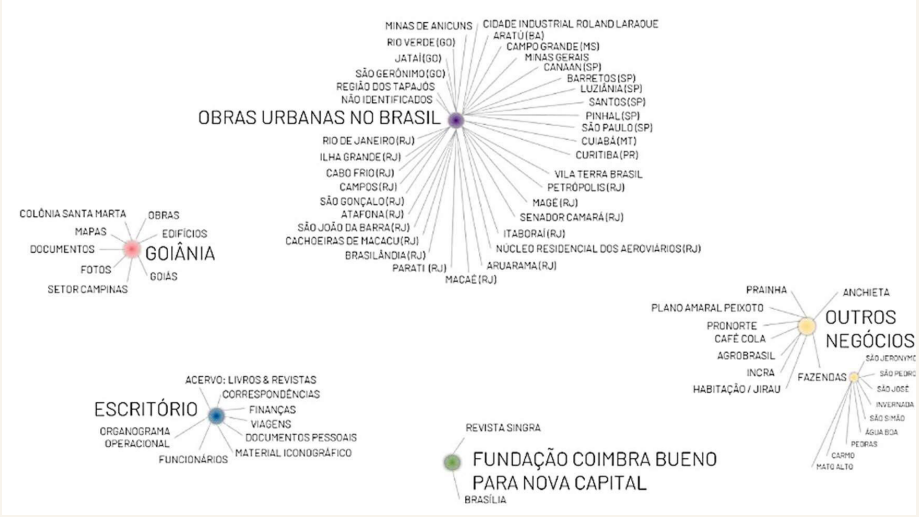
A equipe do projeto é coordenada por dois professores pesquisadores do PPG-FAU/UnB (autores deste artigo), e conta com participação de catorze discentes de pós-graduação e graduação desta Instituição de Ensino Superior. São eles: Anie Caroline Afonso Figueira (doutoranda, bolsista técnica FAP-DF), Isadora Banducci Amizo (doutoranda, voluntária), Simone Buiate Brandão (doutoranda, voluntária), Clarissa de Melo e Lemos (mestranda, voluntária), Mariana Verlangeiro Vieira (mestranda, voluntária), Richardson Thomas da Silva Moraes (mestrando, bolsista técnico FAP-DF), Carolina Guida Teixeira (graduanda, voluntária), Clara Ismênia Lima dos Santos (graduanda, bolsista FAP-DF), Leonardo Nóbrega Queiroz de Paiva (graduando, bolsista CNPq), Letícia Rodrigues da Costa (graduanda, bolsista), Mariana Bastos e Silva Vaz (graduanda, bolsista CNPq), Mariana Verdolin dos Santos (graduanda, bolsista CNPq), Talita Rocha Reis (graduanda, voluntária), Vitor Ayub (graduando, bolsista FAP-DF). Os trabalhos vêm ocorrendo presencialmente desde abril de 2022, aos sábados pela manhã, com a participação constante dos integrantes da equipe.

Na primeira fase, de abertura das caixas, retirada e identificação do material, todos perfizeram os mesmos procedimentos. Com três temas preliminarmente definidos: 1) Goiânia, 2) Planos urbanos no Brasil, e 3) Brasília, os materiais foram separados nestas categorias e depositados na sala de armazenamento. Nessa triagem inicial, vale salientar que materiais não diretamente relacionados ao interesse da pesquisa (p.ex. canhotos de talões de cheque, contas pessoais de luz, IPTU, água, telefone, boletos adquiridos para pagamento de eletrodomésticos, folderes turísticos promocionais etc.) foram devidamente descartados. Com a abertura das caixas, os três temas previamente estipulados logo foram superados. A atuação da Coimbra Bueno e Cia. Ltda., em muito, superou as expectativas, ampliando o campo de abordagem. Só para documentos do escritório da Coimbra Bueno, uma enorme frente foi aberta, assim como para outras produções que não atreladas diretamente ao planejamento urbano, como atividades econômicas ligadas à agroindústria, à exploração de recursos minerais (petróleo), à produção de refrigerante.

Após as 41 caixas abertas e a separação do material por temas (Figura 9), o processo encontra-se numa segunda fase de triagem, na qual os conteúdos são revisitados e agrupados por temas mais específicos, sendo armazenados em caixas de arquivo morto (caixas de papelão) (Figura 10). Conquanto nos encontremos no meio do processo, muito já foi olhado, muito já foi descoberto, o que nos permite compartilhar alguns achados e prospectar algumas promessas.

NEBULOSAS: ACHADOS E PROMESSAS

Como método organizacional dos temas identificados e delimitados, optamos pela construção de nebulosas (Pereira, 2018), as quais permitem uma melhor visualização do conjunto do acervo avaliado (Figura 11).



Página anterior: Figuras 9 e 10. Material retirado das caixas e, posteriormente, arquivados por temas. Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB. Nesta página. Figura 11. Nebulosas do Acervo Coimbra Bueno. Fonte: Autores, 2022.

Certamente, as nebulosas herdam da ideia de rede. As nuvens que as compõem e mesmo as camadas de cada uma delas resultam, como se disse, de nexos e associações. Mas elas integram essa premissa que rege as interações sociais e culturais para desconstruir seu caráter mecânico, insistindo em observar essas interações de modo situado e exibindo, segundo o que se interpreta, descontinuidades, vazios, meros restos de vapores, condensações, ou o anúncio de turbulências. (Pereira, 2018, p. 252)

Além de documentação primária sobre Goiânia, identificamos a ação da incorporadora em inúmeras obras urbanizadoras pelo país, o envolvimento com outros negócios - de atividades agropecuárias e industriais a participação no cenário político do país -, a amplitude administrativa do escritório e a conexão direta com a mudança da capital para a hinterlândia brasileira. Em diversos documentos e textos do acervo, pode-se perceber nos irmãos Coimbra Bueno a intenção de difundir uma visão de país moderno, coeso e com forte identidade sociocultural, evidentemente baseada em uma visão

elitista, estereotipada e bastante conservadora da cultura sertaneja, bem como em visão sociopolítica desenvolvimentista das prioridades nacionais. O discurso de uma "civilização sertaneja", em vários momentos, permeia os documentos e as atividades empreendidas por ambos e ainda precisa ser mais apurado.

A seguir percorremos cada uma das nebulosas elaboradas, garantindo um conhecimento preliminar do conteúdo coletado e identificando e expondo alguns achados já descobertos. Salienta-se que ainda estamos na fase de triagem e qualquer possibilidade de associação, conexão, análise mais profunda e original ainda é prematura e arriscada de ser feita.

GOIÂNIA, UMA CAPITAL DE MUITAS IMAGENS

Goiânia apresenta-se como objeto à parte no acervo. Constituído de um conjunto de imagens (fotos, mapas, cartões postais etc.) sobre a construção da cidade e de seus edifícios, bem como os primeiros anos da capital goiana (Figura 12), foram igualmente encontrados material iconográfico de Campinas (antiga vila goiana), da proposta original do Centro Cívico e da praça da Matriz no Setor Sul, da Colônia Leprosária Santa Marta, do Setor Aeroporto, da Usina hidrelétrica etc.

Encontramos uma variedade enorme de fotos aéreas, mostrando os principais marcos urbanísticos da cidade e sua expansão por bairros residenciais. Fotos que também retratam os primeiros anos da capital, da construção das

edificações públicas e daquelas mais corriqueiras (p.ex. habitações) também conformam a coleção. Algumas imagens revelam o cotidiano da nova cidade, com a vivência dos moradores nos espaços modernos da época. Percebe-se também o interesse por trás das lentes em promover a nova capital, seu urbanismo e sua arquitetura, a fim de atrair público para nela se estabelecer.

Nesta nebulosa, os documentos encontrados foram categorizados em subgrupos: Goiás, Construção de Goiânia, Inauguração, Escritório e Personagens, A Cidade, As Edificações e Equipamentos. Por sua vez, cada categoria recebeu uma classificação por tipos de materiais: fotos, mapas, planos e documentos.

ESCRITÓRIO E REDES

Após diplomados em 1933, os irmãos iniciaram imediatamente suas carreiras com a empresa Coimbra Bueno & Penna Chaves Ltda. (Figura 13), junto com o colega Roberto Penna Chaves (1911-1975), neto do ex-presidente Afonso Penna, com foco na construção civil e no urbanismo. Mas a sociedade logo foi desfeita, por divergências de Roberto com a empreitada de Goiânia. Desse fato nasce a Coimbra Bueno e Cia. Ltda., na qual Jeronymo ficaria responsável por todas as obras, pela fiscalização das construções, pela padronização dos materiais e pela garantia de qualidade daquilo edificado; enquanto Abelardo ficaria responsável pela comunicação Goiânia-Rio-São Paulo para a compra de materiais e por serviços burocráticos (Godinho, 2015).

Página anterior: Figura 12. Fotografias e cartões postais de Goiânia.
Página seguinte: Figura 13. Sede do escritório Coimbra Bueno & Penna Chaves em Goiânia. Figuras 14 e 15. Escritório da Coimbra Bueno no Rio de Janeiro e foto de Alfred Agache (ao centro), com Abelardo Coimbra Bueno (terno claro). Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB.

No Rio de Janeiro, a sede da empresa chegou a contar com 22 profissionais (Figura 14) e a participação ilustre de arquitetos estrangeiros como Alfred Agache (Figura 15) para o desenvolvimento de planos urbanos de cidades em diversos estados. Ademais foram identificados no acervo dados sobre a existência de outras empresas ligadas ao setor imobiliário como a Companhia Imobiliária Bangú e a Firma Anchieta Participações Ltda., cujo endereço era o mesmo da sede da Coimbra Bueno e Cia. Ltda. no Rio.

Além das redes profissionais estabelecidas por Jeronymo e Abelardo, é de conhecimento as relações político-sociais que ambos constituíram ao longo de suas carreiras. Jeronymo foi governador de Goiás (1947-1950) e senador pelo estado, enquanto Abelardo mantinha representação em importantes entidades da época, sendo membro do Rotary Club do Rio de Janeiro, do Touring e da Sociedade Brasileira de Amigos das Nações Unidas.

Nesta nebulosa, o material triado foi separado nos seguintes subgrupos: Pessoal, com documentos pessoais dos irmãos e familiares; Equipe de trabalho e Funcionários, contendo, dentre outros, as fichas funcionais de todos os trabalhadores que passaram pelas empresas dos Coimbra Bueno; Referências, com reportagens, livros, álbuns etc. que deram repertório aos irmãos; Documentos Gerais, com contratos, fotos, escrituras, registros etc.; e Ação Política e Moral, com materiais direcionados a questões acerca da "Civilização Sertaneja" e a interlocuções com políticos importantes, como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e Fernando Collor de Mello.

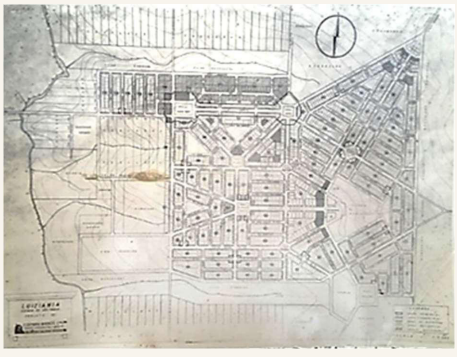
PLANEJAMENTO URBANO NO BRASIL: CIDADES NOVAS, BAIRROS E PLANOS

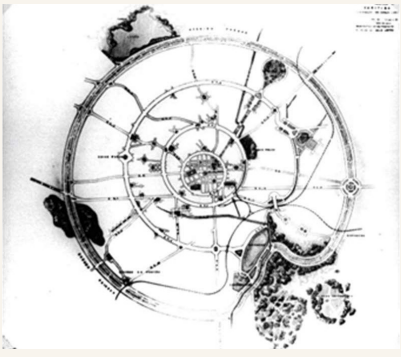
Se Goiânia foi o marco na história da Coimbra Bueno e Cia. Ltda., o acervo explorado abriu um leque de ações que muito nos impressionou. São planos e projetos, de urbanismo e de arquitetura, que perfazem trabalhos em distintas regiões do país. Vão de ações e reconhecimento das fronteiras norte do país, com atuação na região do Tapajós (PA), à construção de edifícios em cidades do interior de São Paulo, como Pinhal, Penápolis, Barretos e Santos, e em Campo Grande (MS) e Araxá (MG). Mesmo as capitais de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte foram alvo de ações da incorporadora.

Dentre os planos urbanísticos elaborados e, muitos, executados pela Coimbra Bueno encontramos aqueles localizados em municípios do estado do Rio de Janeiro: Paraty, Cachoeiras de Macacu, Caxambu (Petrópolis), Senador Camará, São Gonçalo, Magé, Araruama, Itaboraí, Maricá, Cabo Frio, Atafona (São João da Barra), Campos dos Goytacazes, Macaé e Arraial do Cabo. Em Goiás, identificamos planos para as cidades de Rio Verde (terra natal da família Coimbra Bueno), Jataí, Anicuns, Caldas Novas e o plano urbanístico para a cidade nova de Rubiataba. Em Mato Grosso, o plano urbano para a capital Cuiabá e, em São Paulo, o plano urbanístico para a cidade nova de Luiziânia (Figura 16), somam-se ao projeto do Centro Industrial de Aratú, na Bahia.

Destacam-se pela presença de arquitetos e planejadores de renome os planos para Curitiba (PR), com a autoria de Alfred Agache (Figura 17), o Projeto da Área Metropolitana do Grande Rio, de Constantínos Apóstolos Doxiádis (1913-1975), e o *masterplan* da região costeira de Santos ao Rio de Janeiro, assinado por Georges Candilis.

Nesta nebulosa, os subgrupos deram-se pelo nome das cidades encontradas, cada qual recebendo seu próprio arquivo. Informa-se ainda que um número razoável de imagens foi encontrado sem qualquer identificação e passarão por nova verificação - caso não sejam identificadas a cidade de origem, serão armazenadas juntas em arquivo separado.

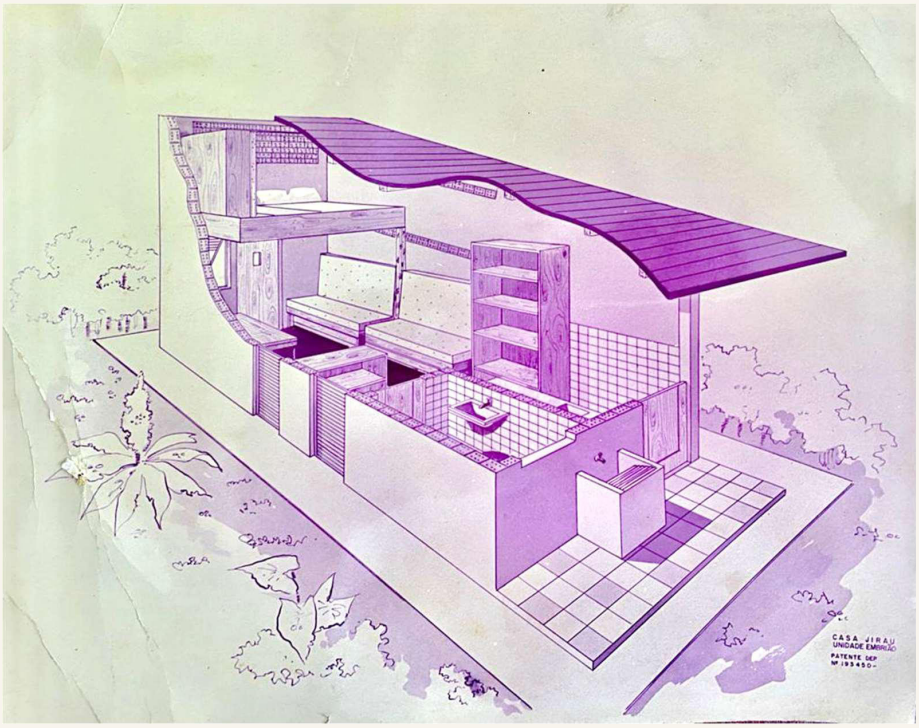




Página anterior: Figura 16 e 17. Planos urbanos para Luiziânia (SP) e Curitiba (PR).
Nesta página Figura 18. Proposta de moradia popular: Casa Jirau. Fonte: Acervo Coimbra Bueno / FAU-UnB.

OUTROS CAMPOS DE ATUAÇÃO

Nota-se na produção dos irmãos Coimbra Bueno ações direcionadas ao setor de habitação de interesse social. Inúmeros projetos encontrados apontam para o envolvimento na produção de moradias populares na região metropolitana do Rio de Janeiro, com os conjuntos habitacionais de Vila Terra Brasil (autoria da Companhia Imobiliária Bangú, RJ); Núcleo Residencial dos Aeroviários; Conjuntos Residenciais Rio Amazonas, Rio Tapajós, Rio Negro e Rio Araguaia. Ainda neste campo, descobriu-se o protótipo para o embrião de uma casa popular, denominada Jirau, sem menção à autoria do projeto (Figura 18).



Para além dos campos urbanístico e arquitetônico, a Coimbra Bueno e Cia. Ltda. envolveu- se com outras atividades produtivas. Articulados com entidades e programas nacionais e estaduais de desenvolvimento agropecuário (p.ex. INCRA), os Coimbra Bueno eram detentores da posse de inúmeras propriedades rurais. No acervo foram identificadas as seguintes fazendas: Fazenda São José (Cachoeiras de Macacu, RJ), Fazendas Pinta e Campo Grande (Cachoeiras de Macacu, RJ), Fazenda Vargem Grande (Cachoeiras de Macacu

e Itaboraí, RJ), Fazenda do Carmo (Itaboraí, RJ), Fazenda Salto (Caçu, GO), Fazenda São Pedro (Caçu, GO), Fazenda Aguá Boa (Caçu, GO), Fazenda São Simão (Caçu, GO), Fazenda Retiro (Goiânia, GO), Fazenda das Pedras (GO), Fazenda São Bento (Imbassaí, BA) e Fazenda Invernada (não identificado). Para gerenciar estas propriedades rurais, a Coimbra Bueno tinha o domínio da AgroBrasil Empreendimento Rurais S.A. e Prainha Sociedade Agroindustrial S/A. O campo de atuação da Coimbra Bueno também se fez presente na indústria de polipropileno, tendo uma planta produtiva no Rio de Janeiro, e na indústria de refrigerante, com a produção da bebida Café-Cola.

Nesta nebulosa, os subgrupos identificados nortearam a divisão dos arquivos. As fazendas foram isoladas por caixas arquivo particulares. Adotou-se o mesmo procedimento para os demais temas, das indústrias às obras de moradias.

FUNDAÇÃO COIMBRA BUENO PELA NOVA CAPITAL DO BRASIL

O apoio explícito dos Coimbra Bueno à transferência da capital nacional para o Planalto Central teve início quando escreveram uma carta à Getúlio Vargas (1882-1954), Presidente da República, na qual se colocavam à disposição para consulta a respeito da nova Capital da República. Tal carta foi respondida por Getúlio em discurso realizado em Goiânia, em 1940, inaugurando a "Cruzada Rumo ao Oeste". A fundação era financiada por toda a família Coimbra Bueno, onde as irmãs Elisa Coimbra Bueno Lynch e Lysia Coimbra Bueno Pereira eram responsáveis pela "Organização das Voluntárias", uma das entidades não estatais de assistência social do Brasil naquele período (Departamento de Imprensa Nacional, 1961).

Em documento encontrado no acervo, está a justificativa da Câmara dos Deputados para o Decreto n°. 49.873, de 11 de janeiro de 1961, o qual traz o reconhecimento por parte do Presidente Juscelino Kubitschek aos irmãos Coimbra Bueno na fundação de Brasília. Conforme exposto,

A luta pela Mudança se iniciou nos idos de 1939, com a fundação do jornal "Rumo ao Oeste", que veio divulgar as imensas possibilidades do Brasil Central e a necessidade de ocupação do território legado pelos bandeirantes; ampliou-se com a instalação da "Rádio Brasil Central", cujo poderoso equipamento em ondas curtas, médias e tropicais, indispensáveis à pregação mudancista em todo o território nacional, foi muito além do que comportava Goiânia; ao mesmo tempo penetrou por toda parte, por meio do "Jornal de Brasília", que circulava como integrante do seminário "Singra", distribuído por todos os Estados do Brasil com uma tiragem de várias centenas de milhares de exemplares. Mais recentemente, já vitoriosa a ideia da interiorização da capital, a cruzada não se deteve, e lançou, em manifesto, as bases do prosseguimento da obra, com a campanha da "Civilização Sertaneja", destinada a completar os objetivos de Brasília, e integrada depois por proeminentes enti-

dades culturais do país ao ser constituída a "1ª Comissão de Estudos da Civilização Sertaneja". [...] No Governo do Marechal Eurico Dutra [1946-1951], convocados para opinar sobre a mudança em caráter provisório para Belo Horizonte, Uberaba ou Goiânia, a ela se opuseram intransigentemente, não só por não terem sido planejadas com esse objetivo, como por outras convicções de ordem técnica. Entretanto, possuíam extensas áreas e propriedades em Goiânia e no Triângulo que lhes dariam uma fortuna incalculável, embora comprometendo a causa mudancista. Passaram a se dedicar como voluntários, sem qualquer remuneração, à organização da "Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital do Brasil", a segunda que então se formava, pois a anterior havia sido constituída em 1892, sob a denominação de "Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil" (Brasil, 1961, p. 352).

Fato é que a trajetória profissional de ambos os irmãos está atrelada à história de Brasília, porém renegada pela historiografia especializada sobre a fundação da Nova Capital. Do desbravador artigo Arqueologia de uma cidade: *Brasília e suas cidades satélites* (1982), de Gustavo Lins Ribeiro, passando por *Senzala e casa grande* (1998), de Sylvia Ficher, ao recente *Além do Plano. A concepção das cidades-satélites de Brasília* (2018), de Maria Fernanda Derntl. Do livro *As cidades satélites de Brasília* (1988), de Adirson Vasconcelos, à ampla e consistente produção de Aldo Paviani (1985, 2005, 2010a e 2010b). Das leituras morfológicas em *Brasília: da Carta de Atenas à cidade de muros* (2003), dos professores Frederico de Holanda, Maria Elaine Kohlsdorf e Gunter Kohlsdorf, à prospecção cronológica em *Brasília, uma história de planejamento* (2003), de Geraldo Batista, Sylvia Ficher, Francisco Leitão e Dionísio França. Das coletâneas *Brasília 50+50: Cidade, história e projeto* (2014) e *Território e sociedade: as múltiplas faces da Brasília metropolitana* (2019), às teses *De Plano Piloto a metrópole: a mancha urbana de Brasília* (2009), de Jusselma Brito, e *As regiões administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011* (2011), de Graciete Costa. Nenhuma delas aborda ou ao menos menciona o envolvimento dos irmãos Coimbra Bueno na empreitada da nova capital.

Assim, ao trazer a memória e as produções dos Coimbra Bueno à baila, podemos escrever um novo capítulo sobre a transferência da capital. Ademais, este projeto poderá ampliar o escopo da produção urbanística no país, revelando projetos até então pouco (ou nunca) estudados, bem como compreender o perfil destes engenheiros no contexto profissional das décadas de 1930 a 1970, quando a Fundação Coimbra Bueno Pela Nova Capital do Brasil é encerrada.

Nesta nebulosa, ainda a ser explorada, já apontam alguns subgrupos para sistematização dos materiais, como: documentos oficiais, documentos referenciais (p. ex.: processo de mudança da capital da Argentina, no qual Abelardo foi consultor), Jornal de Brasília "Singra", dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU INICIAIS?)

Evidentemente, o percurso narrado neste artigo não intenciona oferecer quaisquer conclusões fechadas ou finais dado o estágio inicial da pesquisa e do trabalho de organização do acervo, que ainda não terminou. No entanto, achamos pertinente partilhar os achados até o momento, bem como apontar algumas possibilidades de interpretação do rico material do acervo Coimbra Bueno, esperando receber contribuições e debater ideias com a comunidade acadêmica mais ampla.

Neste momento, as próximas etapas da organização do acervo incluem o escaneamento e a digitalização de imagens e documentos principais; elaboração de site; divulgação ao público e escrita de livro, que esperamos realizar nos próximos anos. Em relação aos temas, caminhos e tramas que o mergulho no acervo nos mostrou (ou apenas apontou), fica claro que as possibilidades são maiores do que aquelas pensadas inicialmente. Por se tratar de uma pesquisa em aberto, que procura pensar o lugar dessa empresa urbanizadora e de seus personagens no campo do urbanismo e da história urbana por meio de nebulosas, acreditamos que ainda há uma varredura mais minuciosa de novas tramas e narrativas por fazer e ampliar. Essas outras nebulosas podem configurar novas histórias; no encontro de novas peças, o quebra-cabeça pode ganhar novos formatos.

NOTAS / REFERÊNCIAS

1 Este artigo foi originalmente publicado nos Anais do 17º Seminário da História da Cidade e do Urbanismo (SHCU), ocorrido em Belo Horizonte, em 2022.

/

BACELLAR, Carlos. Fontes históricas: Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Ed.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 23-79.

BATISTA, Geraldo; FICHER, Sylvia; LEITÃO, Francisco; FRANÇA, Dionísio A. de. Brasília, uma história de planejamento. In: *Anais X Encontro Nacional da Anpur*. Belo Horizonte: Anpur, 2003.

BRASIL. *Transcrição da justificativa do Decreto n. 49.873, de 11 de janeiro de 1961*. Diário Oficial da União, Seção I, Parte I, de 12-1-1961, p. 352-3.

BRITO, Jusselma Duarte de. *De Plano Piloto a metrópole*: a mancha urbana de Brasília. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

COSTA, Graciete Guerra da. *As regiões administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

CRUZ, Luciana Saboia Fonseca; DERNTL, Maria Fernanda. (Org.). *Bra-*

sília 50+50: Cidade, história e projeto. Brasília: EdUNB, 2014.

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL. *Fundação Coimbra Bueno pela Nova Capital do Brasil*. [s.l: s.n.],1961.

DERNTL, Maria Fernanda. Além do Plano. A concepção das cidades-satélites de Brasília. *Arquitextos*. São Paulo, Vitruvius, Ano 19, n. 221.03, outubro, 2018. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.221/7150. Acesso em: janeiro 2020.

DINIZ, Anamaria. Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935) - *Ideal estético e realidade política*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, 2007.

FICHER, Sylvia. Senzala e casa grande. In: *Anais do V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Campinas: PUC-Campinas, 1998.

GODINHO, Iúri Rincon. *A construção*: Cimento, Ciúme e Caos nos primeiros anos de Goiânia. Goiânia: Simplíssimo, 2015.

GROAT, Linda N., WANG, David. *Architectural research methods*. New York: J. Wiley, 2002.

HOLANDA, Frederico de; KOHLSDORF, Maria Elaine.; KOHLSDORF, Gunter. Brasília: da Carta de Atenas à cidade de muros. In: *Anais V Seminário Nacional Docomomo Brasil*. São Carlos: EESC-USP, 2003.

LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. São Paulo: EDUSP, 2001.

M ANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia*: uma concepção urbana, moderna e contemporânea - um certo olhar. 1. ed. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 2001.

PAVIANI, Aldo. (Org.). *Brasília, ideologia e realidade*: o espaço urbano em questão. São Paulo: Projeto, 1985.

PAVIANI, Aldo; BARRETO, F. F. P.; FERREIRA, I. B. (Org.). *Brasília*: dimensões da violência urbana. Brasília: EdUNB, 2005.

PAVIANI, Aldo. *Brasília, a metrópole em crise*: ensaios sobre urbanização. Brasília: EdUNB, 2010a.

PAVIANI, Aldo. (Org.). *Brasília, 50 anos*: da capital à metrópole. Brasília: EdUNB, 2010b.

PEREIRA, Margareth da Silva. Pensar por Nebulosas. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 236-261.

PINSKY, Carla Bassanezi (Ed.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Urbanização e teoria*. São Paulo: Laboratório de Artes Gráficas da FAU-USP, s/d.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *Arqueologia de uma cidade*: Brasília e suas cidades

satélites. Espaço e Debates. São Paulo, n. 5, março/junho 1982.

VASCONCELOS, Adirson. *As cidades satélites de Brasília*. Brasília: Editora do autor, 1988.

VASCONCELOS, Ana Maria Nogales et al. (Org.). *Território e sociedade*: as múltiplas faces da Brasília metropolitana. Brasília: EdUNB, 2019.

PARA CITAR:
PESCATORI, C.; TREVISAN, R. Coimbra Bueno e CIA. LTDA.: nebulosas de um acervo em construção. Redobra, n.17, ano 8, p. 163-183, 2023.

EXPERIÊNCIAS

EXPERIENCIAS

MENSAGEM NA GARRAFA: O ARQUIVO COMO APONTAMENTO PARA O FUTURO 5

JANAINA BECHLER

Psicóloga, mestre e doutora em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Laboratório Urbano

ELIANA ROSA DE QUEIROZ BARBOSA

Professora no Departamento de Urbanismo e Meio Ambiente da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio de Janeiro

MARCOS BRITTO

Arquiteto e Urbanista, doutorando do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

RAFAEL LUIS SILVA

Arquiteto e Urbanista, mestrando do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

AGNES CAJAIBA

Jornalista e doutoranda do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

PROCESSOS DE PESQUISA

[...] tudo é movente, entram e saem indivíduos e a configuração muda, portanto é uma questão de configuração e processo (Margareth Pereira, 2021)[1].

Em abril de 2021, durante uma acalorada discussão no grupo de pesquisa Laboratório Urbano[2] — comum aos momentos de apresentação da pesquisa sobre a qual aqui refletimos — um colega pesquisador pediu a fala em uma reunião remota para nos fazer as seguintes perguntas: *Como a pesquisa se define? Como a pesquisa tem se movimentado e*

como ela está, falando sobre os desejos de existência dela. As questões, colocadas dessa forma, não obtiveram resposta naquele momento. Entretanto, causou assombro observar que se tratava — inclusive para quem estava de fora — de uma pesquisa que se move, uma pesquisa que deseja, que não só deseja, mas atua no desejo da própria existência. Talvez se tratasse de uma agência da própria pesquisa, do seu desejo, que era independente dos seus participantes, um desejo de arquivo, ou um desejo de trabalhar na instabilidade do ato arquivista, que no mais das vezes, questionava o próprio nome *arquivo*.

Este texto relata e reflete sobre a experiência da pesquisa denominada Arquivo_Laboratório Urbano, pesquisa coletiva que se iniciou em 2015 e que desde então foi sendo composta e se recompondo a partir da atuação de algumas gerações de pesquisadores do próprio grupo de pesquisa Laboratório Urbano, com o objetivo de se debruçar sobre seu acervo, produzindo reflexões sobre sua atuação. O acervo do Laboratório Urbano é composto por publicações impressas e digitais, os números da revista Redobra[3], teses e dissertações, atas e anais de eventos organizados pelo grupo[4], além de um amplo acervo audiovisual, que contém gravações de reuniões, seminários, aulas e eventos[5]. Nós, este grupo heterogêneo que assina o texto, entramos na pesquisa em momentos distintos, a partir de 2017[6], tendo como elemento que nos une o interesse pela ideia de experiência urbana. Aqui se destaca, portanto, a primeira contradição da pesquisa Arquivo: uma pesquisa com o objetivo de se debruçar sobre um acervo, composta por pesquisadores cujo principal interesse não está nas noções de memória e historiografia, mas na noção de experimentação.

Em um primeiro momento, a partir de 2018, buscávamos os aparecimentos dos conceitos de *Experiência Urbana e Produção de Narrativas Urbanas* no material produzido pelo Laboratório, em publicações próprias, ou em pesquisas defendidas por membros do grupo. Fragmentação e montagem dos fragmentos foram duas etapas da metodologia da pesquisa, acreditando que essa maneira de relacionar os elementos presentes na produção desse grupo poderia gerar novas construções do pensamento, tensionando formas de narração da experiência urbana. Uma coleção de palavras nascia com o olhar das/dos pesquisadores envolvidos com esse acervo e as listas ganhavam tabelas e desenhos associativos (disjuntivos também). Como procedimento, a pesquisa se inspirava na prática do colecionador, ou do catador, tão caras aos teóricos Aby Warburg e Walter Benjamin. Benjamin tinha um projeto de historiografia calcado no colecionismo, cujo ato descontextualiza os objetos para inseri-los em novas ordens, as quais serão montadas a cada vez, por cada *tempo presente*; e, por outro lado, na figura do catador, que se volta para o esquecido e para o considerado inútil[7]. Esse material fragmentário coletado seria reunido segundo o princípio da montagem literária, conforme ele nomeou: "como o alegorista-colecionador barroco, ele se volta para o pequeno e aparentemente sem importância para construir seu

painel móvel do século XIX. Este é o cerne da ética da apresentação haurida por Benjamin" (Seligmann-Silva, 2010, p. 62).

As palavras e imagens coletadas, agrupávamos em uma mesa de montagem, aproximando, distanciando e pensando sobre esses movimentos em uma escrita de rastros de impressões, que foram evidenciando algumas marcas temporais nas produções do grupo Laboratório, em torno de ideias, metodologias e parcerias. Essa experiência também tornava evidente a disponibilidade dessa pesquisa para acolher a dispersão que aquele gesto de montagem poderia produzir. Montagem e dispersão, um paradoxo feito em ato, na invenção de outros nexos textuais e imagéticos, desestabilizando, a cada vez, o acervo que tínhamos em mãos.

Durante o período de leituras e produção da fragmentação desse material, alguns conceitos que eram chaves para entendimentos, tensionamentos e problematizações na produção do Laboratório Urbano, gradualmente eram colocados na sombra de outros que, sucessivamente, ganharam maior evidência. Perceber esse movimento temporal nos conduziu a um entendimento do arquivo, em torno de conceitos-tempos que chamamos de marcadores: *Corpo* — da criação do grupo até 2012, surgimento nele da pesquisa PRONEM - Experiências metodológicas para a compreensão da cidade contemporânea; *Experiência* — 2012–2014 — período da pesquisa do PRONEM; *Narrativa* — 2014 em diante — foco surgindo já durante a produção do material oriundo da pesquisa PRONEM, e que foi ganhando força desde então. Esse entendimento temporal-conceitual foi um artifício de criação de um arquivo próprio da pesquisa, conduzido pelo gesto de cada pesquisador envolvido nesse processo, que olhavam o acervo com um filtro-interesse marcado pelas noções de experiência e narração da cidade.

Um pequeno acervo de narrativas escritas em primeira pessoa sobrou na primeira montagem que apresentamos ao grupo. Um montinho de papéis que ficou de lado, insistindo como um *fora* consistente, um elemento sem cabimento naquela mesa. Aqueles fragmentos renderam boas discussões sobre os tipos de narrativas na temporalidade que esboçamos, mas definitivamente serviam para entendermos que fazer arquivo era nossa atividade.

ARQUIVO VIVO

No contexto pandêmico em 2020, a pesquisa Arquivo_Laboratório Urbano olhava para a produção do Laboratório nos primeiros anos de publicação da revista Redobra e do evento Corpocidade. Apesar da curta distância temporal, nos primeiros anos 2000 o contexto político-institucional no Brasil sugeria abertura ao porvir, e as cidades olhadas por essas lentes, viviam essa efervescência. As experiências urbanas propostas ao Corpocidade por artistas e pro-

fissionais diversos, amantes da rua, queriam desmontar a lógica espetacular que capturava a vida de todos nós citadinos, transformando o espaço em cenários, onde tudo parecia levar para a desconexão entre a vida vivida e o ideal-espetacular, apresentado como espaço/produto de separação. O conceito de "CorpoCidade", apresentado por Fabiana Britto e Paola Jacques, operava esse alinhamento contínuo, corpo e cidade em coprodução rasgando o cenário espetacular, e nessa fenda, devir. De lá para cá (2000-2020) estranhávamos algumas palavras, modos de fazer e pensar. O discurso sobre o corpo na cidade, no início dos 2000, aparecia sem gênero, cor, e com poucos elementos de situação, mas aparecia como reivindicação de sua existência, de sua parte na composição da cidade. Jocosamente, em uma mesa de debates do primeiro evento Corpocidade, o professor, pesquisador, arquiteto/urbanista Pechman trazia a ideia: "quero propor para vocês que façamos de um IPHAN do corpo"[8], como manifestação indignada pela diferença de abordagem e preocupação acadêmica em relação a preservação da memória quando se trata de prédios e monumentos, e o pouco caso em relação aos corpos-sujeitos na cidade.

Esses corpos-sujeitos de que se reclamava a presença no pensamento e na história das cidades aconteciam nas primeiras Redobras, que nasciam junto ao Corpocidade. Nessas publicações o encontro durava através das reflexões teórico-conceituais e também dos relatos das experimentações vivenciadas por oficineiros e participantes das oficinas/performances/intervenções, acontecidas durante o evento. Escritos em primeira pessoa, com uma linguagem muitas vezes pouco reflexiva, porém comprometida com um registro da experiência desse limiar, dessa formação que acontecia/performava/existia provisoriamente.

A cidade inscrita nos corpos, como escreve Margareth Pereira, uma das idealizadoras do evento Corpocidade, aparecia lusco-fusco em percursos planejados para falhar, derivas jogando bola, percorrendo o Subúrbio de trem, na barca entre Rio-Niterói, na instalação de uma lona amarela no Museu de Arte Moderna e na experimentação do espaço-corpo através dela. Cidades emergindo desenhadas nos corpos em *relação*. A grande chave das primeiras Redobras estava na coprodução da cidade através das relações entre corpos, as artes-cidade como meio relacional, nas palavras do editorial de seu terceiro número (2008):

[...] os corpos urbanos redefinem os corpos artísticos, ampliando ações e tecendo outros nexos. Entender um pouco essa dinâmica é o que pretende a [des] dobra desse mês, pois objetiva provocar nosso olhar para as trilhas orgânicas da arte no e pelo urbano. Uma organicidade que se revela, de outros modos, na relação corpo e cidade, e não somente na mera analogia e no bom trocadilho (A Cidade, 2008, n/p).

Essas narrativas, bem como os relatos de experimentações na cidade foram se tornando raras nas revistas mais recentes. Esse também era o conteúdo dos frag-

mentos que ficaram de fora da mesa de montagem, como sobra sem cabimento, um resto que ficou empilhado no canto da mesa. Resolvemos dar atenção justamente a esse ponto do acervo que estava sem lugar e parecia tensionar o sentido de todo resto. Aquela escrita trazia uma dimensão de processo e de uma temporalidade fugidia, apresentando um certo inacabamento que a escrita acadêmica em geral trata de limpar.

Nos perguntávamos até que ponto essa dimensão das narrativas processuais, vivas, acontecendo na cidade, poderiam habitar formas de fazer pesquisa, habitar a escrita acadêmica, e o fazer da história. Em nossa pesquisa, escutar os silenciamentos (muitas vezes produzidos no processo mesmo da pesquisa) do acervo foi se tornando um método de trabalho.

Não por acaso, estando submersos na experiência da pandemia e deparando-nos com o material dessas primeiras Redobras e do Corpocidade, repletos de vida pulsando, nosso grupo de *whatsapp* passou a se chamar Arquivo Vivo. Vivo era mais que uma brincadeira com o arquivo morto, era uma vontade de estar na cidade, ser afetado pela diferença e pelo inominável que habita o concreto da rua. O vivo como insistência, como o que não tem cabimento. A palavra *vivo* fricciona a palavra *arquivo*, e a coexistência dessas duas palavras nos clareou o fato de que fazer "arquivo", para nós, significava organizar uma produção material do grupo, seus textos, teses, dissertações, livros, seminários, colóquios, encontros, mas era também produzir cortes nesse acúmulo. Fazer arquivo nessa pesquisa sempre foi ser olhado por essa materialidade que não queria estar pronta, e de certa forma, sempre esteve em luta contra essa estagnação de si mesma, em luta contra o próprio arquivo. As inquietações de um grupo de pesquisa que quer trabalhar com o vivo, dessa e de outras temporalidades, se atualizava nessa pesquisa-sintoma. Tínhamos um acervo, que era nosso universo-problema, do qual nos aproximávamos com certa familiaridade, mas com um olhar (des)organizador, com uma lente que contemplava o estranhamento que a atualização promove.

ESTUDOS SOBRE ARQUIVO

No ano de 2019, a pesquisa Arquivo_Laboratório Urbano buscou fazer um percurso sobre noções de Arquivo, trazendo a diversidade de referências dos pesquisadores que a constituíam naquele momento, através de Mignolo (2014), Padilha (2012), Didi-Huberman(1998), Foucault (2008), Imarisha (2016), Seligmann-Silva (2014), De Certeau (2015), Teixeira (2019), Shohat e Stam (1994). Líamos e discutíamos os textos durante as reuniões semanais. A transcrição dessas reuniões, em forma de ata, formou uma espécie de arcabouço teórico para um entendimento comum, porém plural, da noção de arquivo que o grupo carregaria para se relacionar com a produção do próprio Laboratório Urbano nos momentos seguintes da pesquisa.

O entendimento de arquivo necessariamente passa pela compreensão da temporalidade em que o arquivo é constituído, em suas dimensões política, cultural e social. Zermeño Padilha (2012), por exemplo, busca uma interseção entre arquivo e historiografia. Em seu texto *De viaje tras el encuentro entre archivo e historiografía*, a história é mobilizada como investigação do passado e o arquivo como testemunha de tempos passados ou sítio privilegiado da memória — uma evidência que está aí para ser consultada, um espaço, em parte imaginário, em parte localizável, em que foi depositada a palavra acordada, o compromisso estabelecido, estando revestido portanto por um valor jurídico. Zermeño defende que o arquivo traz dentro de si uma conexão explícita com a temporalidade, em que cada ato instantâneo de arquivamento é fundamentalmente feito para o futuro, o que faz emergir uma perspectiva temporal de atualização do arquivo.

O arquivo, como enuncia Foucault (2008), não remete à estrutura material onde estão guardados todos os textos, imagens e documentos, mas como um sistema de enunciados composto de heranças e esquecimentos que permite atualizar as diferenças. Sua argumentação se baseia na ideia de que o conhecimento não é uma estrutura objetiva e universal, mas sim uma construção social e histórica que está intrinsecamente ligada ao poder. Ele se concentra em como o conhecimento é produzido, disseminado e controlado em diferentes períodos e discursos. A imagem da máquina de escrever, trazida em *A arqueologia do saber*, ajuda a compreender o enunciado e sua diferença em relação aos signos: em uma máquina de escrever, as letras estão dispostas e isso não necessariamente são enunciados ou discursos, mas sim um agrupamento de signos. No entanto, se alguém pega um papel e começa a copiar na mesma ordem as teclas de um teclado, isso seria um enunciado, pois no momento em que você copia, está fazendo uma coisa que já tem uma referência, então é um discurso que enuncia: "isto aqui é uma cópia da ordem das letras de um teclado". Todo enunciado tem regras de enunciação que organizam seus signos. Se mudam a ordem dos signos, o enunciado deixa de ter sentido. Portanto, o ato de organizar os signos lhes dá sentido e os torna enunciados. Nesse sentido, não há enunciados independentes ou livres.

Foucault (2008) propõe uma análise crítica dos discursos e práticas que moldam o conhecimento, revelando suas relações com o poder e desafiando as estruturas dominantes de poder e saber. O conhecimento, portanto, é moldado por meio de formações discursivas, que são conjuntos de regras, convenções e práticas que determinam o que é dito, como é dito e quem tem autoridade para dizer. As formações discursivas, portanto, são específicas de cada época e campo de conhecimento, e estabelecem os limites do que é considerado *verdadeiro* ou *científico* em determinado contexto, conformando assim, um arquivo. Elas se organizam em uma figura única, entrando em convergência com instituições e práticas que carregam as significações e podem ser comuns a uma época. Em outras palavras, existem regras sobre o que pode ou não ser dito, e isso tem a ver com as disciplinas,

tradições e repetições. Dessa forma, escrever um conjunto de enunciados, ativados pelos discursos, não é descobrir a origem de quando o enunciado foi inventado. É, na verdade, se referir ao acúmulo de enunciados e de repetições.

Esse conjunto de sistemas que organizam os enunciados é o que Foucault chama de arquivo. O arquivo não é um lugar, mas o sistema que organiza o discurso. E Foucault, assim como nós enquanto grupo, estava interessado nos enunciados à procura de sua dispersão, suas falhas, suas faltas.

Georges Didi-Huberman (1998), em *O que vemos, o que nos olha*, expõe uma perspectiva que nos permite encarar o arquivo como uma ausência que é fundante. Didi-Huberman vai trabalhar a ideia de que todo objeto material nos interessa enquanto resto, enquanto objeto de uma ausência, enquanto uma representação mental. Nesse sentido, a materialidade do arquivo interessa enquanto essa imagem que se funda a partir do real. Ao evocar o conceito de imagem, portanto, está se referindo a essa imagem mental rasura do objeto em si que está sendo visto. O objeto vira uma ruína mental produzida pela imaginação. Quando essa imagem toca o real de uma época, ela apresenta algo que arde, algo ardente[9]. Há, portanto, uma construção politizada da imagem que relaciona a imagem ao real. A imagem, entretanto, não é facilmente lida e associada, é preciso que se dê a ela, o tempo do entendimento. Como ela é sempre politizada, existe uma defasagem em relação ao tempo em que ela é vista. Ela é atualizada no momento em que se vê, mas é necessário sempre adicionar uma dimensão temporal, um ponto que toca tanto a história como a memória, um fluxo incessante e atualizante. A imagem traz essa ideia de algo vivo que pode ser lido a partir do tempo de hoje. A imagem *arde* quando ela consegue, nesse processo de atualização, tocar um coletivo. Identificar uma imagem que toca o coletivo é um trabalho de leitura de imagem, um esforço de ler imagens e saber olhar e discernir o lugar onde e quando a imagem *arde*. Nesse sentido, a ardência da imagem pode ser algo de uma época que foi deixado de fora do arquivo, mas que se torna latente e se atualiza em uma época posterior.

Tomando como pressuposto que os arquivos são construções de poder-saber, Márcio Seligmann-Silva propõe a ideia de anarquivamento, partindo do entendimento de que o arquivo é também uma espécie de violência. A partir do momento em que se decide como as coisas irão existir para além de nossa época, estamos declaradamente deixando para trás muitas outras coisas. O anarquivamento se constitui, então, como uma forma de agir desconfiando dos arquivos, a fim de desfazer a naturalização da ordem de como as coisas foram arquivadas. Esse movimento é gerido desde o início do século XIX com o romantismo, onde os artistas se tornaram anarquivadores, anarquizadores do arquivo. Faziam essa escova a contrapelo da história a partir de outros discursos que não estavam no arquivo, que estavam propositalmente fora, uma "revolta contra a ação da norma e sua tendência a redu-

zir tudo ao(s) arquivo(s) do poder (...) os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir" (Seligmann-Silva, 2014, p. 38).

Os anarquivadores são vistos pela figura do anjo da história, de Benjamin, que estão tentando ver os pedaços, restos de histórias que não entraram nos arquivos. Há, nesses artistas, o movimento de anarquivar para (re)colecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. Um gesto de reconstrução do mundo a partir do trabalho com arquivos. Assim também podemos pensar nas figuras evocadas por Walter Benjamin para trabalhar com a historiografia: o colecionador e o trapeiro.

O colecionador, cuja ação descontextualiza os objetos para inseri-los em novas ordens, as quais serão montadas a cada vez, por cada *tempo presente*; por outro lado, era inspirado na figura do catador, que se volta para o esquecido, o considerado inútil. Deste modo, o colecionador deixa que as coisas se expressem por si, sem o véu da tradição, lança luz no que foi descartado pela história oficial, tensionando o discurso hegemônico. O trapeiro, por sua vez, é uma figura usual na Paris do século XIX, uma metáfora de um colecionista que recolhe os restos, os farrapos de cada época. Seu modo de atuar revela que é precisamente a razão pela qual os restos foram descartados e largados ao esquecimento, que os faz tão importante. Entender a razão de determinados aspectos a serem escolhidos para ficarem esquecidos, de maneira intencional ou em acordo tácito, nos convoca a usar/criar outras estratégias e metodologias de historiografia, considerando camadas de disputas, redes, contextos, muito diferente da platitude da História.

O ato de nos debruçarmos reiteradamente sobre esse arquivo em feitura contínua nos coloca o desafio e ao mesmo tempo a liberdade de escolher quais aspectos queremos trabalhar, quais temas, gestos, práticas valem a pena trazer para a atualidade. Temos, a cada momento, um método diferente para olhar e organizar as informações, assim como participantes diferentes na composição do grupo de pesquisa. Além da falta comentada anteriormente, aquela fundante de qualquer arquivo, nos deparamos com outra espécie de falta, que tem a ver com quase uma inacessibilidade.

À BEIRA DE UM ABISMO

Nos últimos anos, a dificuldade em acessar o acervo do grupo de pesquisa foi uma constante na trajetória da pesquisa Arquivo_Laboratório Urbano. Primeiro, houve a destruição do banco de dados recém criado, com a extinção da planilha que continha a tabulação do acervo textual (artigos, teses, livros publicados pelo laboratório e seus integrantes). Essa planilha dinâmica que foi feita a partir da leitura dos resumos e da bibliografia desta produção textual, cartografando permanências e rupturas nos primeiros 17 anos do Laboratório, depois se perdeu no mundo digital – como tudo tende a se perder, sobrando só um vestígio, recuperado par-

cialmente. A ruína da planilha ainda guarda a memória dessa produção da pesquisa Arquivo, principalmente na forma de marcadores. Para além da planilha, houve a diáspora dos equipamentos e a inacessibilidade dos meios digitais de salvaguarda dos registros. Computadores, drives e HDs indisponíveis, transferências de armários, de salas. Nuvens digitais cujas senhas nos eram alheias, vídeos ocultos na página do *youtube*... A partir da pandemia do novo Coronavírus, em 2020, a ausência e inacessibilidade do acervo foi sentida em todas as etapas de elaboração da pesquisa. Estávamos em meio à desordem, em busca de dar ordem para um arquivo que não se apresentava. Estávamos à beira de um abismo:

De facto, o que é esta coleção senão uma desordem na qual o hábito se instalou de tal modo que ela pode apresentar-se como ordem? Já ouviram falar de pessoas que adoecem pela perda dos seus livros, e de outras que para os adquirir se tornam criminosos. Nestes domínios, ***toda a ordem mais não é do que um estado periclitante à beira de um abismo****. 'O único conhecimento exacto que existe', disse Anatole France, 'é o do ano de publicação e do formato dos livros'. De facto, se existe um contraponto para a desordem de uma biblioteca, é o da ordem do seu inventário (Benjamin, 2018, p. 209, grifos nossos).*

A figura do colecionador emana nesse sentido como o fazer que tenciona ordem e desordem, nos trazendo a sensação de entrar em contato com algo pouco explorado, desconhecido, e que faz emergir outras relações com o objeto estudado. Qual perigo estamos correndo ao propor um ordenamento outro no arquivo? Seria essa inacessibilidade com o arquivo do Laboratório Urbano uma espécie de estado *à beira do abismo*?

ASSOMBRAÇÃO DO ARQUIVO

[aqui] o suporte do arquivamento é outro. É, portanto, desse corpo individual, coletivo, que não é homogêneo, corpo em conflito, confronto, mas também encontro" (Margareth Pereira, 2021)[10]

Em 2022, o Laboratório Urbano completou vinte anos de existência. Para celebrar a data, o grupo promoveu uma série de atividades comemorativas intituladas Jornadas Experimentais[11]. Dentre tais atividades, o lançamento do livro *Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico* — um esforço coletivo do Laboratório em constituir um mapa aberto, fragmentário e incompleto, para percorrer por entre algumas palavras trabalhadas ao longo dos anos em grupo, selecionadas a partir de cartografias elaboradas cronologicamente pela pesquisa Arquivo —; e a exibição de uma montagem audiovisual feita durante a mesa de abertura das Jornadas Experimentais 1, intitulada *Arquivo Laboratório Urbano*[12].

Entre 2021 e 2022, a pesquisa Arquivo realizou uma série de entrevistas com membros atuais e egressos do grupo[13]. O intuito era o de, ao final do processo, montar um documento em vídeo para a referida celebração dos 20 anos nas Jornadas Experimentais. O desafio de produzir arquivo a partir de algo muito próximo estava posto. Nós, o Arquivo Vivo, buscamos com o registro das entrevistas reunir memórias, relatos, diferenças, como quem coleta fragmentos para provocar emergências, instaurar algo através dos trânsitos de memórias, de idéias, dos choques de tempos, interesses de pesquisa e trajetórias daqueles que fizeram e fazem parte do Laboratório Urbano.

Os entrevistados foram convocados para participar de uma reunião organizada de forma remota. Reunidos com a equipe do Arquivo Vivo, eram convidados, através do método de entrevista em profundidade não estruturada, a descrever suas memórias de envolvimento, relação e participação com o grupo. As entrevistas-relato duraram cerca de duas horas cada, em média. A partir do que emergia nos relatos, questionamentos sobre os eventos, pesquisas específicas, noções e conceitos utilizados e momentos da cronologia do Laboratório Urbano eram realizados pela equipe da pesquisa Arquivo. O que nos interessava não era a precisão; mais do que a confirmação de eventos, datas e acontecimentos, o que nos interessava ao longo do processo era mapear a memória, a experiência, os interesses e os afetos desses pesquisadores durante sua trajetória no e com o grupo.

Ao todo, foram registradas por volta de 35 horas de entrevistas. Para a elaboração do vídeo exibido nas Jornadas Experimentais 1, fizemos uma pergunta para este material que construímos — um acervo recém-constituído assombrosamente extenso e rico —, e a resposta resultou em uma das muitas configurações possíveis de montagem. Entendemos que podem ser feitas várias perguntas para este acervo. É possível acessá-lo com as mais diversas intenções. Para a montagem em questão buscamos apresentar o Laboratório Urbanos como uma polifonia de vozes. Cada escolha de fragmentos foi feita para produzir uma diferença a ser posta em relação uma com as outras, com o cuidado de não recair em uma abordagem memorialista. Uma operação delicada justamente por frequentar o desconforto de olhar para um grupo atuante, movente, a partir de um ponto muito próximo.

O processo de edição acabou por evocar outras imagens. Além das entrevistas, optamos por introduzir na montagem do vídeo algumas produções gráficas e experiências feitas pela pesquisa Arquivo ao longo de seus anos de atuação, assim como trechos do Corpocidade. O tatear no acervo se mostrou pulsante em possibilidades. O material das entrevistas, extraordinariamente vasto, nos atirava em várias direções.

Das experiências neste texto registradas, deixamos fragmentos de acervo. A ruína de uma planilha, uma cronologia, atas, imagens, horas de gravação... Como tudo isto irá existir para além deste período? O que a pesquisa Arquivo_Laboratório Urbano deixa como pergunta, enigma, provocação para o futuro, pode ser encapsulado na imagem de uma mensagem deixada dentro de uma garrafa, à deriva no tempo. Uma garrafa lançada para o futuro, mas com o poder de acertar também o passado. Há muito para quem ousar se aventurar nos acervos. E tudo poderá ser revirado, (re)embaralhado — desdobrado, redobrado —, pensado em relação aos tempos que ainda virão, aos caminhos percorridos pelo pensamento em nosso campo, ao que não podemos sequer imaginar do ponto em que estamos. Talvez de tempos em tempos a pesquisa Arquivo precise ressurgir, como uma assombração, reencarnada em outros pesquisadores e nas inquietações que motivarão suas pesquisas. Retornar para bagunçar os arquivos. Para que sigamos desconfiando deles, interrogando-os à luz dos diferentes tempos e configurações.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Fala da professora Margareth da Silva Pereira (PROURB / UFRJ) em reunião coletiva do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU / UFBA), em 11 de maio de 2021.

[2] O Laboratório Urbano é um Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq (DGP/CNPq) vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenado por Paola Berenstein Jacques.

[3] Periódico acadêmico editado pelo grupo desde 2008. Disponível em: www.redobra.ufba.br

[4] Dentre os eventos organizados pelo grupo, destaca-se a plataforma CORPOCIDADE — um "conjunto de ações e atividades desenvolvidas por artistas e pesquisadores, cuja atuação em diferentes campos de conhecimento, dedica-se a abrir frestas de interferência crítica nas atuais possibilidades de articulação entre CORPO e CIDADE" (BRITTO, 2012, p. 3) —, realizada pelo grupo de pesquisa Laboratório Urbano – PPG-AU/FAUFBA em parceria com o grupo de pesquisa LabZat – PPG-DANÇA/UFBA. Mais informações: www.corpocidade.dan.ufba.br

[5] Atualmente este acervo pode ser consultado — de forma parcial — através do site e da página de youtube do Laboratório Urbano. Disponível em: www.laboratoriourbano.ufba.br e /www.youtube.com/channel/UCDzDGxOO8-XTYObRIg2p66Q.

[6] Datas de entrada dos atuais pesquisadores integrantes da pesquisa coletiva Arquivo Laboratório Urbano: Janaina Bechler (2017); Rafael Luis Silva (2019); Marcos Britto (2019); Agnes Cajaíba (2021); Maria Eduarda Azevedo (2021); Lucas Maciel (2021); Gábe Maria Pires (2021); Eliana Queiroz Barbosa (2021); e Francisco Rocha (2021).

[7] Seligmann-Silva, M. 2010.

[8] Relato de Robert Moses Pechman, gravado em 29 de outubro de 2008, durante o evento CORPOCIDADE 1, Sessão Temática 1, na Escola de Dança - UFBA, Salvador. A fala pode ser observada no minuto 59:35 da gravação da sessão. Disponível em: https://youtu.be/6I0hfrklWF4?list=PLyrKhQc_lqzXkQkIs0sjUyUjdxLdlobif&t=3580. Acesso em: set. 2023.

[9] Didi-Huberman, 2012.

[10] Fala da professora Margareth da Silva Pereira (PROURB / UFRJ) em reunião coletiva do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU / UFBA), em 11 de maio de 2021.

[11] Jornadas Experimentais 1: 20 anos, em outubro; Jornadas Experimentais 2: utopias e distopias urbanas, em novembro; e Jornadas Experimentais 3: temporalidades urbanas, em dezembro de 2022 — Salvador-BA.

[12] O registro da mesa "Arquivo Laboratório Urbano" — que inclui a exibição da montagem audiovisual mencionada. Disponível em: www.laboratoriourbano.ufba.br/?acoes=laboratorio-urbano-20-anos. Acesso em: 27 set. 2023.

[13] A pesquisa Arquivo Laboratório Urbano entrevistou Adriana Caúla, Amine Barbuda, Clara Pássaro, Dilton Lopes, Eduardo Rocha, Fabiana Dultra Britto, Fernando Gigante Ferraz, Igor Queiroz, Janaina Chavier, Leonardo Vieira, Luiz Antonio de Souza, Margareth da Silva Pereira, Paola Berenstein Jacques, Pasqualino Magnavita, Rafael Luis Silva, Ramon Martins, Silvana Olivieri, Thais Portela e Washington Drummond.

/

BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

BRITTO, Fabiana Dultra. Editorial. Redobra, Salvador, ano 3, n. 9, p. 3–5, abr. 2012. Disponível em: www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_editorial.pdf. Acesso em: 28 set. 2023.

CERTEAU, Michel de. A Fábula Mística: séculos XVI e XVII. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as Imagens Tocam o Real. Pós. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204–219, nov. 2012. Disponível em: www.periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/42901. Acesso em: 28 set. 2023.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça, Caderno de Oficina de Imaginação Política. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: www.issuu.com/bienal/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 28 set. 2023.

MIGNOLO, Walter. Activar los archivos, descentralizar las musas.

Quaderns portàtils. Barcelona, n. 30, 2014. Disponível em: img.macba.cat/public/uploads/20140425/QP_30_Mignolo.pdf. Acesso em: 28 set. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Poiésis, v. 15, n. 24, p. 35 - 58, dez. 2014. Disponível em: <periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22910/13487>. Acesso em: 28 set. 2023.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. New York: Psychology Press, 1994.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. Real, simbólico e imaginário no ensino de Lacan: uma Maringá: Associação de Psicanálise de Maringá Ato Analítico, 2019.

ZERMENO PADILLA, Guillermo. De viaje tras el encuentro entre archivo e historiografía. Historia y Grafia, México, n. 38, p. 13-57, jun. 2012 . Disponível em: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 28 set. 2023.

PARA CITAR:
BECHLER, J.; BARBOSA, E.; BRITTO, M.; SILVA, R.; CAJAIBA, A. Mensagem na garrafa: o arquivo como apontamento para o futuro. Redobra, n.17, ano 8, p. 187-199, 2023.

FOTOCOLOR

JANAINA CHAVIER SILVA

Graduada em Design de Ambientes, doutora pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

A FOTOCOLOR, estabelecimento comercial situado na Rua Chile, ao lado esquerdo de quem está indo para o Pelourinho, possui 1.000 metros quadrados, distribuídos em três andares: um andar no nível da rua e os outros dois no subsolo. Sua fachada traseira está voltada para a Baía de Todos os Santos e a dianteira para a rua. Não se trata de uma loja no interior de uma galeria, como muitas em sua vizinhança. Trata-se de uma loja que divide um casarão do final do século XIX com outros três estabelecimentos comerciais, onde todos possuem sua entrada independente, uma situação comum no que se refere aos usos de casarões coloniais, que em sua grande maioria são constituídos por generosos espaços. Além da FOTOCOLOR, o casarão de cinco andares é ocupado pelo "Hotel Colonial Chile" – a primeira morada do fotógrafo Pierre Verger em Salvador –, pela Casa do Bolo e por uma loja sem placa de identificação.

Duas características chamam atenção sobre a fachada dianteira da FOTOCOLOR: ela é coberta em granito preto – uma referência às avessas à câmara escura[1], a primeira grande descoberta da fotografia? – e já está bastante desbotada pelo tempo e pela poeira acumulada em sua superfície gerando uma cor grisalha.

A loja de fotografias parece aceitar os efeitos do tempo e, ao contrário de seus vizinhos, todos recém pintados em cores intensas, parece não ter passado pelos recorrentes e famosos *re's*[2] que validam e acompanham os discursos de valorização do patrimônio histórico: revitalização, regeneração, reconstrução, requalificação, reabilitação.

Assim como grande parte da Rua, exceto em alguns pontos específicos, a fachada da FOTOCOLOR nos remete à atualização que Georges Didi-Huberman[3] faz sobre a grisalha, uma antiga prática de rebai-

FOTOCOLOR

FOTOCOLOR

xamento tonal, para que seja reconhecido um poder soberano sobre aquilo que era representado na pintura ou em outras técnicas. Em seu livro "Grisalha: poeira e poder do tempo", o autor alarga a experiência da grisalha, como um pensamento a respeito do tempo sobre as coisas, quando escreve:

uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu[4].

Trata-se da junção de um momento e de um movimento do tempo que passa e, ao passar, pulveriza (deposita poeira e destrói) as cores das coisas. Essa ação e poder que o tempo possui de descolorir a fachada da FOTOCOLOR constitui um meio do caminho entre a visibilidade e a invisibilidade, um ponto cinzento entre o que muda, o que morre e o que permanece.

A grisalha apresenta uma latência: a descoloração revela tanto uma ausência, um menos-ser e um não-poder, quanto uma potência associada à "carne da cor"[5], não nos apresentando nada de neutro, estável ou estritamente definido. Didi-Huberman nos propõe pensar a grisalha, não apenas pela descoloração da superfície. O autor parece nos sugerir, também, **uma ação escavatória para chegarmos à essa "carne" da cor**, ou seja, em outro ou outros estratos (ou superfícies) sob a camada primeira.

Ao entrarmos na FOTOCOLOR, o tempo parece dobrar, retorcer, retroceder, ir adiante, acelerar, desacelerar, girar, espiralar, pois a mesma parece concentrar e potencializar em seu interior, aspectos importantes da vida da rua que a contém. Uma espécie de "mundo em miniatura"[6] nos toma de assalto, nos colocando frente a questões atuais que até então parecia invisíveis por estarem dispersas demais. Esse "mundo em miniatura" nos faz ver o delicado e, ao mesmo tempo, agressivo momento de transição pelo qual a Rua Chile se encontra. Um momento movediço, permeado por imagens em fuga, por aparições e desaparições, situações limiares e uma diversidade espaço-temporal que todo lugar carrega consigo, mas que em momentos de perigo torna tudo mais evidente. Mário Filho (2016), o proprietário e único funcionário da FOTOCOLOR, diz:

A loja está à venda. Está à venda, mas eu não vendo. Vender pra quem? Ainda não é a hora. Estou esperando pra ver o que acontece. Tudo aí está à venda. Primeiro piso, segundo piso, terceiro piso... vendo até a vista da Baía de Todos os Santos, ali dos fundos, se você quiser. Mas essa já venderam, né?!

Figuras 01 a 04: Aparições. Janaina Chaviere Junia Mortimer, 2016. Fonte: Acervo da pesquisadora.

A loja expõe em seu interior um mundo à parte, um caótico arranjo difícil de ser nomeado com exatidão (*um anárquico arquivo? uma coleção?*), onde objetos, espaços e pessoas se dispõem em inesperadas combinações que parecem capazes de contar um pouco da história da fotografia, da imagem, da própria Rua Chile, da cidade de Salvador, colocando-nos frente a uma infinita tarefa de tradução, indagação e imaginação do espaço que se manifesta diante de nossos sentidos.

Com um generoso espaço, o estabelecimento possui apenas um dos seus três andares em uso. Somente o térreo se encontra "ocupado", devido à progressiva decadência pela qual a loja passou, e ainda continua passando, desde meados da década de 1980. Os outros dois andares, num passado distante, já serviram como estoque de mercadorias e escritório. E, num passado mais distante ainda, como cofre de um banco. Hoje tais subsolos, com vista para a Baía de Todos os Santos encontram-se desativados e habitados por inúmeras poças d'águas refletindo de ponta cabeça as várias vistas que vêm de fora. Eles (os subsolos) parecem estar à espera de que algo aconteça.

No térreo, onde se encontra a loja propriamente dita, há uma clara divisão espacial. Próximo à entrada, as vitrines, balcões laterais e um balcão de vidro em forma de "U", localizado no meio do estabelecimento comercial, servem de expositores para vários modelos de máquinas fotográficas analógicas e digitais, álbuns de fotografias de muitos modelos e em grande quantidade. *Pendrives* dividem espaço com disquetes, CDs, DVDs, HDs externos. Lentes fotográficas de vários tamanhos, de diferentes especificações técnicas, lunetas, microscópios, *flashes*, porta retratos de diversos modelos, bolsas para máquinas digitais, filmes novos e estragados ("para os fotógrafos que querem desenvolver trabalhos artísticos"[7]), equipamentos novos e antigos para projeção de imagens (retroprojetor, *data shows*, projetor de *slides* carrossel), antigos letreiros luminosos. Quadros promocionais da *Kodak*, *Polaroid*, *Fuji* se empilham junto a tripés profissionais e as muitas molduras de *slides* (filmes positivos). Mais de 200 unidades de máquinas fotográficas analógicas, ainda da década de 1990, dividem a prateleira com câmeras digitais de última geração.

A poeira toma conta do lugar e se instala em meio aos objetos que podem se encontrar à venda ou não, assim como o próprio estabelecimento comercial.

***

À direita, em um espaço um pouco reservado da FOTOCOLOR, está um microcosmo ainda mais empoeirado chamado por Mário Filho de "balcão do caixa". Ali se aloja a parte financeira do estabelecimento. Em cima do balcão, notas fiscais emitidas a partir da década de 1970 dividem espaço com um amontoado de manuais de instruções de objetos variados, nos colocando frente a frente com as infinitas sistematizações referentes aos modos de usar as diversas técnicas, muitas delas, há muito tempo, obsoletas. Um arcaico e simpático ventilador apontado na direção de Mário Filho também compõe o caos do microcosmo "balcão do caixa". O ventilador além de refrescar, espalha a poeira que se amontoa nas pilhas de papéis e objetos, nos calendários atuais e de décadas passadas. Ainda nesse espaço, um armário, onde poucos têm acesso, guarda uma coleção de *Rolleiflex*[8] de diferentes idades. Nesse armário a poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre as prateleiras que alojam as caixas daquelas câmeras de médio formato. E quando alguma das caixas é retirada do lugar, deixa-se a imagem do seu negativo. Ao retirar uma caixa para mostrar uma máquina de sua coleção, Mário Filho (2016) aponta para a prateleira, mais especificamente para a marca do objeto que foi removido e diz: " Tá vendo isso daqui? Sei quando alguém mexe em qualquer coisa dessa estante".

Cobrindo grande parte da FOTOCOLOR está a poeira. Para muitos, a poeira é algo que deve ser varrido, expulso, como um resto, algo não bem-vindo, um dejeto, uma espécie de obscenidade. Abjeção que precisa ser domesticada, uma vez que a matéria que deveria sustentar as formas é ela própria, insustentável. A imagem daquilo que não deu certo. "Elas são a série que nega o nada, que é o emblema metafísico perfeito em nossos tempos de maiores destruições; é ainda a espuma indestrutível da destruição e que, enfim, em vez de tombar, se eleva e se resguarda em todas as partes do espaço"[9]. Porém, aquilo que para uns parece reivindicar o fracasso, para nós se torna aprendizado. O que a FOTOCOLOR nos coloca é um aprendizado com e a partir dessa matéria que ora não se sustenta, ora se eleva.

Na FOTOCOLOR, a poeira, que se instala em praticamente todo o lugar, levanta, pousa e rodopia com o vento que vem da Baía de Todos os Santos, dança diante de nossos olhos, e **ao mesmo tempo que nos embaça a visão é, também, reveladora** das relações íntimas e secretas entre coisas, entre situações. Olhar para a poeira, para a matéria que se movimenta, é olhar para o detalhe que perturba. Com a visão "prejudicada", somos tomadas por um misto de encantamento e receio que nos faz percorrer caminhos incertos, imaginar mundos através de outros sentidos, para além da visão, já bastante "comprometida pela nitidez excessiva que, paradoxalmente, caracteriza o mundo atual"[10]. Em meio à poeira estamos numa espécie de limiar capaz de colocar em xeque regimes de verdades.

A poeira que se empilha sobre um cartão postal esquecido em algum canto da FOTOCOLOR revela uma sedimentação, forma extratos a partir de lentos depósitos. A poeira parece se deitar sobre as coisas, depositando-se nas superfícies do ne-

gativo fotográfico, no vidro do balcão, nas antigas anotações de Mário Filho, nas hélices do ventilador, no chão. Parece, inclusive, habitar a memória do dono do estabelecimento comercial, que não sabe ao certo desde quando a loja está localizada ali na Rua Chile. "Espera aí que vou fazer a conta. Dois mil e dezesseis menos 40 e uns quebrados. Então, mais ou menos 1970, 1969 foi que abrimos a FOTOCOLOR. Mas pode ser antes também. A Rua Chile ainda era glamurosa."[11]

Levando em conta a poeira que habita o estabelecimento, nos aproximamos de Georges Didi-Huberman e ao destaque que ele dá à sua potência como imagem. Para o autor, a poeira, com sua extrema fragilidade, revela uma dialética intrínseca que nos impõe tensionar seus pólos em oposição. Entre a finitude e o vazio, a poeira imprime a marca da desintegração e questiona esse último. Invasora, é tenaz e aérea, impossível de suprimir ou exterminar completamente.

"A poeira permite pensar o mundo"[12]. Junto a Didi-Huberman, penso que, da poeira, me interessa sua insistência que incomoda, perturba e revela. Uma insistência capaz de formar camadas, cobrindo persistentemente as superfícies onde se deposita e acumula, propondo uma assimilação do tempo pela matéria. E junto a Mário Filho aprendo que a poeira, material de impressão, possui uma utilidade anunciativa. " Tá vendo isso daqui? Sei quando alguém mexe em qualquer coisa dessa estante".

A parte dos fundos da loja é ocupada por um laboratório de revelação completo, desmontado há tempos. Suas peças se encontram empilhadas, o mobiliário enferrujado. Da generosa janela avistamos parte da Cidade Baixa e da Baía de Todos os Santos. E enquanto a poeira dança diante de nossa visão, Mário Filho conta:

Nesse espaço onde revelamos filmes por décadas, as janelas eram todas lacradas pra não entrar a vista da baía. Eram seis funcionários revelando filmes. Era intensa a produção de fotografias. Mas antes de ser um laboratório, já foi um sofisticado Piano Bar da antiga Confeitaria Chile. Muita gente chique já tocou aqui. Era um dos muitos lugares de encontro da Rua Chile. Lugar de encontro entre os poderosos. Políticos, artistas, comerciantes, coronéis do Cacau vindo de Ilhéus fazer negócios. Poder. Aqui era o lugar do poder. Aqui já se discutiu o futuro da economia do Brasil.[13]

Em um canto do antigo laboratório de revelação, o proprietário da FOTOCOLOR guarda caixas e mais caixas empoeiradas que não gosta de exibir, trata-se de fotografias, negativos e positivos abandonados pelos seus donos que nunca voltaram para buscá-los. Tais "esquecimentos" registram hábitos domésticos, festas de aniversário, viagens de férias, interiores de casas; revelam também os espaços públicos de Salvador e de algumas localidades do interior. Revelam anos de parcerias imagéticas, com as delegacias de polícias, com o governo do Estado da Bahia, com prefeituras de várias cidades do interior da Bahia, com a prefeitura da cidade de Salvador. Registros amadores e profissionais se misturam nos mostrando uma Salvador que se transformou rapidamente tanto em sua materialidade espacial, quanto em seus hábitos e costumes.

São muitas as caixas de diversos tamanhos, formato e cores, algumas identificadas por números, outras por palavras, algumas por frases inteiras. Na caixa identificada como "refugo", uma infinidade de retratos 3x4. Na caixa "postais", uma variedade de postais dos pontos turísticos de Salvador se mistura à postais promocionais e a uma coleção de postais da Rua Chile. Diversas são as paisagens que se amontoam dentro da caixa de papel paraná já bastante encardida pelo tempo. A "caixa 1" é o abrigo dos *slides* didáticos onde aulas de história da arte, geologia, biologia – produzidas por professores da UFBA –, se misturam a *slides* da "Roma Antiga", da " Terra Santa", da "Coleção Vaticano", entre outros. Na "caixa três", um envelope escrito "Fonte Nova" chama atenção, nele havia uma sequência de fotografias em preto e branco exibindo o momento em que o Estádio da Fonte Nova[14] vai ao chão.

Ao adentrar nesse mundo de imagens esquecidas e/ou abandonadas por seus donos, somos lançados em diversos outros mundos, em diversas disciplinas do conhecimento às quais a técnica fotográfica foi capaz de servir de anteparo. A cada fotografia encontrada, uma história é contada por Mário Filho que prefere não divulgar as imagens, a "relação de confiança estabelecida entre comerciante e cliente é fundamental e deve ser levado a sério"[15].

Fotografias, máquinas, notas fiscais, pôsteres, tudo na FOTOCOLOR parece constituir pequenos agrupamentos que fazem parte de uma constelação maior. Mário Filho, com seu dom de manejar e ler os objetos vai, pouco a pouco, mostrando que os mesmos são uma espécie de chave que remetem tanto às suas histórias e memórias individuais, como aos de uma coletividade.

Os agrupamentos de coisas parecem não ter fim e a cada encontro com a infinidade de objetos presentes na FOTOCOLOR, somos lançados no espaço, ou melhor, no universo de Mário Filho que ora se apresenta como um colecionador, apaixonado e apegado por tudo que se encontra ali dentro e fazendo do seu estabelecimento comercial uma espécie de espaço íntimo, ora como um "esperto" comerciante à espera do que "está para acontecer".

Pensar na FOTOCOLOR como um espaço onde "coisas" são agrupadas e reagrupadas é pensar na figura do colecionador de Walter Benjamin. Essa aproximação que fazemos nos faz reler o ensaio "Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador"[16], onde o autor olha para um objeto, no caso um livro, o fragmento de uma coleção e, a partir dele, tece uma reflexão sobre o ato de colecionar, revisitando também a memória presente nesses objetos. Ao desempacotar seus itens, o autor nos convida a percorrer o lugar no qual ele se encontra, o seu canteiro de obras, uma biblioteca desmontada e prestes a ser reconstruída: "[...] devo pedir-lhes que se transfiram comigo para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre pilhas de volumes [...]"[17].

No canteiro-biblioteca, Benjamin reflete sobre a prática do colecionar, onde cada livro o leva a rememorar a história de quando o adquiriu, a excitação desse momento, e, principalmente, a tensão entre a ordem e a desordem que atravessa o colecionador em seu incessante impulso de catalogar, classificar e finalizar sua biblioteca, seja a partir de sua organização, ou pela aquisição de um novo item que a atualize.

Ainda naquele texto, nos é chamada a atenção para a figura do colecionador que se empenha em compor uma estante de livros sem ter lido os exemplares de sua coleção, da mesma forma que coleciona porcelanas de *Sévres* e não as usa cotidianamente. O autor faz assim, uma crítica a essa imobilidade da coleção: "Por anos a fio [...] minha biblioteca não consistiu de mais de duas ou três fileiras que cresciam anualmente cerca de um centímetro apenas. Foi a sua fase marcial, em que nenhum livro podia nela ingressar, sem a confirmação de que eu o lera."[18] Benjamin critica o colecionador que toma o objeto como **algo inofensivo**, a ponto de estabelecer com o mesmo uma relação fetichista, ao obtê-lo, encerrando o ciclo de vida do objeto, imobilizando-o em suas prateleiras ou cristaleiras onde essa coleção é exibida. Esse é o risco que todo colecionador pode correr, o de se "perder" diante de suas aquisições, e virar, ele mesmo, mercadoria.

Cabe ao colecionador arrancar os objetos destas conexões e relações repressivas, em que estão mudos e estáticos, para então, nos contarem as lembranças das histórias neles sedimentadas. Ao retirar os objetos da imobilidade o colecionador aciona o caráter político do objeto.

UMA COLEÇÃO? UM ANÁRQUICO ARQUIVO?

Acelerada em sua descontinuação, a FOTOCOLOR nos lança para "dentro" de seu contexto nos fazendo enxergar visões inesperadas em meio aquele ambiente empoeirado, ao mesmo tempo em que nos lança para "fora" de seu espaço interno, nos "obrigando" a enxergar, a partir de uma concretude, não só o presente. A loja que está para desaparecer a qualquer momento, nos coloca, também, em uma relação crítica e viva com o passado.

LOVE

Em falar em descartável e destruição, você conheceu a máquina LOVE? Foi sensação. A primeira máquina descartável do Brasil. Produzida pela Sonora, na Zona Franca de Manaus. Não tinha jeito de tirar o filme de dentro dela sem destruí-la. Início da década de 1980. Vendeu igual água. Foi uma loucura, uma febre. Todo mundo tinha uma LOVE. Muitas mulheres começaram a fotografar por causa dessa máquina. Era uma máquina feita para as mulheres.[19]

Chegou LOVE. A primeira máquina fotográfica DESCARTÁVEL!

Veja o que a ZONA FRANCA DE MANAUS tem para lhe oferecer: Uma novidade sensacional. A única Máquina Fotográfica Descartável do mundo. Não é preciso colocar e nem tirar o filme. Totalmente automática. Pronta para fotografar. Tudo muito fácil. Tudo muito simples. Na LOVE você só aperta um botão... clic... e pronto. Você tirou lindas fotos coloridas. Você compra LOVE somente a primeira vez!

Depois de fotografar você envia LOVE diretamente à Sonora para revelar o seu filme e paga apenas as fotos reveladas. Juntos às suas fotos coloridas, você recebe inteiramente grátis outra LOVE nova, prontinha para fotografar. Mande hoje mesmo o seu pedido para desfrutar dessa maravilhosa vantagem que somente a ZONA FRANCA DE MANAUS oferece a você. [20]

***

A MULHER DE ROXO

Mário Filho segura um postal da década de 70 da Rua Chile onde muitas pessoas caminham tanto na calçada como na rua. Uma mulher, vestida de roxo, com roupas longas, mantas compridas, um grande crucifixo e uma Bíblia na mão, aparece no canto direito da imagem. O dono da FOTOCOLOR, sussurra nunca ter reparado que "A mulher de Roxo" aparecia naquele postal que tanto foi vendido nas bancas de revistas e em sua própria loja de fotografias:

Dizem que ela apareceu nos anos 1960 na zona do Pelourinho, na casa 6 da Rua Gregório de Mattos, num bordel conhecido, o Buraco Doce. Era uma mulher muito bonita, cabelos longos, vestidos caros e estava sempre usando joias. Depois passou a morar nas ruas. E ninguém até hoje sabe a sua verdadeira história. As crianças tinham muito medo dela. Ela era uma figura muito misteriosa, ninguém sabia ao certo quem era ela. Ela vestia um vestido roxo e tinha um crucifixo enorme no pescoço. Tinha uma voz fina e de vez em quando pedia um dinheirinho. Não falava mais nada, além do: me dá um dinheiro? A gente não sabia ao certo se ela era uma mendiga, uma santa, uma louca, ou uma fantasma. O local preferido dela era próximo ou na porta da loja Slopper. Loja onde as damas da alta sociedade baiana se reuniam para comprar roupas. Em alguns momentos ela andava por essa rua vestida de noiva, com buquê, véu e grinalda. Tem essa história também, de que ela foi abandonada no altar, e por isso, enlouqueceu. Só sei que no início dos anos 1990 ela desapareceu (Filho, 2016).

***

REFUGO

A caixa preta com uma etiqueta escrita "refugo" guarda em seu interior uma infinidade de cartelas de 3x4 coloridas bastante desbotadas pelo tempo. Com quatro fotos cada, as cartelas são tiras de papel fotográfico de mais ou menos 8x10cm. Homens, mulheres, velhos, adultos e jovens adultos com a pele queimada pelo sol, em sua grande maioria, quando dispostos lado a lado formam uma paisagem curiosa. E por se tratar de refugo, tais retratos possuem, sempre, algum tipo de "erro". Erro esse, em sua grande maioria, relacionado ao movimento, a algum gesto feito fora da hora.

Pessoas arrumando os cabelos, verificando as unhas, ajeitando a gola da blusa, piscando, segurando terços e guias envoltas ao pescoço. Muitos são os rostos que parecem gargalhar com aquela situação. Um idoso com um pente nas mãos arruma os poucos fios de cabelo que ainda lhe restam na cabeça. Inúmeras são as fotografias onde as pessoas parecem bocejar, outras parecem espirrar. Há, também, aquelas acometidas por crise de risos. Outras resolvem tirar ou colocar os óculos no momento "errado". Uma senhora com vestido floral marrom, amarelo e vermelho olha para o ombro esquerdo.

Gestos e expressões próprias dos corpos parecem assombrar aquelas fotografias a ponto de serem descartadas. Nos documentos oficiais não são permitidos os gestos outros, para além daquela tradicional postura de todo retrato 3x4, em que os corpos se colocam aparentemente rígidos diante da imagem. No horizonte de retratos 3x4 da caixa *Refugo*, a captura de movimentos constitui um erro.

Diversos são os rostos que compõem aquela paisagem-refugo que se descortina, agora, para além das imagens impressas. Pouco a pouco, uma outra história emerge, a partir das palavras de Mário Filho. Por detrás daquelas centenas de retratos 3x4 uma história das condições que os tornaram possíveis.

Aquelas fotos 3x4, explica Mário, foram fundamentais para o sucesso da criação do Serviço de Atendimento ao Cidadão (SAC) no Estado da Bahia, principalmente nos interiores, no primeiro governo de Paulo Souto, então governador do Estado. O SAC reúne desde 1995, num mesmo lugar, muitas das repartições comumente usadas pela pessoa que busca tirar ou renovar documentos, obter certidões e receber atendimentos nos mais diversos setores do serviço público, explica Mário Filho, indo até a vitrine e trazendo em suas mãos uma câmera *Polaroid*:

Vendemos muitas câmeras dessa, a Polaroid Studio Express 403. Muitas mesmo. Nem me lembro mais quantas, para o Governa do Bahia. Naquela época, 1995, era demorado tirar documentos, principalmente por causa da fotografia, que demorava (muitos dias) pra ficar pronta. O governo foi esperto, montou cerca de 6 a 8 escritórios ambulantes, em carretas gigantescas, e saiu por esse interior

fazendo carteira de identidade, carteira de trabalho e outros documentos. Graças à Polaroid e a técnica do instantâneo, tudo aconteceu de maneira ágil. O SAC se tornou um fenômeno e virou modelo nacional e internacional. E a fotografia instantânea foi uma espécie de espinha dorsal desse processo. Depois foi substituída pela digital. O instantâneo 3x4 da Polaroid foi uma espécie de elo entre a fotografia analógica dos Lambe-lambes de praça e a fotografia digital. Mas é claro, que pra uma coisa aparecer, outra precisa desaparecer. E quem sumiu foram os fotógrafos lambe-lambe, que ocupavam as praças. Cada praça tinha um, dois, três fotógrafos daqueles. Se tornaram obsoletos. Não sobrou um pra contar a história. Fazer o quê? A vida é assim.[21]

***

FALHA

No interior da caixa intitulada "Didáticos", outras caixas de diversos tamanhos, alturas, formatos, texturas, cores, idades. A velha caixa amarela e preta, com suas arestas remendadas com fita crepe, parece cintilar e chama atenção. O pedaço de papel, escrito "Falha", fixado com durex, a nomeia. "O que será que tem nessa caixa?" Pergunta-se Mário Filho, pegando, abrindo a caixa e revelando o objeto guardado em seu interior.

Um carrossel de um projetor de *slides* e alguns diapositivos, ocupam a caixa. O dono da FOTOCOLOR caminha em direção à vitrine da loja, para buscar o restante do projetor, mas por causa de algum problema de ordem técnica não foi possível ligá-lo. Mário Filho, não desiste, volta ao lugar onde estávamos e com os diapositivos em mãos começa a contar sobre o profundo abismo que há milhões de anos se formou, dividindo o território, onde, hoje, está Salvador, em três grandes planos.

Ao retirar os diapositivos do carrossel, o proprietário da FOTOCOLOR se lembra de onde vinha tudo aquilo. Algum professor que lecionava geologia "presenteou" Mário Filho, com todo aquele material: projetor de *slides*, carrossel e os diapositivos didáticos. Agora, com a ajuda dos *slides*, o dono da FOTOCOLOR conta sobre a falha geológica que separa a Cidade Alta da Cidade Baixa. " Você sabe por que existe Cidade Alta e Cidade Baixa?"[22] Levantando os *slides* para colocá-los contra a luz que entra pela porta frontal da loja, ao mesmo tempo em que fecha um dos olhos para melhor ver o que estava gravado nos diapositivos, Mário Filho, conta um pouco da cidade de "Salvador, antes de ser Salvador"[23]. Sua formação geológica. Fala dos cortes, dos acidentes, dos planos e principalmente da falha, essa profunda rachadura que surge a partir do choque entre forças opostas.

Salvador, a mais antiga cidade e capital do país, foi fundada em 1549. Seu território "foi escolhido em função da finalidade primitiva da aglomeração: administrativa e militar"[24]. Era preciso construir Salvador sob o signo bélico das fortificações, tendo em vista o controle do território pelos invasores portugueses. O critério militar era estrategicamente defensivo. Da porção alta de terra (hoje Cidade Alta) era dada a observação permanente da entrada da Baía de Todos os Santos, no propósito de antever e dificultar o acesso de outros invasores ao "coração" da cidade. Para além do caráter defensivo havia, também, o caráter logístico-administrativo. "Era preciso construir Salvador bem perto do mar para facilitar as comunicações com a metrópole"[25], à medida em que se constituía como porto de abastecimento, na porção baixa de terra (hoje Cidade Baixa), para as frotas portuguesas a meio caminho do Atlântico Sul.

A escarpa da falha geológica de Salvador possibilitou a clara divisão da cidade em planos e, a um só tempo, repartiria as atividades: no cume, a Cidade Alta se consolidaria em local de moradia, do comércio a varejo e das atividades político administrativas. No pé da encosta, a Cidade Baixa, era onde se desenvolviam os locais de trabalho, do comércio por atacado e das intensas atividades portuárias.

Ao longo do "desenvolvimento" e expansão demográfica da cidade, ocorre, não sem diversos e graves acidentes decorrentes dos deslizamentos de terra, a ocupação das áreas da própria escarpa, principal elo entre os planos alto e baixo. Área essa que também se constitui um plano, porém inclinado, o que dificulta, e muito, a sua utilização.

Tal divisão geomorfológica, entretanto, implicaria um impedimento à articulação entre os dois níveis (os dois planos horizontais), com obstáculos à mobilidade da população e, em particular, à elite que habitava a parte alta da cidade e mantinha atividades empresariais na parte baixa. Era evidente a necessidade de criar meios de comunicação e deslocamento entre as autoridades governamentais, que ocupavam o topo da escarpa, e as atividades comerciais, abaixo da montanha; e de transporte para os mais variados tipos de mercadorias que chegavam ao porto, ou nele seriam embarcadas.

Para vencer o desnível imposto pela geomorfologia do terreno, foram abertos sinuosos caminhos e ladeiras, além de rampas e escadarias que possibilitariam, ao longo da encosta, as rotas para o percurso da população. Obtinha-se, desse modo, a solução necessária ao primeiro sistema de circulação e transporte de pessoas e mercadorias na Salvador do século XVI.

Para além dos sinuosos caminhos, ladeiras, rampas e escadarias, mais tarde esse desnível passou a ser vencido através de diversas outras obras de engenharias, como complemento das soluções já existentes. Sendo assim, foram construídos o Guindaste dos Padres, mais tarde transformado no Plano Inclinado Gonçalves (1874), o "Parafuso do Lacerda", inaugurado em 1873,

hoje Elevador Lacerda, o Plano Funicular do Pilar de 1889 e o Elevador do Taboão ou "Balança", como era conhecido em 1896, além do Plano Inclinado Liberdade-Calçada de 1981.

Esse desnível existente, que demandou tantas soluções para ser vencido, entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa deve-se à falha geológica que foi batizada de "Falha de Salvador", em homenagem à cidade onde essa configuração ocorre com maior destaque na borda da Bacia do Recôncavo. Olhando em direção ao Elevador Lacerda, de frente para o mesmo, observa-se ao fundo um paredão coberto pela vegetação. Esse paredão inclinado é o Plano da Falha. A vegetação que ficou preservada pela dificuldade de construção, numa região tão íngreme, denuncia a posição da Falha Geológica.

Essa escarpa que une a Cidade Alta e a Cidade Baixa define o Plano da Falha Geológica de Salvador. Outra área onde a Falha de Salvador pode ser observada fica ao longo da Avenida Contorno. Os paredões de pedra são o próprio plano da falha.

A **falha** é a superfície ao longo da qual existe deslocamento de blocos formando um degrau. Este desnível formou uma calha que foi preenchida por sedimentos, isto é, por fragmentos de diversos tamanhos de rochas pré-existentes, incluindo areias e argilas. O movimento que formou a Falha de Salvador aconteceu há cerca de 145 milhões de anos, no início do chamado período Cretáceo. As rochas que se deslocaram, são muito mais antigas, são Pré-Cambrianas, com mais de um bilhão e seiscentos milhões de anos[26].

As falhas geológicas são fraturas nas quais se observa deslocamento relativo das paredes rochosas ao longo do Plano da Falha. Esse deslocamento pode ter apenas alguns milímetros ou alguns quilômetros. O deslocamento é chamado de REJEITO da falha. A falha de Salvador é observada ao longo de toda a borda leste da Bacia do Recôncavo, e possui um rejeito máximo de cerca de 6.000 metros de altura. Entretanto, o desnível entre as Cidades Alta e Baixa no Elevador Lacerda, é de apenas 74 metros. **Atitude** de uma falha é a atitude do plano ao longo do qual se deu o deslocamento dos blocos, ou seja, o PLANO DE FALHA. A atitude da falha é dada pela sua direção e mergulho. **Direção** é a orientação de uma linha horizontal situada no plano de falha, referida ao norte. E **Mergulho** é o ângulo entre o plano de falha e um plano horizontal.

"Como se forma uma falha geológica[27]? E quais são os tipos de falhas existentes[28]?"

As duas perguntas acima, foram feitas por Mário Filho ao mesmo tempo que tirava do bolso seu celular, nos apresentando um vídeo, uma imagem em movimento, explicitando de vez, através de uma animação em 3D, a movimentação que aconteceu há milhões de anos, que preparou o terreno para a cidade de Salvador.

Não satisfeito, o dono da FOTOCOLOR faz um convite. Ir até a varanda existente nos fundos da FOTOCOLOR e olhar o panorama que se revela: telhado, ilha de Itaparica, Forte de São Marcelo, o mar, a Cidade Baixa, casas em estado de decomposição, o restaurante Amado, etc.

Do cume da encosta que divide Salvador entre Cidade Baixa e Cidade Alta, o início do pôr do sol no mar da Baía de Todos os Santos nos avisa que a loja precisa ser fechada. As imagens dentro de uma caixa preta não aparecem sem luz.

PROJETOR DE SLIDES CARROSSEL

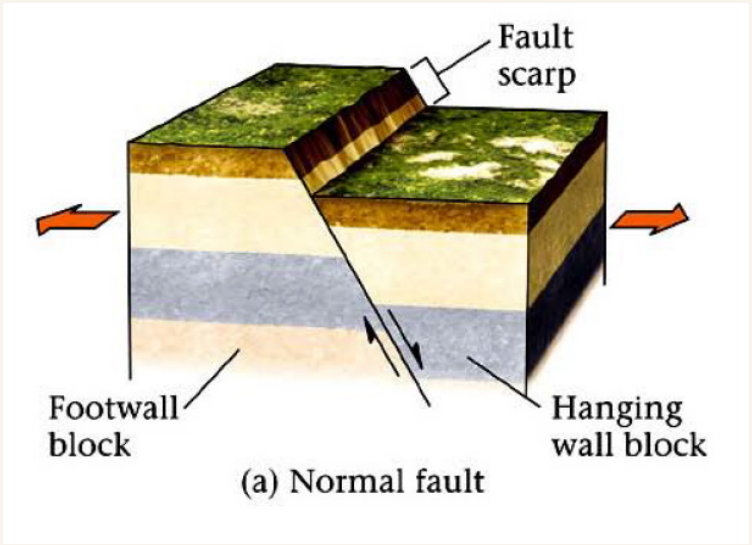


Figura 05: Falha normal [Normal fault]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/ldgeohazards/what-are-earthquakes/fault-systems?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>. Acesso em: 10 de fev. 2023.

Figura 06: Projetor de Slides Carrossel Disponível em: <http://angelomagpantay.blogspot.com/>. Acesso em: 10 de fev. 2023.

Os projetores de *slides* funcionam projetando luz através de fotografias diapositivas ou *slides* – que são pequenas transparências montadas em resistentes molduras, no formato 35mm, ideais para ampliação e projeção, pois possuem altíssima resolução e alta qualidade de imagem[29]. À medida que a luz passa pelos diapositivos, ela amplia a fotografia e exibe a imagem em um anteparo, geralmente uma tela ou parede. Quando um botão é pressionado, os *slides* avançam em sequência.

Dentro do corpo do projetor, existem várias lentes e espelhos. O projetor de *slides* depende dessas lentes e espelhos para projetar raios de luz aproximadamente paralelos nos diapositivos[30]. Do outro lado do *slide*, uma lente redistribui os raios de luz, o que amplia a imagem. Normalmente, esses aparelhos óptico-mecânicos têm uma lente ajustável para que o operador possa focalizar a imagem. Quanto mais longe o projetor estiver da tela ou parede branca, maior será a imagem.

Há projetores de diversos formatos e o último modelo foi o carrossel, lançado antes do surgimento dos aparelhos que funcionam conectados a computadores. Com uma bandeja circular separada de seu corpo, o projetor de *slides* carrossel pode abrigar vários diapositivos de 35 mm (geralmente 80 ou 140) em sua bandeja circular. A bandeja tem uma placa de metal na parte inferior com uma abertura de aproximadamente 5 milímetros de largura, tamanho suficiente para deixar passar um único *slide* para o portão de projeção abaixo dela.

O corpo principal do projetor contém um motor que gira a bandeja (contendo os diapositivos colocados de cabeça para baixo, para que a imagem seja projetada com a orientação correta) enquanto a placa de metal é fixada com a abertura sobre o portão de projeção. À medida que a bandeja avança, um mecanismo alternativo empurra o *slide* atualmente carregado de volta para a bandeja e, em seguida, a bandeja é girada, colocando o próximo *slide* na posição entre a fonte de luz e a lente.

O sistema carrossel oferecia três vantagens sobre os sistemas de alimentação horizontal de bandeja reta que eram então comuns no mercado. A bandeja do carrossel mantinha os *slides* no lugar com um anel de travamento em seu *hub*, evitando que os *slides* saíssem acidentalmente da bandeja se caíssem. Ao usar a gravidade para baixar o *slide* no projetor, a chance de travamento foi bastante reduzida, pois um *slide* empenado não desceria além do ponto em que encontrava resistência no mecanismo. A bandeja circular também permitiu que o projetor exibisse apresentações automatizadas sem a necessidade de redefinir manualmente a bandeja de *slides* entre as apresentações.

O conceito original do projetor de *slides* em carrossel é creditado ao ítalo-americano Louis Misuraca[31], que levou seu projeto para a empresa *Kodak* e o vendeu por uma quantia fixa. A *Kodak* lançou seu primeiro projetor Carrossel, o Modelo 550, em 1961. Foi descontinuado em outubro de 2004.

***

RUA CHILE

Em 1902, através do decreto Municipal da Câmara dos Vereadores a antiga Rua Direita de Palácio, que também já se chamou Portas de São Bento e Rua dos Mercadores, passou a ser chamada de Rua Chile. A mudança de nome se deveu às homenagens promovidas pelos estudantes da Faculdade de Medicina e pelo Governo da Bahia à visita de uma esquadra que visitava o Porto de Salvador. A marinha chilena, naquela ocasião, era considerada a terceira força mais poderosa do mundo e havia interesses dos governantes brasileiros em homenageá-la, mobilizando a população em uma grande festa, na rua em questão, para a recepção dos marinheiros que visitavam a cidade pela primeira vez. Na ocasião a Rua passava por um momento de baixa em seu comércio, sendo assim, a troca de nome, além de homenagear a marinha chilena, vem como uma estratégia do governo da época em manter o *glamour*, o poder e a prosperidade.

Na Rua Chile se concentrou durante quase cem anos (de 1870 a 1970 aproximadamente) a vida intelectual, comercial, política, social e cultural de Salvador, tudo isso envolto em um "cenário" de luxo, de vida próspera e abundante. Localizada na parte alta da cidade (um local estratégico e privilegiado) é margeada pela Baía de Todos os Santos. Principal acesso ao Pelourinho, a Rua Chile liga a Praça Castro Alves à Praça Municipal e é passagem obrigatória para a Praça da Sé e Terreiro de Jesus.

Após a década de 1970, a Chile entra em um longo período de decadência, causada principalmente pela transferência do centro político do Estado para a Avenida Paralela e pela construção do *shopping center* Iguatemi em 1975 naquela mesma região de Salvador. A criação do Centro Administrativo da Bahia (CAB) concentra várias repartições do Estado e desloca para lá vários dos funcionários públicos que trabalhavam e circulavam pela Chile. A criação do Iguatemi faz com que boa parte do comércio, bancos, cinemas da Rua ganhem novo endereço. A Rua Chile perde prestígio, movimento e poder econômico. A cidade se expandiu para outras direções e passou a ter outros centros políticos, econômicos e de lazer.

Atualmente, a Chile está passando por grandes mudanças fruto de acordos entre poder público e iniciativa privada. O primeiro através do Programa de Aceleração do Crescimento para as Cidades Históricas – PAC Cidades Históricas e pela Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder), através do Programa PAC Pavimentação. E a iniciativa privada através da compra e reforma de muitos imóveis na Chile e suas redondezas, prospectando para a Rua um futuro "promissor" a partir da volta de seu glorioso passado. Nesse sentido, a Rua Chile está hoje em pleno processo de transformação, marcado pelas grandes reformas de edificações históricas e por uma valorização imobiliária que pode ser percebida pela saída de antigos comerciantes devido ao aumento dos valores dos aluguéis.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] "Câmera escura (do latim camera obscura) é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. A câmera escura consiste numa caixa (que pode ter alguns centímetros ou atingir as dimensões de uma sala) com um orifício em uma de suas faces. A luz, refletida por algum objeto externo, entra por este orifício, atravessa a caixa e atinge a superfície interna oposta, onde se forma uma imagem invertida (enantiomorfa) daquele objeto." Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_escura>. Acesso em: 5 de mar. 2023.

[2] Termos recorrentes nas políticas de planejamento estratégico.

[3] Didi-Huberman, 2001.

[4] Didi-Huberman, 2014.

[5] Didi-Huberman, 2014.

[6] Benjamin, 2009, p. 40.

[7] Filho, 2016.

[8] Rolleiflex é uma famosa, duradoura e diversificada linha de câmeras fotográficas. As câmeras Rolleiflex são notáveis pelo seu tamanho compacto, peso reduzido, óptica superior e visores muito nítidos, e frequentemente notadas como o exemplo paradigmático de câmeras reflex de objetivas gêmeas. (...) Um grande atrativo das câmeras Rolleiflex é a qualidade de sua construção. Montadas principalmente em metal e vidro cobertos com couro, as câmeras Rolleiflex são sólidas e duráveis, e o refino de sua fabricação permite que esses equipamentos – frequentemente com mais de 50 anos de idade – continuem a ser apreciados e usados.(...) A mecânica das câmeras Rolleiflex TLR inclui um engenhoso espelho cônico que permite que a imagem da lente de visualização (lente superior) seja vista em tamanho menor sem perda de enquadramento, e isso levou a uma significativa redução de peso e do tamanho do equipamento em relação aos seus competidores. Além disso, o mecanismo de avanço do filme era robusto e particularmente bem projetado, fazendo com que o carregamento e avanço do negativo fosse rápido e semi-automático. A isso somava-se a qualidade superior de suas lentes, fabricadas pela Zeiss e Schneider, duas das mais renomadas empresas de elementos ópticos. O grande número de acessórios disponíveis para essas câmeras inclui filtros, tripés de conexão rápida, visores especializados e lentes para aplicações específicas, tornando-as um completo sistema de fotografia e garantindo-lhe lugar de destaque no mercado de câmeras profissionais.

[9] Oliveira, 2010, p.123.

[10] Wisnik, 2012, p.13.

[11] Filho, 2016.

[12] Didi-Huberman, 2001, p.67.

[13] Filho, 2016.

[14] O Estádio Octávio Mangabeira, também conhecido como Fonte Nova, é um estádio de futebol na cidade de Salvador, de propriedade do governo do estado da Bahia. Utilizado pelos principais clubes que jogam em Salvador, sua capacidade era de 60 mil pessoas. Em 29 de agosto

de 2010 o estádio foi implodido para dar lugar à Arena Fonte Nova, uma das sedes dos jogos da Copa das Confederações de 2013 e da Copa do Mundo FIFA de 2014.

[15] Filho, 2016.

[16] Benjamin, 2001.

[17] Benjamin, 2011, p. 215

[18] Benjamin, 2011, p. 218.

[19] Filho, 2016

[20] Texto retirado de uma propaganda da máquina LOVE. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/05/camera-love-1981.html > Acesso em: 10 de dez. 2022.

[21] Filho, 2016.

[22] Filho, 2016.

[23] Filho, 2016.

[24] Santos, 2008, p. 103.

[25] Santos, 2008, p. 103.

[26] Salvador: Cidade Alta e Cidade Baixa, Por quê? Painel Geológico elaborado por: Christovam Penteado Sanches – Petrobras, Augusto J. Pedreira da Silva – CPRM. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/media/gestao_territorial/falha_salvador.pdf >. Acesso em: 10 de mai. 2021.

[27] As falhas geológicas são o resultado de esforços aplicados sobre as rochas, quando estas têm um comportamento rúptil, ou seja, quebram-se por não suportar o esforço, ficando fraturadas. Quando há deformação plástica, as rochas não se fraturam, resultando em rochas dobradas, e não falhadas (Popp, 1998).

[28] Conforme a classificação baseada no comportamento e especificação dos falhamentos, existem três tipos de falhas geológicas: a normal, a inversa e a transcorrente. A falha normal – também chamada de falha distensiva ou falha de gravidade – ocorre quando o bloco deslocado posiciona-se abaixo do plano da falha. O bloco deslocado "desce" em relação ao plano original, o que é causado pela tensão negativa provocada pelas forças internas de transformação do relevo. A falha inversa – também chamada de falha compressiva – manifesta-se de forma oposta ao tipo de falha normal, com o bloco deslocado movimentando-se acima do plano original. Ela ocorre quando o tectonismo exerce pressões positivas sobre o bloco rochoso em questão. A falha transcorrente – também chamada de falha horizontal – acontece quando há deslocamento no plano horizontal entre os dois blocos, sendo mais comum em zonas de encontro entre duas placas tectônicas, quando essas também se movimentam horizontalmente. Assim, cada bloco sofre com um tipo de força diferente e apresenta deslocamentos distintos. No Brasil, devido às condições geológicas regionais, as falhas mais comuns são as falhas normais, resultantes de esforços distensivos, que é o caso da Falha de Salvador. As falhas de gravidade são também chamadas de FALHAS NORM AIS, pelos geólogos. (Pena, s. d.)

[29] Disponível em: <https://spiegato.com/fr/quest-ce-quun-projecteur--de-diapositives >. Acesso em: 10 de jun. 2020.

[30] Disponível em: <https://www.reponserapide.com/comment-fonctionne-un-projecteur-de-diapositives-13791.php>. Acesso em: 10 de jun. 2020.

[31] Disponível em: <https://acervo.oifuturo.org.br/acervo-museologico/projetor-2/>. Acesso em: 10 de jun. 2020.

/

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: _____. Rua de Mão única. São Paulo: Brasiliense, 2011. .

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIDI-HUBERM AN, Georges. Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Minuit, 2001.

DIDI-HUBERM AN, Georges. Grisalha: Poeira e poder do tempo. Lisboa: KK YM+IHA, 2014.

FILHO, Mario. Entrevista [2016]. Entrevistadora: Janaina Chavier Silva. Salvador, 2016.

OLIVEIRA, de Jorge Eduardo. Uma paisagem, um acontecimento, um poema: a poeira como uma forma de pensar o mundo. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 118-131, jul./dez. 2010.

PENA, Rodolfo F. Alves. Falhas geológicas. Brasil Escola, s/d. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/geografia/falhas-geologicas.htm. Acesso em: 10 de set. 2023.

POPP, José Henrique. Geologia Geral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S/A, 1998.

SANTOS, Milton. O centro da cidade de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2008.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PARA CITAR:
CHAVIER, J. Fotocolor. Redobra, n.17, ano 8, p. 201-220, 2023.

SALTAR É PRECISO: PEQUENA COLEÇÃO DE IMAGENS E PENSAMENTOS, PORTO DA BARRA, SALVADOR

RAFAELA LINO IZELI

Arquiteta e Urbanista, doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente histórias, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2018, p. 768 [N 3,1]).

Saltar é preciso, viver não é preciso (João Rodrigo Mattos, 2013).

É preciso salientar de antemão que os fragmentos de imagens e pensamentos que aproximamos neste texto não são, de forma alguma, derivados de um mergulho em extensos e densos arquivos. São tateadas, às vezes despretensiosas, mas não aleatórias, bastante fugidias, tanto quanto inseguras, mas insistentes. Partem de uma aproximação ao Museu Tempostal de Salvador, ou " Templo dos Postais": um museu com um acervo de 50 mil imagens e postais antigos, na sua maioria doados por Antônio Marcelino do Nascimento (1929 - 2006), sergipano, que chega à Bahia em 1947 e que, segundo Ventura (2014, p. 255), era um "[...] colecionador eclético, juntando, em uma mala, além de objetos pessoais, santinhos recebidos como prêmio nas lições de catecismo, biscuits, recortes de jornais e livros ilustrados, estampas do sabonete Eucalol, objeto de fascínio entre os jovens da época."

Em uma primeira visita ao Museu, dos poucos cartões-postais e imagens antigas do território de interesse da pesquisa de nosso doutorado em desenvolvimento, a orla da Barra, Salvador, foram selecionados 25 deles. A seleção se deu pelo interesse nos cartões que, além da monumentalidade dos fortes presentes na orla, registrassem práticas. Dentre eles, era predominante a quantidade de imagens que enquadrava o Farol da Barra em detrimento ao Porto ou qualquer outra paisagem do trecho em questão. Do todo, apenas 5 retratavam, de fato, a praia do Porto da Barra. Escolhemos, portanto, falar a partir deles, talvez buscando compreender o espaço e o tempo justamente por aqueles fragmentos que de alguma forma são os menos privilegiados. Não nos detemos apenas aos postais e, por isso, consideramos esse trabalho mais sobre uma "coleção" do que sobre um "arquivo". Acumulamos relatos, notícias de jornais, imagens e imaginações outras que encontraram nestes postais o fio da meada para a construção de uma montagem mais ampla. Nesse sentido, trata-se aqui de um texto que apresenta mais o fazer imaginativo de um processo de pesquisa que parte de um arquivo público e constrói uma coleção própria, nos permitindo saltar do presente ao passado e desenhar uma dentre várias narrativas possíveis.

O cartão mais antigo desta pequena coleção de 5 imagens do Porto, data do início do século XX. 1912 é o ano de envio da assinatura que consta em

seu anverso. Com a Igreja de Santo Antônio da Barra e o Forte de São Diogo (1629) ao fundo, o bilhete postal de número 43 de edição da gráfica *Liyho-Typ*. Almeida, retrata em primeiro plano algumas embarcações ancoradas no mar e outras aparentemente sendo reformadas na areia. Ao fundo também é possível perceber um pequeno conjunto de construção de casas diretamente defronte à praia. Não parece haver ninguém deitado sobre a areia, tampouco alguém se banhando por lazer. As poucas pessoas que fazem parte do recorte concentram-se nos reparos e ofícios relacionados aos barcos.

Sabemos que no início do século XX, a Barra era um bairro de veraneio com pouco acesso ao centro ou à parte alta da cidade. A construção da avenida Sete de Setembro, se deu somente em 1915 na gestão de José Joaquim Seabra (1912 - 1916) - considerado o ícone da modernização de Salvador - ligando desde a Praça Castro Alves até o largo do Farol da Barra. Conforme nos afirma Pessôa (2017), o projeto de Jerônimo Teixeira para a avenida, com desenho elaborado pela Companhia de Melhoramentos da Bahia, datado de 1912, alargou e retificou os antigos trajetos à "régua e esquadro", desapropriando centenas de casas e demolindo inclusive construções históricas relevantes. Somente a partir de então, a consolidação do sistema viário teria permitido uma maior mobilidade de frequentadores e moradores na Barra, assim como a abertura de novas vias e novos loteamentos, alterando definitivamente a paisagem e os usos locais.

Página anterior e páginas seguintes. Figuras 1 a 5: cartões-postais do Porto da Barra, Salvador.
Fonte: Museu Tempostal

É neste momento também que a balaustrada, que divide a rua da areia e marca visualmente a paisagem do Porto da Barra, foi construída. O projeto das muralhas de contenção e escadas, do engenheiro Pessôa de Barros, de 1879, junto às obras de construção das avenidas foram os responsáveis pela completa mudança da " Vila Velha" ou antigo "Povoado do Pereira". O renque de casas que aparece ao fundo da imagem do cartão-postal é o local exato onde historiadores defendem ter sido instalada a primeira ocupação de colonização portuguesa na Bahia. Uma expedição comandada por Gonçalo Coelho teria chegado à Baía de Todos os Santos em 1501 e fincado um marco de pedra numa ponta rochosa, a Ponta do Padrão, onde atualmente se encontra o Farol da Barra. Anos mais tarde, em 1536, com a chegada do donatário Pereira Coutinho, foi denominado de " Vila do Pereira" o local onde Diogo Caramuru e Catarina Paraguaçu já haviam instalado cerca de 300 cabanas, nas imediações do Porto da Barra. Após a chegada de Tomé de Souza e a consolidação e formalização da Cidade do Salvador na parte alta do território, em 1549, a vila passaria a ser conhecida como " Vila Velha" e serviria como ponto de chegada de mercadorias e abastecimento da cidade.

J. Mello, Editor

Barra (Antigo Forte de Sta. Maria), **Bahia** (Brazil)

No. 9

BARRA - BAHIA

MOBIL

Os 04 demais cartões que compõem essa primeira seleção registram o Forte de Santa Maria (construído em 1627) quase na mesma posição. Principalmente nas imagens menos aproximadas ao forte é possível perceber algumas transformações decorrentes do início do século XX. Ainda que sutil, a sequência nos mostra uma mudança na paisagem e nas práticas do espaço da praia ao longo do tempo que corresponde à progressiva reconfiguração e abertura do acesso ao bairro da Barra como um todo. A construção do muro de contenção junto à balaustrada possibilita mais espaço de areia e, junto às obras de circulação viária, a praia vai perdendo o caráter de posto de abastecimento e ancoragem de embarcações para tornar-se um espaço de lazer. É notável a diminuição de barcos à vela e pessoas trabalhando em torno deles em contraposição ao aumento de crianças e adultos se banhando no mar ou sentados na areia[1].

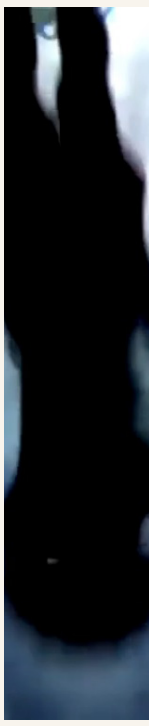
O último cartão, já colorido, traz em primeiro plano a presença de duas baianas de acarajé, sentadas sob a sombra de guarda-sóis, de costas para o mar em um platô no nível da rua. Sem data ou sem qualquer escrito endereçado no anverso deste postal, supomos tratar-se de um retrato dos anos 1970 em diante, quando o segundo período de ascensão dos cartões-postais no país corresponde à emergência de um turismo planejado na Bahia e à divulgação de um imaginário sobre Salvador. Parte da "Coleção Glouster Souza Melo", impresso pela *Gráfica Grauna Ltda*, uma gráfica paulista, o cartão com o título "Praia da Barra c/ Bahianas" nos parece fazer parte de um conjunto maior de grande circulação pelo Brasil. São vários os postais desta mesma gráfica que enquadram paisagens brasileiras das mais diversas, desde Aparecida do Norte, Ubatuba, Campos do Jordão, em São Paulo, à São Luís no Maranhão, Tiradentes em Minas Gerais e Florianópolis em Santa Catarina. Alguns deles com textos endereçados trazem datas do início dos anos 70, o que nos faz apostar que o cartão do Porto da Barra também tenha circulado nessa época.

Ubatuba, 18.12.72

Neuza, como eu prometi, mando o seu postal. Aqui em Ubatuba está uma delícia, com muito sol, mil garotos. Neuza te espero dia 23 para a formatura, tá. Aí eu te conto todas as novidades. Menina! A gente paquera cada homem lindo de morrer.

Lembranças, Sonia.

P.S. Já estou toda descascada, também pareço jacaré, fico o dia todo na praia.



Páginas seguintes. Figuras 6 a 8: Saltos. Fonte: Frames do filme Trampolim do Forte, 2010

Talvez o enquadramento da paisagem mais fotografado e divulgado do Porto da Barra hoje seja este direcionado ao Forte de Santa Maria e, sobretudo, através de imagens que se aproximam e recortam seu píer. Local destinado aos saltos diários de jovens, são vários os fotógrafos que registram esta dança sobre o pôr-do-sol. É curioso perceber que na construção original do forte não constava este braço linear de pedra que avança hoje sobre o mar, bastante nítido no postal de nome "Barra (Antigo Forte de Sta. Maria), Bahia (Brazil)". Uma fotografia de cerca de 1870, de Guilherme Gaensly, publicada na página do site "Salvador Antiga"[2], mostra a praia do Porto no mesmo ângulo dos 4 cartões-postais sequenciados acima, com o Forte de Santa Maria ao fundo sem o seu píer em pedra, mas com um trapiche de madeira avançando sobre o mar posicionado ao meio da praia e um tanto distante do forte.

" Trampolim" é o nome usual que se dá ao píer, certamente, pela sua nítida função hoje alterada de ponto de apoio das embarcações à palco de acrobacias. Em 2012, Caetano Veloso afirma para o *Jornal O Globo* de 08 de janeiro, em matéria com o título " Ainda cá [A Bahia ainda está viva aqui]"[3], que o filme " Trampolim do Forte" a ser lançado no ano seguinte era "poderoso em sua revelação do quanto pode a Cidade do Salvador". No mesmo texto, o autor, músico e compositor reforça a necessidade de os governantes tratarem o Porto da Barra como "uma preciosidade". Criticando os "idiotas da objetividade" que poderiam questionar a centralização de ações e investimentos em um único ponto da cidade, ele ressalta e elogia a construção narrativa de um "retrato emocionado" do Porto no filme de João Rodrigo Mattos.

O Porto da Barra, nada estereotipado ou glamourizado, é o local onde os personagens Déo e Felizardo passam o dia vendendo picolés e transitando pela marginalidade cotidiana. Saltar ao mar ao fim de cada dia, permite aos meninos encontrar uma outra realidade. É na beira do Forte que eles trocam confidências, olham as estrelas, dormem, sonham e vislumbram um outro amanhã. O trampolim não é somente um limiar entre a dureza do chão construído e a leveza da água, como a passagem do cansaço ao sonho, da melancolia à espera. O filme se inicia com uma briga de um casal na Vila Campos, um beco de construções precárias próximo ao Forte Santa Maria. Déo, ao presenciar a discussão em sua casa entre sua mãe e seu padrasto, corre em direção ao forte e salta. A cena acompanha o passo rápido e aflitivo do garoto, passando de um contexto agressivo e com sons perturbadores para a calmaria da água, o que faz com que Déo esboce um sorriso aliviado.

Com a praia cheia de frequentadores em um dia de sol, uma rádio local pede a atenção de turistas, banhistas e moradores do entorno da Barra e anuncia: " Tadeu, o rei das criancinhas, ataca de novo". A trama se desenvolve entre os crimes de pedofilia e estupro de Tadeu, as vivências cotidianas e paixões de Déo e Felizardo e a religiosidade obsessiva da mãe de Felizardo pelo pastor. Prostituição,

Na murada do Porto tudo pode acontecer a qualquer momento

JUREMA OLIVEIRA

A murada que circunda a praia do Porto da Barra foi feita para dar maior segurança aos banhistas e também faz parte do programa de reformas da Orla Marítima de Salvador. Mas, além disto ela serve a situações românticas, cômicas, exóticas e divertidas. Só mesmo a chuva não permite a permanência de jovens de todas as idades no local, "pescando" as mais variadas espécies de "peixes".

A partir das 11 da manhã, a murada do Porto da Barra é muito disputada por rapazes e moças, à procura do sol e de aventuras. Muitos se conhecem ou passam a conhecer pessoas interessantes, o que às vezes dá até em casamento. É o caso de Marcos Antônio Catripinni, publicitário desempregado, e Rosa Catripinni, arquiteta. Eles se conheceram justamente na murada do Porto, começaram a conversar, namoraram e acabaram se casando.

O muro protege os banhistas e também serve de descanso

aliciamento de mulheres de programa, tráfico de drogas e corrupção dentro da polícia são algumas das questões levantadas ao longo da trama e que fazem pano de fundo para o que realmente é evidenciado: o salto. Em entrevista, o diretor afirma: "saltar é preciso, viver não é preciso". A precisão das filmagens no momento do salto a fim de retratar a poesia e a beleza desse instante contrastam com o que ele próprio chama de "decupagem nervosa" das cenas em movimento. A câmera tremida acompanhando as crianças correndo e o fundo musical de composição Lourimbau e Roberto Barreto nos dão a sensação de uma cidade frenética e atordoante.

A calmaria do mar ritmando convida as crianças a não esquecerem da coletividade e da potência do encontro e do brincar. Para o diretor: "o Trampolim do Forte é o mágico local onde, através dos saltos, Déo e Felizardo buscam a força necessária para enfrentar a sua dura realidade." Este salto que nos interessa não apenas se restringe à magia e a leveza do encontro destas crianças com a água, na sensação de uma busca aliviante do cotidiano penoso a que estão inseridas, mas à possibilidade deste gesto desenhar um próprio fazer da pesquisa. Assim como nos lembra Didi-Huberman (2015, p. 123), o historiador:

[...] salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo. Uma criança que brinca e que, metodicamente, inventa as condições do seu saber, de sua história. Que tipo de condições? [...] A criança escava, conta e decifra seus trapos. Ali ela adormece sonha e acorda para novos decifamentos.

Permitir-se ao salto, não a fim de voltar a uma origem primeva, mas no intuito de rearticular o passado, nos dá a liberdade de relacionar fragmentos e imaginações. A aproximação aos arquivos de cartões-postais não almeja reconstruir uma história da orla da Barra, mas talvez iluminar o que ali sobrevive hoje e contribui para a manutenção de um espaço em tensionamento. Como nos lembra Benjamin, em suas teses sobre o conceito de história: "A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento" (2020, p. 11). Articular o passado, portanto, significa reelaborá-lo, fixando ou elencando uma imagem inesperadamente num momento de clarão em que ela surge.

Este salto também parte de um incômodo: o apelo turístico e midiático da orla da Barra e o consequente apagamento de suas práticas. Buscamos nos postais justamente compreender como esse espaço se tornou ao longo do tempo um dos maiores cartões de visita de Salvador ou como a intensificação e divulgação de imagens estereotipadas contribuiriam para a exclusão dos praticantes. As imagens nos dão pistas. Os fragmentos que aproximamos endossam a nossa narrativa. Queremos afirmar ainda, assim como na notícia da *Tribuna da Bahia* de 13 de agosto de 1987, que na murada do Porto tudo pode acontecer.

***

Essa menina é só de brincadeira
Só dá bandeira, só dá bandeira
Seja na Amaralina ou na Ribeira
Ela só dá bandeira,
Ela só dá bandeira
Domingo no porto da barra pesada
Ela sempre agrada ao gosto e ao olhar
Domingo no porto da barra limpa
Todo mundo brinca entre ela e o mar
Domingo no porto da barra
Todo mundo agarra mas não pode amar

Qual é, baiana?
Caetano Veloso, 1977

***

É noite de lua cheia.
Maré alta
Domingo é meia
"Mas vem cá, cadê o Sofá?"[4]

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Banhar-se no mar, no século XIX, estava relacionado principalmente a tratamentos terapêuticos de algumas determinadas doenças. “As conquistas sociais e o progresso técnico, desde finais do séc. XIX até a atualidade possibilitaram e estão na base da redução das jornadas de trabalho e a incorporação do ‘recrear-se’ como condição de reprodução da força física e psicológica do trabalhador [...].” (Souza, 2014, p. 62). Com isso, sobretudo após a Segunda-Guerra, dá-se ênfase ao lazer, originando o turismo de massa e impulsionado o uso da praia para fins recreativos.

[2] Ver em <http://www.salvador-antiga.com/barra/porto-gaensly.htm>. Acesso em: 03 de fev. 2023.

[3] Ver em <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2018/01/2012-ainda-ca-bahia-ainda-esta-viva-aqui.html>. Acesso em: 03 de fev. 2023.

[4] Trecho retirado de nosso caderno de campo. Sofá da Hebe é um encontro entre jovens LGBTQI+ que acontece todos os domingos ao entardecer na balaustrada do Porto da Barra próximo ao Instituto Mauá.

/

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DIDI-HUBERM AN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PEREIRA, Margareth da Silva. Gestos urbanos: pensar o tempo. In: JACQUES, P.; BRITTO, F. (org.). Corpocidade: gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017, p. 150-171.

PESSÔA, Yumara. O mar como testemunha: a modernização do bairro da Barra (1850 - 1950). 2017 Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura,Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SOUZA, Luiz Antonio de. O urbanismo na interface do turismo: uso e apropriações especulativas do litoral da Bahia. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

VENTURA, Luzia M. Matos. Museu Tempostal: uma viagem no tempo. Postais: Revista do Museu Correios, Brasília, ano 2, n.3, p. 253 – 271, jul./dez. 2014.

PARA CITAR:
IZELI, R. Saltar é preciso: pequena coleção de imagens e pensamentos, Porto da Barra, Salvador. Redobra, n.17, ano 8, p. 221-233, 2023.

IMAGENS DE FUTURO: OUTRAS NARRATIVAS SOBRE A EXPERIÊNCIA URBANA EM ÁLBUNS DE FAMÍLIA

AGNES CAJAIBA

Jornalista e doutoranda do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

Como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores; ainda que não possamos estar seguros de que realmente exista uma correspondência entre a fria areia cor de terra de Leningrado ou a finíssima areia de Copacabana e os sentimentos que elas evocam quando a vemos aqui, engarrafadas e etiquetadas. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos (Calvino, 2010, p. 12-13).

E hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos e narrativas.Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projeções imaginárias. O mundo já não vive fora do mapa, não vive fora da nossa cartografia interior. [...] Quebrar as armadilhas do mundo é, antes de mais, quebrar o mundo de armadilhas em que se converteu nosso próprio olhar (Couto, 2011, p. 74).

O ÁLBUM

A palavra álbum vem do latim "albus", que quer dizer "branco". Em tempos clássicos, era o livro em branco onde o Pontífice Máximo registrava fatos que aconteceram durante o ano, bem como nomes importantes. A sua origem também tem a ver com guardar/colecionar momentos felizes (Silva, 2008, p. 41). No século XVI, os intelectuais alemães passaram a fazer um "álbum de amigos", onde anotavam dados e assinaturas de amigos e, com o tempo, os formatos, usos e narrativas dos álbuns se diversificou bastante.

Armando Silva (2008) traz no seu livro "Álbum de Família: A Imagem de Nós Mesmos" uma análise sobre os modos de representação da sociedade latino-americana a partir do recorte de algumas cidades colombianas, bem como seus ritos, hierarquias, questões de classe, gênero, entre outros. Através de diversos álbuns é possível perceber como as famílias constroem narrativas sobre si mesmo e o que escapa a esse arquivamento de si mesmo, de forma que tem uma relação com a memória mas também com o esquecimento. O autor comenta que o álbum é uma "técnica doméstica de arquivo" (Silva, 2008, p.116), não existe um único padrão universal, mas é possível perceber alguns formatos que se repetem: caixa de sapato com fotos soltas, livros grandes de capa dura, papel especial com fotos coladas com cantoneiras, livros grandes de capa dura com um plástico que protege as fotos, fichários de tamanhos variados com folhas plásticas para encaixar as fotos e legendas, entre outros. Os álbuns comportam não somente fotografias, mas também pedaços de corpo e documentos - dentes, cabelo, ultrassom, convites, adesivos, relatos escritos, mapas, passagens, um sem fim de objetos que fazem parte desse nosso arquivo pessoal.

O álbum é arquivo, um dos mais inquietantes da vida privada, e funciona com técnicas que lhe são próprias, idealizadas de modo espontâneo por seus usuários com o passar do tempo. [...] Por fim, o álbum conta histórias, mas não somente sobre fotos, pois a ele são acrescentados outros objetos: cartões, lembretes, recortes de jornal, relíquias e partes do corpo: umbigos de recém nascidos, gostas de sangue, mechas de cabelo, unhas de mãos e marcas de pés. em sentido literal, o álbum é um pedaço de nossos corpos (Silva, 2008, p. 18).

A ideia é que esse arquivo particular conte uma história e, nesse sentido, está muito ligado à história oral. Toda vez que mostramos um álbum para alguém, partilhamos também o que aconteceu para além do que está na foto, comentamos sobre os lugares, as situações, nossas lembranças. É como se a fotografia estivesse endossando que nós fizemos nossa história, e o álbum cumpre uma função de escrita da nossa história, guardando esses registros numa espécie de "isto foi" (Barthes, 1984. Outro aspecto importante a ser ressaltado: muitas vezes, a situação representada naquela imagem não é o aspecto mais importante aos olhos do observador. Pois quando olhamos uma fotografia, não é ela que ve-

mos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos (Leite, 2001). Este detalhe especial que nos atrai em uma foto é o que Roland Barthes (1984) chama de *punctun* - o que punge, o que toca. Não é a imagem em si, mas tudo que ela faz surgir em nós. Neste sentido, pode-se dizer que a fotografia é uma imagem que vive dentro de nós mesmos.

As imagens num álbum de família contribuem para a formação da memória, da identidade de uma pessoa e também do grupo que ela está inserida, na medida em que são a materialização de um tempo vivido e uma maneira de olhar os antepassados e a si próprio. Quando olhamos uma foto de família, além de recordar determinadas situações, nos reconhecemos através dos traços físicos, posturas ou olhares de nossos pais, avós e outros parentes, por exemplo. Através dos retratos, temos também a possibilidade de ver a nós mesmos em diferentes fases e papéis de nossa vida (nossa infância, adolescência, nosso papel de mãe, estudante ou turista). Nossas fotos são nossas narrativas de fragmentos de vida em forma de imagem.

Com sua temporalidade que se aproxima da temporalidade dos sonhos, em que passado e presente se articulam sem seguir cronologia alguma, o álbum de família convida o seu público particularismo - formado por seus próprios personagens - a uma apropriação afetiva do tempo. As imagens ali expostas, abertas, admitem múltiplas sequências narrativas; os fatos passados se expandem e se ligam entre si movidos pela carga afetiva do olhar que costura as associações possíveis.

Essa temporalidade típica da esfera íntima é incompatível com a linearidade dos horários dos meios de transporte, dos turnos de trabalho, dos calendários escolares e das agendas de compromissos. Mais que uma distinção, existe uma fissura entre a temporalidade do álbum de família e a do ordenamento social (Bucci, 2008, p. 78).

As fotografias nos álbuns acabam refletindo a multiplicidade de vários sujeitos únicos, situa-nos numa trama de tempo e de conexões, nos convidando a estabelecer uma relação com espaços, com o outro e com o tempo. O que essas imagens podem revelar sobre as nossas relações na cidade, nossos fluxos, momentos históricos? De que maneira nos ajudam a imaginar e construir essas cidades? Como contribuem para preencher lacunas e esquecimentos dos arquivos oficiais, trazendo outras perspectivas?

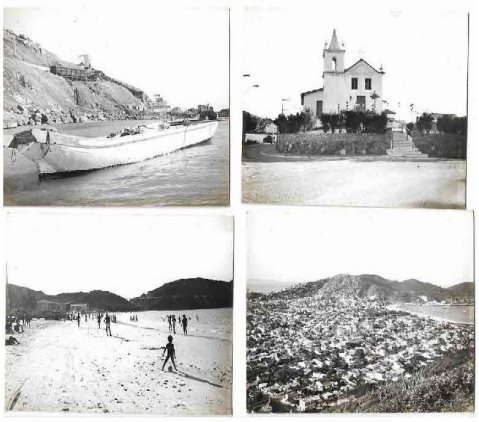
Silva (2008) ressalta que a fotografia funciona como um vestígio de alguma coisa que realmente existiu, ela não é a imagem exata desta coisa, é apenas a captura de um momento. Dessa forma, segundo ele, não se pode afirmar que a fotografia tem a capacidade de conservar o passado, mas sim de oferecer referências desse passado para a rememoração no presente:

ela [a fotografia] me leva, isto sim, a me relacionar com aquele instante que não se foi, pois aqui está, a ponto de eu poder modificá-lo e de ser modificado por ele: eu o modifico se dele extraio novas consequências, se o reinterpretar e o reinscrevo na minha formação (uma teologia da memória íntima); ele me modifica se aquela emoção se intensifica em mim. Passado, futuro, ora, essas coisas não existem. Tudo o que sou, tudo o que vivi está aqui, no presente (Bucci, 2008, p. 74).

Alguém distraído pode olhar o álbum como um arquivo de imagens antigas, talvez com algumas características passíveis de traçar paralelos com o tempo presente, mas acredito que a grande potência do álbum é a trama de tempos e a possibilidade de recontar histórias, atualizar as narrativas, reescrever nossa história passada, mas também futura. Ele funciona, portanto, em um tempo espiralar onde tudo é movimento, distorcendo a lógica evolutiva, linear. Poderíamos chamar as imagens dos álbuns de "imagens de futuro" fazendo uma provocação a respeito do aspecto imaginativo, inventivo e narrativo do álbum.

O CURSO

Ganhei um saco cheio de fotografias antigas dos meus avós: ou eu guardava o saco ou iria tudo para o lixo. Vagueando o olhar pelo material que recebi, uma imagem me atravessou: uma planta baixa desenhada de maneira bem simples no verso de uma foto. Na imagem fotográfica: meu avô ereto em frente à uma casa em construção, num lugar aparentemente ermo sem calçamento ou estrutura de iluminação. Sua expressão é de contentamento, suas roupas são simples e um pouco formais. A imagem pequena, em preto e branco, tem os pretos um pouco desbotados e os brancos já estourados pelo tempo, de for-



ma que tanto meu avô quanto a casa parecem flutuar no vazio. A partir dessa imagem, encontrei meu avô em frente a variadas casas em diferentes épocas, por vezes acompanhado de minha avó ou outras pessoas da família, por vezes apoiado em carros coloridos.

Percebi que, diferente dos meus pais, que fotografaram os meus aniversários e veraneios, meus avós fotografaram a padaria e suas conquistas materiais (casa e carro) ao longo dos anos, marcando a ascensão social que tiveram através do trabalho. Fica evidente o desejo de gravar na imagem, para a posteridade, e não ser esquecido, os esforços feitos, a origem familiar, aparece também um certo apreço por fazer parte dos ideais de sucesso de uma época, de ser moderno. Mas fica guardado também, no verso das imagens, com desenhos e escrituras, certas habilidades projetuais empíricas, certos modos de fazer os espaços e as relações, que talvez não façam parte de qualquer manual formal de construção. Além disso, sem perceber, eles acabaram criando imagens dos bairros que passaram a cada época, bem como um mapa de deslocamentos e relações da família.

Foi assim que no mestrado, quando desenvolvia o projeto na vila de Madre de Deus-BA, descobri o álbum de família como uma fonte de investigação sobre a cidade, cultura e história. Me impressionava a disponibilidade das pessoas para abrir seus álbuns que, até então, para mim, eram objetos tão íntimos e privados. Outro fator de surpresa foi a variedade de assuntos fotografados pelas famílias, uma vez que os álbuns da minha casa tinham somente fotos de aniversário, as fachadas de nossas casas ao longo dos anos e algumas imagens das férias de veraneio. Me interessava investigar no mestrado o processo de transformação da pequena vila de pescadores em uma cidade de negócios/estrutura petrolífera.

Figuras 1 a 7: O ventre de outras baleias - imagens fotografada pelos pais de Gaia

Em Madre de Deus pude ver através dos registros familiares as obras estruturais que aconteceram na cidade, a espontaneidade do cotidiano, rotinas de trabalho, feiras e atividades da cultura local. Em diversos retratos ou fotos de paisagens do entorno era possível perceber as mudanças da cidade, ainda que não fosse esse o intuito de quem fez as fotos, bem como as mudanças de costumes também. Os arquivos oficiais não davam conta de diversas camadas nesse processo de transformação, como a participação popular na estruturação das ruas da cidade, a orla marítima sendo cada vez mais usada para lazer ao longo dos anos, o desaparecimento do mangue perto do Caípe, por exemplo.

Em julho de 2020 lancei uma proposta de encontros online para falar da família a partir das nossas fotografias. Me pareceu uma prática importante para o momento, considerando a pandemia, o isolamento, o medo da morte, a pausa de tudo. Quase 200 pessoas se inscreveram e foram 5 meses de conversas que passeavam por gênero, raça, cidade, fabulação, envelhecimento, deslocamentos, classe. Os álbuns dos participantes desses encontros eram muito ricos em situações fotografadas e foi muito interessante perceber similaridades e diferenças entre as regiões do país, possibilitando um pensar junto sobre algumas questões da vida em sociedade.

A metodologia do curso[1] se baseia em proposições feitas no livro Nebulosas do Pensamento - Modos de Narrar, que trazia reflexões sobre as narrativas da cidade. Dessa maneira, foi escolhido um modo para cada encontro (Narrar por Imagens, Narrar por Constelações, Narrar por Montagens), de forma que nosso olhar para os álbuns era conduzido pelas provocações teóricas/conceituais desses eixos. Na retomada das aulas presenciais, fizemos um grupo que teve formato híbrido (presencial e online) e um interesse mais específico de perceber como a cidade, nossos fluxos e experiências aparecem nos álbuns. Selecionei duas produções para comentar aqui:

O VENTRE DE OUTRAS BALEIAS, DE GAIA MATOS

Gaia mistura em seu álbum imagens antigas que seus pais fotografaram em um vilarejo e imagens atuais do seu grupo de amigos de férias na praia. Como os dois momentos foram fotografados com câmera analógica e filme em preto e branco, à primeira vista não percebemos esse salto temporal presente no álbum. As imagens mais antigas, feitas por seus pais, apresentam um vilarejo de praia, quase uma catalogação antropológica: igrejinha, barco sem motor, comunidade pesqueira, casas térreas. As imagens atuais nos apresentam mais intimidade e espontaneidade, além de algum experimentalismo estético e poesia nas cenas capturadas, trazendo a sensação do álbum como uma coleção de momentos felizes. Vemos paisagens e situações diversas da rotina do grupo de amigos de férias em uma cidade de paisagem praieira e montanhosa.

O álbum de Gaia traz os pais com alguns aspectos do "turista-fotógrafo" defendido por Lívia Aquino em sua tese "Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo", seja pelos motivos fotografados, pela experiência da viagem através da fotografia ou pelo ato de forjar um lugar através da imagem. A década de 50 foi marcada por uma atenção com a memória e a fotografia é vendida pela Kodak como uma grande aliada, uma ferramenta para lidar com o tempo. Dessa forma, fotografamos diversas situações que contem uma boa história familiar, roteirizando memórias, e isso teve implicações sociais como o reforço de clichês e a invenção de lugares, por exemplo (Aquino, 2016):

No decorrer do século XX, a Kodak se estabelece como uma das maiores empresas ligadas à fotografia no mundo, ambição que remonta a sua fundação, construindo modos de produzir, consumir e compreender imagens. Mais do que inventar produtos fotográficos, a Kodak cria uma prática e um mercado para o fotógrafo amador. Ao designar a câmera como companheira para todas as ocasiões, incluídas as viagens e saídas a campo, a empresa de George Eastman co-

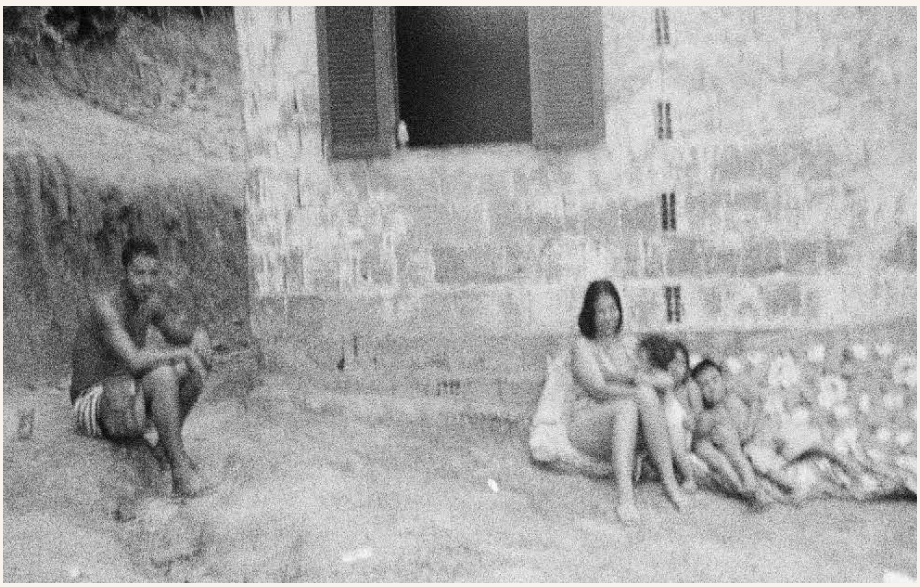
labora para a instituição de hábitos que ritualizam e ordenam a experiência de fotografar e os modos de consumir fotografia. Em parte com a Kodak, todos passam a ser fotógrafos em potencial e em ordem planetária (Aquino, 2016, p. 24).

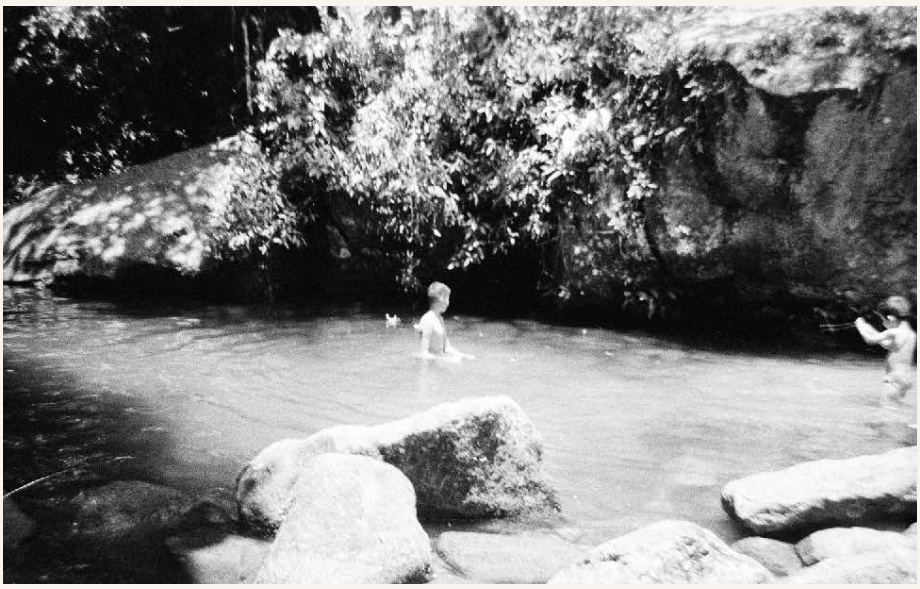
A nova montagem que Gaia propõe para o álbum de certa forma gera um desvio da imagem pasteurizada de uma cidadezinha de praia. Numa tentativa de mesclar experiência turística, com explorar as possibilidades visuais da fotografia e se aproximar da rotina dos nativos, outras camadas aparecem. Três imagens escapam caracterização fotos antigas-fotos atuais, nos mostrando pessoas que presumimos serem moradores:

Nesta primeira imagem (Figura 3) vemos uma mulher com crianças na frente de uma casa de tijolo aparente. São seus filhos? A casa foi recém construída ou não havia recurso suficiente para fazer o acabamento com reboco e pintura? Essa área seria um espaço externo onde as crianças brincam ou seria um lugar de passagem, uma rua? Logo ao lado vemos essa cena ser complementada pela mesma situação fotografada num plano mais aberto: é revelado um homem bebendo cerveja, sentado na lateral da casa. Seria ele um vizinho amigo, um namorado, o pai das crianças?

A segunda imagem (Figura 4) borrada nos impede de ver a mulher a encarar quem a fotografa, como na primeira foto. Ela não demonstra incômodo ao ser fotografada em seu momento de descanso e lazer. Presumo serem moradores locais e não veranistas, uma vez que a casa apresenta uma estrutura mais precária e suas roupas apresentam outro estilo do grupo de amigos comentados anteriormente. As imagens dão uma sensação de um estilo de vida diferente das grandes cidades, com possibilidades de pausa, de brincadeira, de valorização das relações de vizinhança e confiança. A terceira imagem (Figura 5) também presumo ser um retrato de dois moradores,

pelos trajes simples e, principalmente, pela integração com o ambiente. O que observam? É interessante perceber como se encaixam na paisagem e a junção de seus corpos com as plantas lembram uma outra foto de pedras na praia. As pedras nos remetem à uma baleia (Figura 6) e o livro termina com duas crianças brincando num rio (Figura 7). As crianças brilham por conta da forte incidência de luz em suas peles e do alto contraste da imagem, parecendo um sonho, uma memória, um filme. Seria assim o ventre de uma baleia ou de uma mãe?





Gaia faz um percurso de fora para dentro neste álbum, conectando a experiência de seus pais com a sua, partindo de um olhar quase antropológico sobre um lugar e mergulhando no interior de águas doces, relevos rochosos e gestos rotineiros. A metáfora do ventre como um retorno ao início de tudo seria uma proposição de retomar certa ética e hábitos anteriores aos processos de urbanização?

ÁLBUM DE LAISE OLIVEIRA

Laise cresceu numa vila operária construída pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e organizou seu álbum agrupando imagens em eixos que apresentem as

camadas dessa experiência de forma que é possível notar alguns desvios realizados pelos moradores. As imagens foram dispostas em grid, uma estratégia para colocá-las em relação sem criar uma hierarquia ou conduzir uma ordem de leitura.

Em "Casa e vizinhança" o destaque para as casas em plano de fundo, com evidência nas mudanças feitas pelos moradores para adequar as residências às suas necessidades. Em primeiro plano nas imagens, o apoio e vivências entre vizinhos, que se ajudavam na criação dos filhos. Poderia-se dizer que a construção dessas relações é um modo de desvio do propósito da vila, que tenta condicionar a vida das pessoas ao trabalho. A rotina das famílias, por outro lado, apresentava uma série de demandas espaciais que essas construções padronizadas não davam conta e é interessante notar esse outro desvio realizado pelos moradores, de refazer a planta das casas e não adequar-se ao desenho já determinado:

A "união fotografia-álbum constitui a primeira máquina moderna a documentar o mundo e amealhar suas imagens", analisa André Rouillé, emparelhando um processo de coleta e acumulação de vestígios e fragmentos de novos artefatos, vistas, experimentos e produtos. Para o autor, a fotografia associada ao álbum ocupa o lugar de produzir sentido e ordenar simbolicamente a realidade, criando lógica e unidade singulares para esse objeto que funciona de maneira eficaz desde o início da fotografia, muito antes do surgimento dos arquivos e agências de imagens. Como jogo composto de muitas peças, essa ligação encontra espaço amplo de feitura e utilidade, produzindo distintas camadas de fragmentos de mundo na busca de certa unidade e coerência (Aquino, 2016, p.143).

Outro eixo de agrupamento foi o "Mina e Cotidiano", onde se destaca a razão de origem do bairro da vila, que é a mineração e o trabalho, e mais uma vez o desvio realizado através dos vínculos afetivos, festejos, rituais que marcam mais um ano de vida, os feitos dos amigos e familiares, encontros de lazer, o reconhecimento de uma rede de apoio e confiança. É interessante perceber que ao sair do

Figura 8: Casa e vizinhança - imagens do álbum de Laise

Figura 9: Mina e cotidiano - imagens do álbum de Laise

Figura 10: Família e paisagem - imagens do álbum de Laise

ambiente doméstico as imagens deixam o tom alaranjado dos tijolos e se tornam azuis, evidenciando acolhimento x produtividade.

O terceiro eixo é "Família e Paisagem", composto por imagens que trazem a vida no sertão e a transição da roça para a cidade. É possível perceber modos de vida, relações de família e amizade, a valorização do carro em comparação com a bicicleta como ideia de modernidade e desenvolvimento, bem como a diferença do estilo/moda do ambiente urbano para o rural. Apesar de todas as dificuldades, condicionamentos e opressões que talvez não se expressem de maneira óbvia nas imagens, esses agrupamentos trazem para o público leitor uma valorização dos vínculos afetivos, esse aspecto da vida como o ponto primordial de todos os movimentos.

CONCLUSÃO

A fotografia hoje ainda tem sua função moderna de rememoração, ainda fotografamos nossos ritos de passagem, momentos afetuosos da vida cotidiana, nossos temas não mudaram tanto assim. Temos, sim, novas operações e relações com o tempo e com a memória na contemporaneidade. Quando fotografamos, estamos atribuindo valor a alguma coisa, mas temos uma quantidade tão grande de imagens sendo geradas o tempo todo, que isso se dilui. Dessa forma, as fotos seriam uma forma de estar em sintonia com essa sensação de velocidade dos tempos atuais.

Olhar para as imagens e pensar com elas é um desafio devido aos códigos específicos de leitura da imagem, os quais não nos debruçamos muito na nossa tradição livresca ocidental. Tem algo que escapa à análise crítica estética e histórica, diversas vezes o que nos arrebata é impossível de dar conta letradamente. Outro desafio é a proposição de criar o álbum como um livro e não uma galeria online, trazer a imagem para a materialidade. Esse aspecto material e o manuseio é importante para o constante reordenamento das narrativas, para o acaso e a abertura de brechas nas quais talvez possamos nos abrigar.

O álbum aparece aqui como uma composição de tripla dimensão: cultural, visual e comunicativa, que poderia associar a outras palavras como experiência, narração e memória. Defendo este arquivo como uma ferramenta de disputa histórica e narração, fazendo os rearranjos possíveis ao longo do tempo.

Fizemos o exercício de encontrar outras narrativas nos álbuns, que não as hegemônicas, olhando para as imagens ultrapassando a rememoração de momentos vividos ou a identificação dos lugares e pessoas presentes. Buscamos em nossas imagens histórias que trouxessem camadas diversas da vida particular e social, compondo álbuns que apresentassem proposições de futuro, apontassem para modos outros de viver.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] O curso teve apoio da Pró-reitoria de Extensão Universitária da UFBA (PROEXT) e do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU / UFBA).

/

AQUINO, Lívia. Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo. São Paulo: Edições do Autor, 2016.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: M AMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). 8x Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 69-88.

CAL VINO, Italo. Coleção de areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

COUTO, Mia. E se Obama fosse africa-no?: e outras intervenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 2001

SIL VA, Armando. Álbum de Família: A Imagem de Nós Mesmos. São Paulo: Senac SP, 2008

PARA CITAR:
CAJAIBA, A. Imagens de futuro: outras narrativas sobre a experiência urbana em álbuns de família. Redobra, n.17, ano 8, p. 235-253, 2023.

ENTRE OS ACÚMULOS DA HISTÓRIA: CRONOLOGIA DO PENSAMENTO URBANÍSTICO

JÚLIA DOMÍNGUEZ

Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

LEONARDO VIEIRA

Arquiteto e Urbanista, mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

NATHAN BASTOS - ABASTOS

Graduando em Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

RAFAELA LINO IZELI

Arquiteta e Urbanista, doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

Geralmente, quando se expõe um arquivo, não se vê nada, um arquivo é algo com o que trabalhar durante semanas, meses, anos, é longo.
Didi-Huberman (2010, tradução nossa)

O objetivo do atlas é fazer entender o nexo, que não é um nexo baseado no similar, mas na conexão secreta entre duas imagens diferentes. Por isso o atlas é uma ferramenta muito mais visual do que pode ser qualquer arquivo. Atlas é um trabalho de montagem em que se unem tempos distintos. É um choque.
Didi-Huberman (2010, tradução nossa)

A consideração do anacronismo como possibilidade de compreensão temporal faz parte de um modo de pensar impuro, em movimento aparentemente caótico - ou de fato caótico, se pensarmos o caos simplesmente como uma forma de organização mais complexa - em que se podem perceber os diferentes tempos, como em sonhos ou memórias involuntárias.
Paola Berenstein Jacques (2020, p. 383)

Tudo que é imaginado, tem. Existe. É.
Sabia que tudo que é imaginado existe e é e tem?
Estamira (2006)

Colocar em choque diferentes temporalidades e movimentar a linearidade cronológica dos acontecimentos pode ser visto como "o diabo da história", assim como nos lembra Jacques (2020, p. 383) referenciando Didi-Huberman (2015). Na exposição de sua curadoria "*ATLAS cómo llevar el mundo a cuestas?*" (Madri, 2010), o historiador da arte e professor defende que qualquer imagem interessante não pertence a um só tempo, mas carrega em si uma confrontação e uma coexistência de tempos distintos. Colocada lado a lado de outras imagens sobre uma mesa, a aproximação de fragmentos, em uma montagem ou um atlas, permite o surgimento de relações que fazem e refazem a história, ou em suas próprias palavras, um fazer em que "o passado nunca cessa de se reconfigurar" (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

Trabalhar com a reconfiguração dos acontecimentos históricos dentro da pesquisa "Cronologia do Pensamento Urbanístico" é percorrer seus arquivos, colocá-los em choque e, do confronto, gerar novas possibilidades e conformações. A plataforma digital *cronologiadourbanismo.ufba.br*, principal ferramenta de publicização e divulgação dos nossos esforços, nos convida a encarar esta aventura[1]. Completando 20 anos em 2023, o site que armazena todo nosso banco de dados é o ponto de partida para as novas pesquisas que selecionam e relacionam fatos relevantes, projetos, publicações ou eventos da história do pensamento urbanístico para serem trabalhados. A inserção de um novo dado (ou o que denominamos de verbete) no site, não é efetiva se não for estabelecida ao menos uma relação com o arquivo já pré-existente. Ou seja, o trabalho derivado ao longo de um processo extenso de pesquisa só se torna público ao passo que, dentro da "nebulosa" de verbetes existentes, um novo ponto é relacionado, uma instabilidade é gerada e uma nova configuração do todo é estabelecida. Trata-se, portanto, do movimento contínuo e aberto de agenciar conjuntos complexos de informações e fragmentos de pesquisa em percursos, derivas:

[...] [n]o tempo e [n]o texto por onde erra o historiador [...] como uma terra estranha. [...] Forma-se e desfaz-se em suas próprias camadas de éter. . . [...] transitória. São nuvens, conjunto de nuvens de sentidos que, no entanto, passam ou podem passar ao menor sopro ou são varridas pelas tempestades. São nebulosas que embora consolidadas e densas não escondem sua natureza etérea, desgarrada, solta, estrangeira, incapturável: longínquas, inalcançáveis (Pereira, 2013, p. 17-18).

Por entre os acúmulos da história combinados à falta ou à ausência das quais se desprende a memória, seria no meio termo, nos fios condutores, o lugar em que [aquilo que se pretende enquanto] o arquivo, se concebe. Escavar documentos de um evento, como exemplo na pesquisa desenvolvida na "Cronologia" sobre o Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo – que aconteceu no Rio de Janeiro em 1941 e envolveu a produção de 34 teses acerca das questões urbanas da época

–, não diz respeito apenas ao evento em si. Situar arquivos em seus respectivos contextos históricos, deixando os conduítes abertos e fazendo-os dialogar com múltiplas temporalidades, pode nos proporcionar uma leitura tempestiva da historiografia, "fazendo chover"[2] a partir de suas relações e nos proporcionando processos atravessados pelo inesperado. Nesse sentido, "essa atitude evoca coisas etéreas para interpelar o que as sociedades construíram de mais material: suas cidades, suas instituições, as próprias práticas do campo do conhecimento." (Pereira, 2018, p. 253)

Percorrer um arquivo é, portanto, perceber no etéreo das nuvens os sedimentos de materialidades [im]possíveis. Flávio de Carvalho (1899, Barra Mansa/RJ - 1973, Valinhos/SP), "arqueólogo mal comportado" em busca dos "resíduos do mundo", uma coleção de restos abandonados, de memórias erráticas, do pensamento em movimento que "se transforma em história" (Carvalho, [1934] 2014, *apud* Jacques, 2021, p. 433) nos inquieta e provoca a pensar outras arqueologias, outras formas de pesquisa e trabalho sobre arquivos. Preocupado com a construção da América enquanto possibilidade de futuro e redenção de uma nova ordem e organização da vida humana, Flávio agenciou um arquivo complexo, aberto, experimental e analítico do comportamento dos "ossos do velho mundo"[3]. Nesse sentido, por mais que se trate de uma arqueologia, de um processo de escavação nos próprios escombros historiográficos – como ao qual se refere Flusser (1972) quando defende arqueologia enquanto a pesquisa do lixo, àquilo que perdeu seu valor como informação (Spricigo, 2015) –, o arquivo não deixa de ser vivo e tampouco deixa de ser atual[izável], uma vez que suas múltiplas combinações podem sempre gerar faíscas, lampejos ou mesmo irrupções no que tange a dimensão do *ser-estar-fazer* nas cidades.

LAMPEJOS

As cidades a mericanas não devem perder de vista, no desenvolvimento de seus planos, seu passado histórico, seu ambiente e seus costumes, a fim de poderem conservar caracteres próprios que as tornam mais evocativas, interessantes e distintas umas das outras. O estudo histórico deve ser uma das bases para a elaboração dos planos de melhoramento e extensão das cidades (Relatório, 1930, p. 26).

[...] apóstolo verdadeiramente convencido da doutrina que prega, o sr. Carvalho já está declarando guerra aos elementos supérfluos da indumentária: não usa chapéu e dizem que está começando a não usar mais meias. Aguardemos a próxima reunião do Congresso [...] para sabermos quais as peças do vestuário que já aboliu... com o consentimento da polícia dos costumes (Relatório, 1930, p. 22).

Ocorridos desde 1920, os primeiros[4] Congressos Pan-americanos de Arquitetos (CPA) podem ser encarados como um movimento de debates sobre o lugar da América frente a Europa no entre guerras e de articulação institucional de circulação de saberes e especialistas da arquitetura e do urbanismo no continente americano no século XX. Apresentada pelo engenheiro civil e delegado antropófago Flávio de Carvalho durante o IV Congresso Pan-americano, realizado no Rio de Janeiro em 1930, "A cidade do homem nu" foi a proposta urbana de perspectivas analíticas que tensionaram o nacionalismo e o internacionalismo para uma cidade moderna antropofágica americana. Ela era composta por uma série de anéis concêntricos organizados por meio de funções e equipamentos dedicados à erótica, atividade fundamental ao homem nu.

Sediado na Escola Nacional de Belas Artes, o IV CPA, ainda que tenha sido o congresso que mais reuniu delegados dentre aqueles realizados entre 1920 e 1940 (Gutierrez,, Stagno, Tartarini, 2007, *apud* Novo, 2022, p. 39), foi a única edição a não publicar atas e trabalhos oficiais.

Dias antes, ele [Flávio de Carvalho], com Oswald de Andrade, já havia proposto oficialmente a demolição do Cristo Redentor que ainda nem terminado estava e, para arrematar, Flávio agora acrescentava a bombástica proposta de se dissolverem todas as escolas de arquitetura! Rumor ensurdecedor de protestos inconformados! Revolta geral! Indignados, os representantes da mesa, tomados de incontido ódio e irritação, propõem encerrar em definitivo a conturbada sessão (Toledo, 1994, p. 93).

Marcados pelas propostas antropofágicas para o novo urbanismo moderno americano, os documentos oficiais do IV CPA foram, desta forma, ignorados e dissolvidos pela comissão organizadora. De alguns fragmentos de relatos e notas em jornais e revistas especializados de diferentes países, sobretudo Argentina e Uruguai, o documento de autoria do engenheiro civil baiano Jayme Cunha da Gama e Abreu, representante do estado da Bahia enviado ao Rio de Janeiro em 1930, nos evidencia um detalhado - e possível - relatório dos debates e conclusões de cada tema do Congresso[5].

Lançar hipóteses sobre os arquivos, percorrer caminhos e nos deparar com documentos dissolvidos ou com a falta de acesso a informações são partes recorrentes do processo de fazer pesquisa. Com frequência, encaramos fragmentos e procuramos construir e imaginar relações a partir de objetos singulares, pontas soltas e conexões tênues. Como trabalhar com estes fragmentos é um questionamento que perpassa o processo. É nesse sentido que a forma de pensar e fazer por "nebulosas" (Pereira, 2018) nos ajuda a manipular e tatear nossos objetos, permitindo construir relações desviantes e favorecendo o desenhar de um processo único a cada pesquisador que, ao mesmo tempo, dialoga de forma intrínseca com toda a produção coletiva.

De fato, como uma metáfora, ela [a nebulosa] é uma figura de linguagem, e não é, portanto, propriamente um método [...] É a imagem de um pensamento que se move e, ao mesmo tempo, um movimento do próprio pensamento como ideação movente [...] É um modo de pensar que pergunta sobre o próprio ato de conhecer as operações que lhe são inerentes, a começar pelo que se mobiliza como objeto de estudo e que parece impor-se como memória e exigir alguma escuta (Pereira, 2018, p. 252).

Essa amplitude e diversidade dos estudos históricos na área da arquitetura e do urbanismo nas últimas décadas é de tal ordem que poderíamos imaginar várias nuvens de pesquisadores, professores, instituições com orientações teóricas específicas, formando configurações gasosas e moventes. Pareceria que estamos diante de uma série de nebulosas, entendendo-se o termo nebulosas menos em seu sentido corrente de algo pouco claro (embora não deixe de sê-lo) do que no sentido arcaico de nebulae – nuvens ou conjunto de nuvens que se articulam ou entrechocam (Pereira, 2014, p. 202).

ORQUESTRAÇÕES

Nos deslocamentos da pesquisa da "Cronologia" para o Primeiro Congresso de Urbanismo (1941), é interessante perceber que as discussões levantadas nesse contexto estavam relacionadas ao que vinha sendo pensado no Brasil e no exterior anos antes. Eventos como os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) - com destaque ao CIAM IV (1933) que irá explanar a "cidade funcional" e se desdobrar na Carta de Atenas (1941) -; a I Semana de Urbanismo em Salvador (1935); a Reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro (1902-1906); a publicação e execução do Plano Agache (1930), foram configurando o paradigma referente ao urbanismo, retomado nos registros sobre o Congresso.

Para tatear um caminho de pesquisa, uma orquestração se faz necessária, em um movimento de aproximação e distanciamento, investigando com mais detalhamento o próprio Congresso em si, para depois (e muitas vezes em concomitância) estabelecer um afastamento e conseguir desenhar suas relações ao nebular[6]. Entre os documentos primários acessados, em partes fragmentadas dos Anais do Congresso pudemos ter contato com alguns debates, reflexões e direcionamentos acerca do que se pensava sobre o Urbanismo na época.

"Sexualidade e Urbanismo", do Dr. José de Albuquerque; "Higiene Mental e suas ligações com o Urbanismo", do Dr. Plinio Olinto; "O Urbanismo e a Creança (sic.)" da escritora Raquel Prado; "O problema das favelas no Rio de Janeiro", tese escrita por Dr. José Mariano Filho, Eng. Alberto Pires Amarante e Arq. Americo Campelo; são textos presentes nos Anais que evidenciam o caráter multidisciplinar com um viés higienista, moralizador e hegemônico.

IV Congreso Panamericano de Arquitectos. 1930

Lugar y fecha: Rio de Janeiro, Brasil. 19 al 29 de Junio de 1930.
Organizador: Comité Ejecutivo - Comité Permanente - Instituto Central de Arquitectos.

Temario

1. Regionalismo e internacionalismo en la Arquitectura contemporánea. Orientación espiritual de la Arquitectura en América.
2. La enseñanza de la Arquitectura.
3. Los rascacielos y sus conveniencias bajo los aspectos higiénicos, económicos, social y estético.
4. La solución económica del problema residencial.
5. Urbanismo y arquitectura paisajista.
6. Reglamentación profesional y propiedad artística del arquitecto.
7. La defensa del patrimonio artístico de las naciones americanas.
8. Organización de los concursos públicos y privados, nacionales e internacionales de Arquitectura y Urbanismo.
9. Cómo juzgar las tendencias de la Arquitectura moderna. ¿Decadencia o resurgimiento?
10. Parques escolares, universitarios, hospitalarios, deportivos y de diversiones.

Conclusiones:

El IV Congreso Pan - americano de Arquitectos declara:

I) Que las tendencias de la arquitectura moderna constituyen un notorio y valioso resurgimiento, expresión plástica inicial de un nuevo ciclo artístico.

II) Que dicha tendencia es, v deberá continuar siendo, traducción artística paralela de un período de renovación de valores en varios órdenes de la cultura.

III) Que aún reconociendo el carácter universal de esa transformación cultural y de su reflejo, no cabe desconocer la influencia del factor nacional y hasta del continental, en la expresión plástica de la arquitectura moderna, factor perfectamente compatible, por lo demás, con las tendencias y las normas de una común orientación.

Portada de la pu
Panameri
(Biblioteca Pau

blicación de la IV Exposición
cana de Arquitectura.
lo Santos. Río de Janeiro)

El IV Congreso Paname de Arquitectos

HEMOS recorrido una nueva etapa en el camino hacia la completa comunión de ideales de los arquitectos de América. Una vez más nos congregamos para buscar el mejoramiento profesional y para prestarnos el mútuo apoyo, en la resolución de los problemas sociales, técnicos y artísticos, que plantea el ejercicio de la Arquitectura en las jóvenes nacionalidades del Nuevo Mundo. Y otra vez más, también, hemos afirmado la fé en estos certámenes de la cultura, que si no tuvieran otro mérito — aparte de los muchos reconocidos — que el de producir el más íntimo acercamiento espiritual de los hombres que, guiados por idénticos anhelos practican la misma actividad intelectual, ya habrían sido esas reuniones, fructíferas en su resultado.

cepto idealista y un sup
plar las necesidades ge
punto de mira profesiona
cuestiones de baja mat
excesos de sentimiento
acervo moral de lo que e

Los arquitectos demo
humano, que el peso de
Arquitectura, no es óbic
mentalidad moderna, capa
sujestiones del momento
fueren. Y han reafirmado
de que constituyen una fu
dos en una vasta organiza
la nacida de los Congres
derosamente, al igual de
erior, e
para lo
a la di
resenta l
pecta a
rbanas,
s de vivi
ilatados
del pro
somos a
ploma a
necesida
omo fué
do su af
mañana.
nuestros

nuevo p
ido desd
estra ale
l, en lo
el nuev
onviene
oder pre
la atenc
oy, la gr

CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTURA

HITECTOS APRECIARAM, HOJE, A' TARDE, A NOSSA CAPITAL, DE AVIÃO

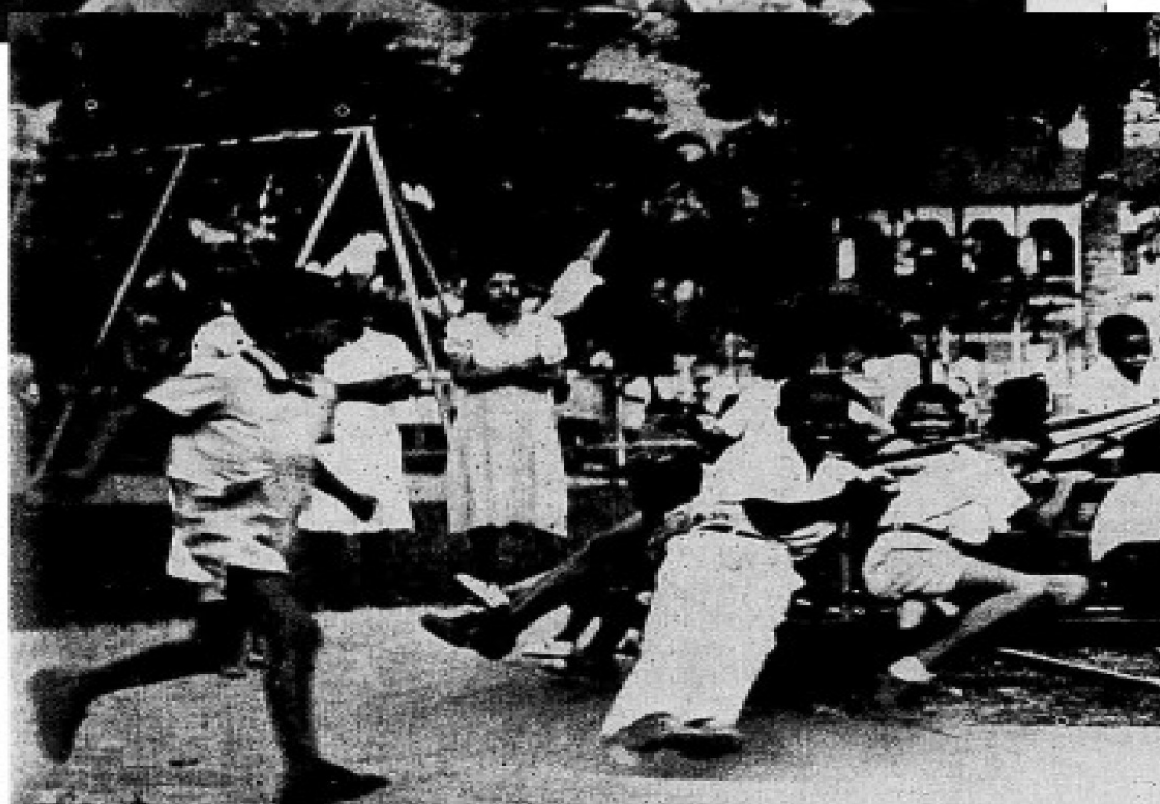
Los temas que rozaban tal tópico, que desde luego, produjeron la discusión más cálida — aunque siempre gentil — tuvieron útiles soluciones y sirvieron para demostrar que la Arquitectura sigue

organice la futura reunió
Comité Ejecutivo de los
nos de Arquitectos, que h
tivas que formule aquel

Revista da Semana — NÚMERO ESPECIAL D

A CIDADE E SUA

O professor Alfred Agache, o urbanista universalmente conhecido e reconhecido, há muito ligado ao Brasil, de onde estudou os principais centros urbanos, tomou parte no Congresso de Urbanismo que teve lugar na Capital Federal. Tendo a «Revista da Semana» resolvido imprimir uma edição especial consagrada a essa nova ciencia, nós pedimos ao eminente Professor a fineza de nos honrar com uma pagina de colaboração e, muito gentilmente, nos foram enviadas as linhas que se seguem:



ORQUESTRAÇÃO

A CREANÇA E AS GRANDES CIDADES

Por OSCAR CLARK
(Professor de Clinica Médica, higienista, membro da Academia Nacional de Medicina)

A Creança é a vitima n. 1 das grandes Cidades. A mortalidade infantil nas metrópoles opulentas é algo de tragico. O seculo XX assistiu ao despertar da consciencia humana a respeito das creanças. Em todos os povos os animais irracionais sempre mereceram melores carinhos, por parte dos homens, do que as creanças. No Brasil, por exemplo, temos belas fazendas onde se apuram especimens raciais, mas não possuimos cousa semelhante em relação aos **animalzinhos humanos**. Na America do Norte, ainda depois do meado do seculo XIX, não existia nenhuma sociedade de proteção á infancia. Em certa parte daquele paiz existia uma menina chamada Maria Helena, que era torturada pelos pais adotivos. Na mesma casa morava uma senhora que, condoida da pobrezinha, propoz á Sociedade Protetora dos Animais que a amparasse, visto ser a menina, tambem, um animal... Essa foi a origem da campanha em prol da creança, nos Estados Unidos.

A alta mortalidade infantil, nas aglomerações urbanas, é uma das muitas consequencias da intensiva industrialização do Mundo. Despovoaram-se os campos e multiplicaram-se as populações urbanas, com todos os malefícios que daí decorrem. A Moral, a Higiene, a Tradição sofreram, terrivelmente, com essa mudança. Perturbou-se o misterio da vida recatada dos camponezes, multiplicaram-se as ocasiões de perigo para a alma e de dano para o fisico. A ausencia de legislação social fazia que os "capitães das industrias" preferissem, em suas fábricas, mulheres e creanças — por se contentarem com pouco e nada exigirem...

A situação das creanças, nos seculos XVIII e XIX, é uma pagina negra da historia da Humanidade. Elas foram exploradas, submettidas a esforços excessivos, em serviços danosos aos seus frageis organismos. Entre as vozes humanitarias que então se levantaram em seu favor citemos Robert Owen, Lord Shaftesbury e Charles Dickens. As mães, que trabalhavam todo o dia nas fabricas, á noite, cansadas, davam opio aos filhos, para que as deixassem dormir. Culminando tantas miserias vieram as guerras napoleônicas. Um

posto sobre bebidas alcoólicas, avam homens e mulheres, dimi- bidemias. Durante o seculo XIX, ais prepararam o ambiente para Inglaterra mostrou que a queda ste século, é fruto das **campa-** cos e higienistas. O problema preçaram a organizar-se os con- minuira de 33 %. A educação ão dos beneficios da escola a melhoria.

Urge, portanto, organizar, nas nossas escolas municipais, os **cursos para mães** — isto é o ensino prático e compulsorio da Puericultura para as alunas das ultimas classes. A Medicina Social exige almas de missionárias. Entre nós, o problema da assistencia médica ás creanças somente pode ser resolvido pela Mulher. A Mulher, ela só, tem o espirito de sacrificio adequado a tão nobre mistér. Quasi todas as moças brasileiras poderiam ajudar a construir um Brasil melhor, cuidando das nossas creanças, fisica, moral e intelectualmente.

Em todos os paises civilizados, organizaram-se, de ha muito, serviços de higiene escolar. A experiencia clinica revelou que as escolas públicas são, do ponto de vista da saude fisica, simples **depositos de materiais estragados** (Sir Leslie Mackenzie). Por isso mesmo, o problema maior das creanças, nas grandes cidades, reside na assistencia á **idade pre-escolar** (2 a 6 anos). O **Jardim de Infancia** — eis a questão a resolver. Por que? Os motivos são varios. Senão, vejamos:

Nas últimas décadas, o crescimento vertiginoso das populações das cidades, a rápida evolução das ciencias (sic.) e as diferentes atividades industriais, com a complexidade dos fatores que põem em jogo, deram um impulso extraordinario (sic.) às cidades, cujo desenvolvimento, escapando a todas as providências normais, apresenta problemas de tal magnitude, que se torna necessario (sic.) sair da inercia (sic.) e da apatia para buscar soluções que evitem males irremediaveis (sic.).

[...]

Um dos maiores obstáculos a vencer é a tenaz indolencia (sic.) e incredulidade dos que se opõem ao urbanismo. A nossa antiquada legislação precisa ser revista [...] para que que os erros do passado, as necessidades presentes e as previsões para o futuro, possam ser contemplados com atenção necessaria (sic.), afim de que fique garantido o bem estar das gerações vindouras, bem como o benefício econômico dos cofres públicos. (Oliveira, 1948, p.11)

Etiologia do fenômeno urbanístico da Favelas

Muitas são as razões de ordem geral e particular que justificam a formação de nucleos (sic.) marginais de habitações espurias (sic.) [...] Mencionaremos apenas os mais relevantes:

a) PAUPERISMO. - A pobreza tem sido apontada como sendo o motivo principal da formação e expansão dos nucleos (sic.) de habitações espurias (sic.) nos paises sul-americanos. [...] é preciso não dar demasiado valor ao pauperismo. [...] Os individuos (sic.) que se habituam à vida das Favelas, perdem o estimulo (sic.) para o trabalho, trocam a ferramenta pelo pandeiro, aumentando dest'arte (sic.) o número de desocupados.

[...]

c) TENDÊNCIA DO ELEMENTO NEGRO AO ISOLAMENTO DO MEIO SOCIAL BRANCO - O elemento étnico predominante na formação das favelas é o negro, ao qual se aliam por conveniencia (sic.) própria, outros elementos alienigenas (sic.). A tendencia (sic.) do elemento negro ao isolamento da civilização do branco, a qual não se querem submeter, é fato de observação corrente nas Repúblicas Sul-Americanas. Entre nós, ela se manifesta de modo ostensivo, em virtude da falta de medidas coercitivas. Voltando à expressão rural, ele satisfaz violentos impulsos do sub-consciente (sic.). O retorno à vida primaria (sic.) permite aos negros a satisfação de suas tendencias (sic.) raciais, as práticas feiticistas (sic.) as dansas (sic.), as macumbas, etc. As Favelas do Rio de Janeiro, como os Mocambos do Recife, são puras sobrevivencias (sic.) africanas, como foram os Quilombos dos Palmares no século XVII. (Filho; Amarante; Campelo, 1948, p. 251)

A mobilização destes fragmentos nos faz compreender que a busca por arquivos, principalmente de fontes primárias, muitas vezes se converte a desvios fundamentais para o processo da pesquisa, possibilitando uma leitura crítica acerca tanto do fato histórico investigado quanto dos seus desdobramentos. Iniciar uma aproximação ao Primeiro Congresso de Urbanismo no Brasil, a partir de

uma orquestração de teses de outros campos disciplinares, nos permite entender a circulação do pensamento urbanístico que se desenhava à época.

Trabalhar nos desvios, nos fragmentos e nas relações nos faz encontrar outros documentos de interesse à pesquisa e, na configuração de uma grande nebulosa, nos aproximar, por exemplo, da publicação de "A Revista de Semana - Numero (*sic*.) especial de Urbanismo" que contou com sua edição voltada para a realização do Congresso. Este processo ajuda a imaginar, a partir dos choques entre documentos primários e fontes diversas, por vezes anacrônicos, a forma de pensar, fazer e narrar de tempos distintos, colocando em fricção imagens e discursos que ressaltam o debate ideológico, técnico, moral e cultural pautado no Congresso em questão.

ACASOS

Como um jogo do acaso, retornar aos documentos que compõem todos estes arquivos em trabalho nas nossas pesquisas, não é um retorno aos mesmos arquivos, muito menos um retorno a um mesmo arquivo. A experiência, seja do espaço urbano, da teoria, da história ou de todos estes vinculados, seria a responsável por dissolver a noção de arquivo enquanto documento estático, parado no tempo. Seria ela a diluir suas condições enquanto imagem de evidência da história, no momento em que permite sua sobreposição ou reinserção em outras cadeias / movimentações do pensamento. Por estas vias, cabe ao pesquisador um papel que relembra Walter Benjamin através da figura do colecionador:

[O colecionador] assume ***o papel de transfigurador das coisas****. Recai-lhe a tarefa de Sísifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadoria. O colecionador sonha não só em estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano,* ***estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis*** *([1939] 2006, p. 38, grifos nossos).*

O arquivo enquanto experiência coloca em prática a aceitação da fragilidade da memória e, logo, das teorias sobre as quais se apoiam os estudiosos que direcionam atenção ao "passado". Acolhe sua vulnerabilidade no momento em que a dimensão do arquivamento é colocada em xeque em detrimento do "colecionamento contínuo de um conjunto de fragmentos" (Barbosa; Bechler, 2022, p. 35) que falam por si, mas, sobretudo, entre si.

Imaginar rotas possíveis para esse grande arquivo da "Cronologia do Pensamento Urbanístico", ideia aparentemente contraditória para quem se propõe ao acaso, trata-se do exercício contínuo de olhar criticamente para a pesquisa a fim de perceber, a partir de nossa coleção de problemas, quais são as questões do pre-

sente que sobrevivem do passado e que nos permitem prospectar futuros possíveis. Após desmontar este complexo brinquedo científico (da "Cronologia")[7] e perceber, nos cacos, suas potências, fragilidades e também as sobrevivências dentre o acúmulo de peças que o compõe, imaginar quais serão as questões a movimentar a pesquisa. Imaginar, por exemplo, um espaço virtual cujas dimensões ultrapassam o bidimensional e, desta forma, ampliar e explodir nossa atual representação gráfica de nebulosa. Ou uma espécie de globo em movimento, sobreposto à tabela geográfica - agora repensada a partir de sua estrutura[8] - e às nebulosas, relacionando fatos relevantes, eventos, projetos, publicações, biografias e outras nebulosas do pensamento urbanístico, subvertendo qualquer noção de leitura da história a partir de um percurso linear e localizado.

IMAGINAÇÕES

Enquanto batem alguns sinos em terras distantes, os homens recolhem das ruas os seus pertences e se encaminham para mais uma noite de sono, a cidade sonha. Tão logo seus homens repousam, a cidade sonha e os seus outros corpos ganham vida – corpos celestes, dissidentes, imateriais, nebulosos. Formas de vida pairam sobre o arquivo que é ser cidade-montante. Montante[9] como a dos rios, que em um movimento contínuo, carrega os fluidos do presente às suas moradas de outrora. Neste encontro, a cidade rememora e o arquivo, se desorienta.

O desejo a ele se torna intrínseco assim que, desatada a dicotomia luz e sombra, se torna possível vislumbrar as formas anômalas que ora se delineiam, ora perdem forma sobre a massa do escuro. Quando a cidade, desfeita de seus pactos diurnos, se torna em sonho o arquivo do inconsciente, nele submergem resíduos de cidades desaparecidas, desperdiçadas, oriundas de desejos impuros, amorais e inconfessáveis do sujeito urbano que só se tornam visíveis durante a vigília.

A *mnemia*[10], encarregada da direção da cena, submete o indivíduo a uma sequência de imagens do pensamento, num lugar desprovido de tempo e numa cidade despida de fronteiras físicas, morais, fictícias, imaginadas.

Faceira, a cidade que produz as centelhas desviantes é a mesma que as impede assim que passa a alvorada. A cidade, que ouve também o silêncio, nunca se recolhe, mas descansa e quase para quando a lua, minguante no céu, a balança em seus braços. No estalo imaginativo que é o despertar, a cidade não dorme – sonha acordada. <

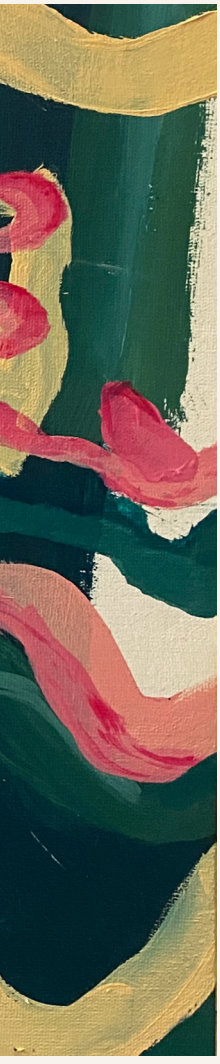


Figura 1. ABASTOS. Mnemia aguda. Acrílica s/ tela. 40x40cm. 2022.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] A indissociável relação entre as nossas reflexões teóricas sobre as formas de pensar, fazer e narrar a história e as múltiplas experiências de leitura que o site da Cronologia nos possibilita, é melhor discutida no texto "Narrar por Relações III: uma navegação errante entre nebulosas" (Barreto; Freire; Izeli, 2020) do livro "Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar".

[2] Em referência ao pensar e fazer por "nebulosas", em que a professora Margareth da Silva Pereira afirma ser um processo de condensação de acontecimentos, ideias e saberes para, no adensamento e choque de nuvens, fazer chover.

[3] Título de sua publicação, "Os ossos do mundo" (Flávio de Carvalho, 1936), um livro de viagem e de relatos de uma coleção de ossos e "resíduos do [velho] mundo", do pensamento em movimento que "se transforma em história" (Carvalho, 2014, p. 30) ou, como nos diz Paola Berenstein Jacques (2021, p. 435), uma "montagem de suas notas de viagem".

[4] Oito anos antes do início dos famosos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs), formados majoritariamente por arquitetos europeus e conhecidos, principalmente, através da figura de Le Corbusier (Suíça, 1887 - França, 1965), em 1920 aconteceu o I Congresso Pan-americano de Arquitetos, em Montevidéu, Uruguai, fundado pela Sociedade Central de Arquitetos (1914). A partir desta primeira, outras edições aconteceram respectivamente em 1923 (II - Santiago, Chile), 1927 (III - Buenos Aires, Argentina), 1930 (IV - Rio de Janeiro, Brasil), 1940 (V - Montevidéu, Uruguai), 1947 (VI - Lima e Cuzco, Perú) … e ainda acontecem.

[5] Mais em: "O problema das Américas" (Vieira; Novo, 2022), na aba Leituras do site da Cronologia do Pensamento Urbanístico, e no verbete do "IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, 1930, Rio de Janeiro".

[6] Referente ao processo de elaborar uma "nebulosa" da pesquisa.

7 Sobre a ideia da pesquisa da Cronologia e do seu site como um brinquedo científico, ver o texto "Narrar por Relações II: aventuras através de histórias da Cronologia do Pensamento Urbanístico" (Belitardo; Queiroz; Souza, 2020)

[8] Repensando a posição do Brasil na América (ainda hoje o Brasil ocupa uma faixa fora da América Latina no site) e os debates historiográficos sobre as cidades modernas americanas e as transformações urbanas e geopolíticas das Américas.

[9] Na geografia física, montante é a área do rio mais próxima a sua nascente. Enquanto a jusante diz respeito à região da foz, para a qual se dirige o fluxo de água, a montante diria sobre o movimento inverso, em contracorrente, partindo da desembocadura em direção à origem das águas.

[10] Ao contrário da anamnese, a mnemia seria a capacidade de memorizar ou guardar por muito tempo uma informação, nos aproximando de um rememorar excessivo, acumulado, caótico, arquivístico.

/

BARBOSA, E.; BECHLER, J. Arquivo. In: JACQUES, P. B.; ALMEIDA JR, D. L.; QUEIROZ, I. G.; IZELI, R. L. (Org.). Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico. Salvador: EDUFBA, 2022. p. 30-37.

BARRETO, D. S.; FREIRE, A. L.; IZELI, R. L. Narrar por Relações III: uma navegação errante entre nebulosas. In: JAQUES, P. B; PEREIRA, M. S.; CERASOLI, J. F. (Org.). Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 342-365.

BELITARDO, A. S.; QUEIROZ, I. G.; SOUZA, L. V. Narrar por Relações II: aventuras através de histórias da Cronologia do Pensamento Urbanístico. In: JAQUES, P. B; PEREIRA, M. S.; CERASOLI, J. F. (Org.). Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo III – modos de narrar. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 190-221.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. Exposé de 1939. In: BENJAMIN, W.; BOLLI, W. (Org.). Passagens. Tradução: Cleonice Mourão e Patrícia Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 53-63.

CARVALHO, F. Os ossos do mundo. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. REINA SOFIA, Museo. ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman. YouTube, 21 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=WwVMni3b2Zo>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens. Tradução:Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro: ZAZEN PRODUÇÕES, 2006. 1 disco (115 min), DVD, son., color. e p&b.

FILHO, J. M.; AMARANTE, A. P.; CAMPELO, A. O problema das favelas no Rio de Janeiro. In: Congresso Brasileiro de Urbanismo, 1. 1948, Rio de Janeiro. Anais...Rio de Janeiro: O Globo, 1948. p. 249-254.

FLUSSER, V. A consumidora consumida. Comentário, Rio de Janeiro, v. 13, n. 51, p. 35–46, 1972

JACQUES, P. B. Fantasmas modernos: montagem de uma outra herança. v. 1. Salvador: EDUFBA, 2020.

JACQUES, P. B. Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança. v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

NOVO, L. F. Flávio de Carvalho e o homem americano, nu na cidade. In: SEMINÁRIO URBANISMOS E URBANISTAS NO BRASIL, 5., 2022, São Paulo. Anais... São Paulo: UNIFESP, 2022. p. 39-53. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/65720/Anais_SUUB_2022.pdf?sequence=6&isAllowed=y. Acesso em: 12 set. 2023

OLIVEIRA, F. B. Prefácio. In: Congresso Brasileiro de Urbanismo, 1. 1948, Rio de Janeiro. Anais...Rio de Janeiro: O Globo, 1948. p. 11.

PEREIRA, M. S. O lugar contingente da história e da memória na apreensão da cidade – O historiador, o estrangeiro e as nuvens. Redobra, Salvador, n. 12, dez. 2013.

PEREIRA, M. S. O rumor das narrativas: A história da arquitetura e do urbanismo do século XX no Brasil como problema historiográfico - Notas para uma avaliação. Redobra, Salvador, n. 13, dez. 2014.

PEREIRA, M. S. Pensar por nebulosas. In: PEREIRA, M. S.; JACQUES, P. B. (Org.). Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 236-261.

RELATÓRIO dos successos mais importantes verificados no IV Congresso Pan-Americano de Architetos apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Governador do Estado da Bahia pelo delegado baiano Eng. Civil Jayme Cunha da Gama e Abreu. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1930.

REVISTA DA SEMANA: edição especial de urbanismo. Rio de Janeiro, 1941.

SPRICIGO, V. P. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: CYPRIANO, F. ; OLIVEIRA, M. M. (Org.). História das exposições: casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2015. p. 52-66.

TOLEDO J. Flávio de Carvalho, o comedor de emoções. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

Platôs, Capitalismo e esquizofrenia vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed 34.1997.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32. 2016

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**, São Paulo: Paulinas, 2012.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade subjetividade em tempo de globalização. In: **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Org. Daniel Lins. Papirus. Campinas. 1997

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz. **Encantamento sobre política de vida**. Mórula Editora. Rio de Janeiro, RJ. 2020.

SALOMÃO, Ricardo Dantas Borges. **Etnicidade, territorialidade e ritual entre os Tuxá de Rodelas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

** As colagens contidas neste testo são compostas por recortes de jornais e atas do IV CPA (1930, RJ) e da "A Revista da Semana" (1941), respectivamente. Montagens dos próprios autores*

PARA CITAR:
BASTOS, N.; DOMÍNGUEZ, J.; VIEIRA, L.; IZELI, R.
Entre os acúmulos da história: Cronologia do Pensamento Urbanístico. Redobra, n.17, ano 8, p. 255-271, 2023.

DEBATES

SÃO PAULO: FOTOGRAFIA COMO ANARQUIVAMENTO DE SEU INCONSCIENTE URBANO

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

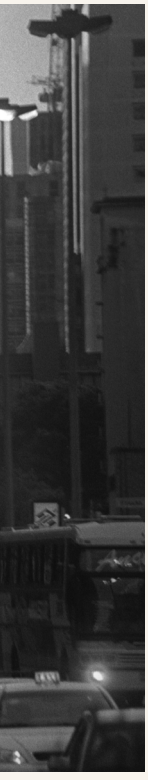
Tradutor, teórico, crítico literário e professor da Universidade Estadual de Campinas

Andando pelo centro da cidade de São Paulo, na região do Vale do Anhangabaú, segue ao meu lado meu amigo Oreme Ikpeng. Ele, atualmente, estuda engenharia florestal na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Conhecemos-nos há alguns anos e suas observações me desconcertam até hoje. É bom lembrar que Oreme Ikpeng até os 14 anos vivia no Parque do Xingu e não falava português. Suas observações, vindas de sua perspectiva multiperspectiva, muitas vezes deslocam meus hábitos e certezas. Por exemplo, distraidamente costumamos achar que uma cidade é uma cidade. Ele: "Incrível imaginar que tudo isso aqui era uma enorme floresta com muitos indígenas." Onde vemos prédios, viadutos, avenidas, carros e transeuntes, Oreme, de sua multiperspectiva que cruza o ancestral com o tempo de agora, vê uma história de destruição e morte. Ele pensa em seus parentes sacrificados em nome do "progresso" e de uma suposta civilização. Seu olhar é marcado por uma diacronia, ou mesmo por uma "multicronia", que fissura o tempo-agora revelando o inconsciente da cidade, suas catacumbas e recalcamentos. Como nas obras da artista Adriana Varejão, que tematizam a violência colonial, com base em construções fragmentárias da arquitetura colonial através das quais transbordam vísceras e sangue, o olhar de Oreme vê e revela aquilo que os citadinos costumam recalcar: o fato de que nossas cidades foram construídas sobre cemitérios de florestas, de povos originários, indígenas e afrodescendentes.

Iniciei este artigo com esta referência a Oreme Ikpeng porquê ele me fez entender melhor a reflexão que pretendo fazer aqui, a partir de Walter Benjamin, acerca das fotografias de Claude Lévi-Strauss e de Carlos Goldgrub. Desde a primeira vez que observei a série de Goldgrub dedicada aos *outdoors* de São Paulo, senti na sua desconstrução e anarquivação (Seligmann-Silva, 2014) da cidade um processo de revelação de um inconsciente urbano. Mas foi a recente observação de Oreme Ikpeng que me permitiu cavar mais fundo no meu canteiro teórico, atingindo os veios mais profundos da história, o vermelho que pulsa sob a crosta de arranha-céus de São Paulo. Aliás, esse termo, "arranha-céu", ele utilizou algumas vezes ao olhar a cidade do apartamento onde moro no Morro dos Ingleses (!). Na sua boca, essa expressão coloquial também assumiu um sentido desconcertante: não apenas construímos cidades sobre cemitérios, também ousamos "arranhar o céu", com nossa arrogância fáustica, babélica. Se na cultura *ikpeng* a verticalidade da relação com os deuses está acompanhada da horizontalidade da relação com os animais e todo o meio ambiente; na cultura dita ocidental, esses dois eixos que sustentam o mundo estão fraturados. Não por acaso, o céu está caindo sobre nossas cabeças, para retomarmos a poderosa metáfora *Yanomami* de Davi Kopenawa (Kopenawa & Albert, 2015). Sim, Oreme Ikpeng tem um papel fundamental nestas reflexões e agradeço aqui a ele, neste umbral.

Benjamin observou no seu "Rua de mão única", de 1928, que Mallarmé percebeu na publicidade a "imagem verdadeira do que vinha" e "empregou pela primeira vez no *Coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita". Nos letreiros da cidade, Benjamin detecta uma revolução da escritura, após cinco séculos de horizontalidade imposta pelo livro. Como ele escreveu em um tom poético, em 1928: "Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano." (Benjamin, 1972, p. 102-4) Essas nuvens de gafanhotos gramatológicas são também híbridos de imagens fotográficas. Essas imagens nos céus da cidade são parte do culto fetichista ao deus dinheiro. Elas ajudam a encenar o capitalismo como religião (Benjamin, 2015) com seus deuses de pixel e ética de lata que nos distraem enquanto a máquina necropolítica da Modernidade draga a terra e os seus habitantes.

Neste texto, gostaria de apresentar uma reflexão sobre alguns desdobramentos desta teoria benjaminiana escritural da modernidade. Trata-se de pensar a cidade como espaço desta escritura onde a publicidade ocupa um local de destaque. Além disso, reencontramos na superfície da cidade outras escrituras, desta feita do tempo, que deixa suas marcas na deterioração e transformação da paisagem ao mesmo tempo pétrea e tão efêmera. Para executar este exercício de leitura da cidade, de inspiração benjaminiana, elegi aqui a cidade onde nasci e vivo, São Paulo, uma megalópole cuja população ultrapassa os 10 milhões, sendo que contamos cerca de 20 milhões de habitantes na Grande São Paulo. Como leitores e intérpretes desta cidade, elegi duas personagens distantes no tempo e em seu modo de abordar a urbe. De um lado Claude Lévi-Strauss, que chegou a São Paulo em 1935 para ser um dos fundadores da USP. Jovem, com 27 anos, o filósofo já se descobre em São Paulo um etnólogo com um olhar para o "outro" e para a inclusão da "outridade" dos espaços e pessoas normalmente esquecidos. (Seligmann-Silva, 2022) Em segundo lugar veremos uma série de fotografias de Carlos Goldgrub, um fotógrafo nascido em Buenos Aires e radicado em São Paulo, que já recebeu vários prêmios por seus trabalhos. De Goldgrub citaremos um trabalho específico, seus *Outdoors* (2002). A ideia ao aproximar leituras distantes no tempo e na sua estética é justamente tensionar, pôr à prova, teoremas desenvolvidos por Benjamin sobre a moda, a cidade, a fotografia, a escritura e a modernidade. Não se trata de um encontro de almas "trigêmeas", mas podemos sim, creio, notar muitos diálogos explícitos ou subterrâneos entre estes três leitores apaixonados da cidade. Benjamin, com seu intelecto potente, sua reflexão sobre o tempo e capacidade de criar imagens para o pensamento; Lévi-Strauss, com sua câmera e com suas observações contunden-



Página anterior: Figura 1. Carlos Goldgrub, Outdors. São Paulo. Um retrato urbano (2002-2004). Fonte: Coleção privada do autor

tes sobre São Paulo e as cidades das Américas; e, finalmente, Goldgrub, com a sua câmera profissional que executa um singular recorte da cidade, rasgando sua superfície e fazendo seus sonhos, pesadelos e fantasias virem à tona. Goldgrub, tentarei sustentar, "anarquiva" São Paulo para mostrar uma outra cidade latente, a uma só vez tectônica e futurista.

BENJAMIN: MODA, SEX-APPEAL DO ANORG NICO, IMAGENS DIALÉTICAS E A PAISAGEM RUINOSA DA MODERNIDADE

"*C'est la mode qui fixe la place de tout*" [É a moda que fixa o lugar de tudo], lemos em uma anotação da obra sobre as Passagens de Benjamin. Esta frase é típica deste trabalho que se constitui a partir de um paroxismo do gesto de citar, acumular e colar. Trata-se de uma passagem, por assim dizer, de terceira mão: Alphonse Karr é citado por Benjamin a partir da citação de Theodor Vischer no seu ensaio *Mode und Zynismus*, de 1879. Arquivos são desmontados e remontados a todo gesto benjaminiano de colecionar e colar passagens de textos para pensar as passagens parisienses e todo o século XIX a partir delas. A frase completa de Karr afirma: "*Rien n'est tout à fait à sa place, mais c'est la mode qui fixe la place de tout*" [Nada está em seu devido lugar, mas é a moda que fixa o lugar de tudo]. A moda é para Benjamin não apenas esta paradoxal figura que fixa o local do todo na modernidade. Ela é lida por ele também na chave do fetichismo (freudiano e marxista), que justamente enfatiza os deslocamentos e encobrimentos do significante. Segundo ele:

Justamente neste século, o mais seco e sem fantasia, toda a energia onírica de uma sociedade refugiou-se no reino enevoado, impenetrável e silencioso, da moda, no qual o entendimento não a pode seguir. A moda é a antecessora, não, ela é o eterno lugar-tenente do Surrealismo. (Benjamin, 1982, p. 113)

Esta face, por assim dizer, positiva da moda é reativada na teoria benjaminiana das imagens dialéticas que lança mão da moda como modelo de "salto tigrino" no céu da história (Benjamin, 2020, p. 83, 125). Artistas e criadores de moda tem um faro para o vindouro. A moda, para Benjamin, traça uma dialética entre a morte, o apelo fantasmagórico da mercadoria e o prazer sexual, sobretudo na forma do corpo feminino. Este corpo revela-se, para ele, como uma espécie de cadáver que moveria, de dentro, a moda. Como lemos em um de seus fragmentos:

A moda abre o ponto de transbordo dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o prazer e o cadáver. [...] a moda nunca foi outra coisa, senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte por meio da mulher e, entre risos estridentes memoráveis, uma conversa amarga sussurrada com a decomposição. Isto é a moda. Daí ela mudar com tanta velocidade (Benjamin, 1982, p. 111).

As modelos que lembram pacientes terminais anoréxicos podem ser compreendidas nesta reflexão. A moda concentra em si uma dialética que recorda a que se desdobra entre a libido e a pulsão de morte. Nela, sexo e morte se encontram como uma espécie de absoluto. Daí a expressão desconcertante de Benjamin: "o eterno é de qualquer modo, antes, o enfeite no vestido, do que uma ideia" (Benjamin, 1982, p. 118). A paz perpétua brilha na moda, fugazmente, como morte e como revolução. A "verdade eterna" só existe agora sob esta forma passageira (*ibid*, p. 578). A pátria e o lar são o resultado da moda ao preço da morte. Ela aplaca a angústia do indivíduo moderno, com sua ânsia de identidade, sua busca de reconhecimento. A moda permite que nos sintamos, anota Benjamin, como "contemporâneo de todos" (*ibid*, p. 115). Ao mesmo tempo, submetida a uma temporalidade veloz, à ditadura do novo, ela, como escreveu Paul Valéry (*apud* Benjamin, 1982, p. 123), "*est périssable par essence*" [é essencialmente perecível]. A moda, como que oculta a memória e a história, as substitui como memória encobridora; ela reduz a extensão do tempo ao agora da novidade. Daí Benjamin afirmar que as "modas são um remédio que deve compensar os efeitos fatídicos do esquecimento em escala coletiva. Quanto mais efêmera é uma época, mais ela é suscetível à moda." (Benjamin, 2022, p. 168) Quanto mais esquecimento, reificação e fetichismo, mais estamos submetidos ao império efêmero da moda.

Benjamin sintetiza o tripé que sustenta a moda, a partir de um comentário de Eduard Fuchs, no seu I*llustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*: 1) a moda visa a diferenciação entre as classes (daí sua necessidade constante de modificação: as classes inferiores mimetizam a moda que vem das superiores, que por sua vez necessitam de novas marcas de sua diferença); 2) a moda responde a uma necessidade das relações comerciais do capitalismo; e 3) a moda tem uma função de estímulo erótico. Nela, os elementos eróticos devem novamente sempre aparecer sob um novo aspecto (Benjamin, 1982, p. 128). Diferenciação sistêmica entre classes, leis do comércio e busca do "picante" erótico comandam a velocidade da moda, na qual viajamos sobre o vazio do esquecimento. O destino não revelado dessa viagem é o encontro com a morte. Daí Benjamin formular de modo preciso, indo além desta tríade, a ideia de que a moda supera a morte justamente por meio de um "*sex appeal* do anorgânico". A moda "engata o corpo (*Leib*) vivo ao mundo anorgânico. A moda percebe nos viventes os direitos do cadáver. O fetichismo, submetido ao sex appeal do anorgânico, é o seu nervo vital" (*ibid*, p. 130). A moda prende o corpo à mercadoria conectando-nos ao mundo anorgânico. O fetichismo é a lei fundamental no mundo da moda que rege essa fusão reificante. Este fetichismo pode ser compreendido com as palavras do "Capital" de Marx (*apud* Benjamin, 1982, p. 262):

A forma da madeira é transformada, quando se faz dela uma mesa; mas nem por isso a mesa deixa de permanecer uma madeira, uma coisa sensível ordinária. Mas assim que ela

aparece como mercadoria, ela se transforma em uma coisa sensível supersensível [übersinnlich]. Ela encontra-se não apenas com os seus pés sobre o chão, mas por assim dizer põe-se de cabeça para baixo com relação às demais mercadorias e desenvolve, de sua cabeça de madeira, caprichos, muito mais fantásticos do que se ela espontaneamente começasse a dançar.

No mundo do capitalismo, a mercadoria viva "sensível supersensível" é a contraparte do humano cadáver anorgânico. A relação de duplo vínculo do fenômeno da moda com a revolução (enquanto modelo temporal marcado pela ruptura e pelos saltos) e, por outro lado, com as classes dominantes e o processo de reificação, determina a postura ambígua de Benjamin diante dele. A partir de Brecht, Benjamin detecta no movimento em direção à eterna mudança, contido na moda, um disfarce com relação aos verdadeiros ideais conservadores da classe dominante (Benjamin, 1982, p. 121). Na tese sobre o conceito da história dedicada ao tema da revolução em seu parentesco com a moda lemos:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele que vem preenchido pelo tempo-agora [Jetztzeit]. [...] A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma ressurgida. Ela citava a Roma antiga exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem o faro para o atual, onde quer que ele se mova no matagal do outrora. Ela é o salto de tigre em direção ao passado. Só que esse salto se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu livre da história, é o salto dialético, como Marx concebeu a Revolução (Benjamin, 2020, p. 124-125).

A moda apresenta um esquema temporal que Benjamin vê espelhado no movimento da Revolução. Esta era concebida como um acelerador temporal, em cujo ponto convergem passado e futuro rompendo com a cronologia linear no tempo-agora redentor. Esse mesmo gesto anarquista, "anarquivista", com a temporalidade deveria guiar também o historiador comprometido com a luta revolucionária. Outro aspecto importante que Benjamin destaca na moda é sua capacidade de apresentação das utopias de sua época. Seu projeto das passagens visava justamente interpretar a moda e a arquitetura do século XIX como expressões de caráter onírico e utópico. Esta interpretação deveria tornar os desejos parte da política, transpô-los para o campo histórico (Benjamin, 1982, p. 497s.). Tratava-se de despertar do sonho do século XIX, representado pelas figuras oníricas decantadas na moda e apresentadas no interior das passagens. Essas passagens seriam como os sonhos "que não possuem um lado externo" (Benjamin, 1982, p. 513). Arquitetura e moda estão em um terreno de penumbras uma vez que envolvem nossos corpos coletivamente de modo háptico e não verbal. Uma das pontes para o despertar seriam os reclames: "A moda, como a arquitetura, está na penumbra do momento vivido, ambas fazem parte da consciência onírica [*Traumbewusstsein*] do coletivo. Ela desperta – por exemplo, na publicidade [*Reklame*]" (*ibid*, p. 497). A propaganda também é vista por

Benjamin como uma espécie de astúcia da arte, que havia se revelado desde 1800 incapaz de seguir o ritmo da técnica. A publicidade seria a forma que a fantasia assume na era da indústria (*ibid*, p. 232).

Benjamin desenvolve uma teoria da leitura e interpretação das imagens como um antídoto contra a concepção arcaizante, de um *Jung*, que via nas imagens representantes de um tempo coletivo eterno e imutável. Benjamin justamente politiza as imagens em sua leitura. Daí a sua teoria das imagens dialéticas:

Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas antes, imagem é aquilo onde o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética: não temporal, mas de natureza imagética. Apenas imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, i.e. não arcaicas (Benjamin, 1982, p. 578; grifo nosso).

A imagem dialética é também uma "imagem-onírica" [*Traumbild*], (Benjamin, 1982, p. 55), ou uma "imagem-desejo" [*Wunschbild*], na qual o moderno cita a sua protohistória: "ou seja uma sociedade sem classes" (*ibid*, p. 47). A imagem dialética é a contraparte teórica da concepção benjaminiana da revolução. Esta formação que sobrepõe o novo e o utópico deixa o seu rastro, para Benjamin, "em milhares de configurações da vida, desde os prédios mais duradouros até as modas mais efêmeras" (*ibid*, p. 55).

Página anterior: Figura 2. Carlos Goldgrub, Outdors. São Paulo. Um retrato urbano (2002-2004). Fonte: Coleção privada do autor

[...] La forme d'une ville/ change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel". Tableaux parisiens, Baudelaire

Nos seus "Tristes Tropiques", de 1955, Claude Lévi-Strauss dedicou um capítulo para narrar as suas impressões da cidade de São Paulo. Este capítulo abre-se com uma frase que se tornou clássica: "Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização." A esta afirmação diplomaticamente generalizante, o pensador acrescentou ainda: "Poderíamos, com mais razão, aplicar essa fórmula às cidades do Novo Mundo: vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo" (Lévi-Strauss, 1986, p. 89). É esta falta do antigo que capta boa parte da atenção do etnólogo em São Paulo. Em vez da pátina do tempo, do charme do antigo, ele vê a crua presença da destruição (da violência) e da decadência. "A passagem dos séculos representa uma promoção para as cidades europeias; para as americanas, a simples passagem dos anos é uma degradação." (*ibid*, p. 89) Estas cidades sem memória da América, com seu "ciclo evolutivo muito rápido", (*ibid*, p. 89) são como que fábricas de entulho. Nelas a moda dos bairros chiques faz com que de década em década funde-se uma nova parte da cidade e se condene a anterior ao esquecimento.

O espaço público, fundado no início da Revolução Industrial como marca da necessária negociação entre as classes, tende à inexistência em países e cidades marcados por caudilhos, coronéis, ditadores e déspotas. No espaço privatizado impera o culto das modas arquitetônicas rápidas, os muros cercando os bairros e casas das elites: de um lado a "segurança", do outro o controle e o genocídio. Estas cidades, constata o pensador, sofrem de uma "doença crônica: eternamente jovens, nunca são todavia saudáveis." (*ibid*, p. 90) Elas seriam comparáveis, nós poderíamos pensar hoje, aos replicantes de *Blade Runner* do diretor Ridley Scott, jovens e fortes, mas com uma data de validade curta pré-estabelecida. Ou ainda: recordam o Sebastian, personagem desse mesmo filme, com sua progeria[1]. Nestas cidades o tempo rapidamente deixa suas marcas, faz seus estragos.

É difícil não estabelecer um paralelo entre a descrição que Lévi-Strauss faz de Chicago e Nova York e a famosa tese de Benjamin sobre o anjo da história, que vê diante de si o acúmulo de destroços reunidos como resultado do progresso. O antropólogo vê a "[...] cidade aumentando sem parar no sentido da altura pela acumulação dos seus próprios escombros que sustentam as novas construções" (*ibid*, p. 90). Seus arranha-céus seriam ocos, podemos pensar, como o corpo anorgânico (sem órgãos) que a moda produz ao nos engatar ao matérico. São Paulo é descrita como uma cidade que parecia ser puro simulacro: algo como um

set construído rapidamente para uma filmagem. Ao invés de feia, o autor a chama (de modo bastante eurocêntrico) de "selvagem". Não é casual, portanto, que a imagem que ele encontra para descrever os prédios do Vale do Anhangabaú seja uma metáfora extraída da natureza, animal: eles são comparados a grandes rebanhos de mamíferos de diferentes espécies em torno de um bebedouro. Mas a nota temporal não falta a esta imagem:

A evolução animal realiza-se segundo fases mais lentas do que as da vida urbana; se eu contemplasse hoje o mesmo local, talvez verificasse o desaparecimento do rebanho híbrido, esmagado por uma raça mais vigorosa e mais homogênea de arranha-céus, implantados nessas margens fossilizadas pelo asfalto de uma auto-estrada (Lévi-Strauss, 1986, p. 93s).

De fato, muito mudou no Vale do Anhangabaú, ainda que muitos daqueles "animais" ainda estejam por lá, bastante combalidos, em torno do "bebedouro". Aqui volta, inevitavelmente, a observação de Oreme Ikpeng: na verdade esses prédios não são animais, mas a estrutura de ferro e de concreto que invadiu a vida, asfixiando-a. Lévi-Strauss compara a cidade a animais para descrever a sua efemeridade, enquanto Oreme a contempla embebido em uma nostalgia ancestral para denunciar uma longa história de genocídios.

Mas nem por isso a relação de Lévi-Strauss com as paisagens urbanas e naturais que encontrou no Brasil deixa de ser menos intensa. Muito pelo contrário. É como se esta paisagem tivesse despertado no então jovem pesquisador uma paradoxal paixão pelo deteriorado. Esta paixão torna-se explícita nos volumes "Saudades do Brasil" e "Saudades de São Paulo", respectivamente de 1994 e 1996. O primeiro destes livros abre-se em um tom proustiano, descrevendo as intensas emoções que os odores de seus cadernos de viagem de meio século despertam nele. São estes odores, mais do que as imagens fotográficas, que seriam responsáveis pelas mais potentes recordações – e pelo sentimento de saudades. No livro sobre o Brasil, vemos uma ampla seleção de fotos de toda a estadia de Lévi-Strauss, com imagens de São Paulo, de várias cidades do interior do Brasil, das aldeias e florestas. A história do Brasil, que lemos sucintamente na introdução do volume, mostra que o autor não apenas se sente atraído pela paisagem ruinosa das cidades e do campo, mas também se identificaria com as observações de Oreme, já que possuía também uma concepção do passado como um fantástico acúmulo de barbáries. É a extensão do massacre aos índios que interessa ao antropólogo destacar aqui. E fazendo isto, ele aponta para a grandeza das culturas indígenas brasileiras, revertendo a hierarquia tradicionalmente atribuída aos povos indígenas nas Américas: a "Amazônia", ele escreve, "poderia ser o berço de onde saíram as civilizações andinas" (Lévi-Strauss, 1994, p. 13).

Esta revisão histórica torna a sua epopéia pelo Brasil tanto mais marcada pela decadência e pela barbárie. Lévi-Strauss surge como uma testemunha de populações que sobreviveram "um monstruoso genocídio" (*ibid*, p. 14) que se estende

desde a chegada dos europeus até hoje. Ele teria assistido "os últimos sobreviventes desse cataclismo que foi para seus antepassados [sc. dos indígenas] o descobrimento e as invasões que se seguiram" (*ibid*, p. 16). Diante das fotografias do genocídio *Yanomami* que circularam amplamente em janeiro de 2023, logo após à ascensão ao poder do Presidente Lula para seu terceiro mandato, genocídio este perpetrado pelo governo anterior com planejamento e vontade de aço, é claro que o antropólogo estava coberto de razão em suas observações.

Com as reflexões desses dois volumes sobre o Brasil e São Paulo, parte da obra tardia do pensador, podemos ver como em Lévi-Strauss concepções bastante eurocêntricas e conservadoras se chocavam com sua percepção crítica do modelo civilizacional metropolitano. Se ele afirmou que na América se passa da "barbárie" à decadência sem se passar pela "civilização", ele reconhece também nesses volumes que o processo civilizatório traz no seu bojo um projeto genocida. A ideia de um "ciclo evolutivo rápido" das cidades também indica que o antropólogo estruturalista possuía uma visão eurocêntrica e teleológica monocultural de "evolução". Mas, novamente, quando ele percebe que estava testemunhando as consequências terríveis da expansão imperialista do modelo de sociedade europeu, ele também se deu conta dos limites dessa visão unidimensional da história. Seu testemunho provocou uma virada em seu eurocentrismo e um deslocamento de seu lugar de observação.

O volume de Lévi-Strauss sobre São Paulo abre-se com uma reflexão acerca do termo "intraduzível" *saudades* que marca os seus dois volumes: como se o autor estivesse neles apresentando uma experiência ao mesmo tempo universal e intraduzível, porque ancorada em sentimentos individuais. Mas a definição de "saudade" que Lévi-Strauss faz é não só original, como diz muito mais do que esta palavra costuma significar. Trata-se aqui de uma pequena filosofia da história ou, se preferirmos, de uma poética da *vanitas*. O autor reflete sobre o passado como um local ao mesmo tempo querido e pantanoso no qual não conseguimos mais caminhar a prumo:

> *Se, no título de livro recente, apliquei ao Brasil (e a São Paulo) o termo saudade, não foi por lamento de não mais estar lá. De nada serviria lamentar o que após tantos anos não reencontraria. Eu evocava antes aquele aperto no coração que sentimos quando, ao relembrar ou rever certos lugares, somos penetrados pela evidência de que não há nada no mundo de permanente nem de estável em que possamos nos apoiar* (Lévi-Strauss, 1996, p. 7).

Shakespeare da "Tempestade" e sobretudo Marx e Engels são ecoados aqui. Nas palavras do "Manifesto": "*Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen*" [Tudo o que é sólido e está de pé desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado e as pessoas são finalmente forçadas a olhar para sua posição na vida, seus

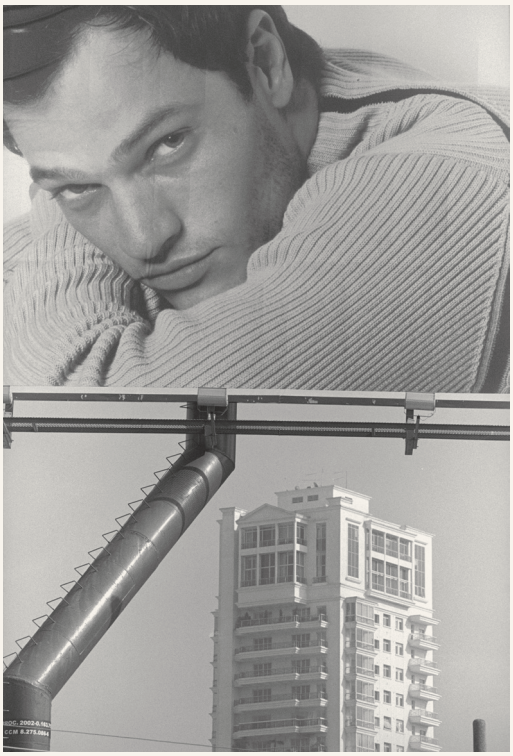
relacionamentos mútuos, com olhos sóbrios]. Mas também Baudelaire, lembrado por Benjamin (2022, p. 259), está nesta reflexão, lembrando do poema "O Cisne": "A velha Paris não é mais (a forma de uma cidade/ muda mais rápido, ai! Que o coração de um mortal)".

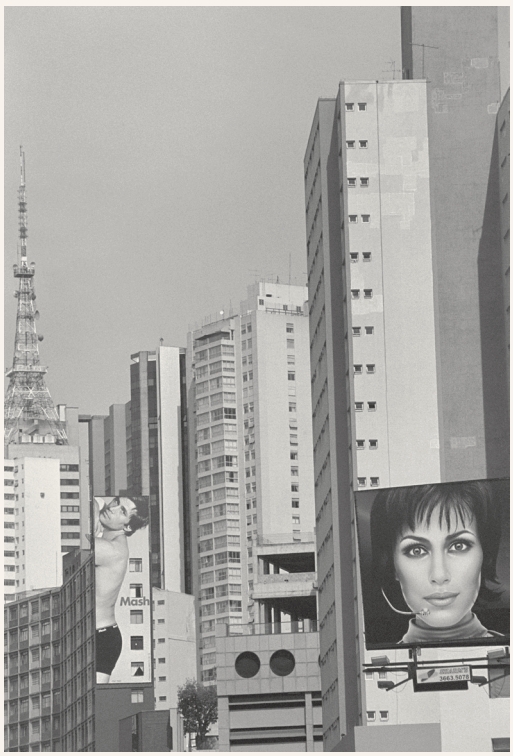
Também é importante destacar neste texto de abertura que Lévi-Strauss atribua seu estruturalismo ao seu vínculo à tradição formada por autores como Goethe e Wilhelm von Humboldt. (Lévi-Strauss, 1996, p. 13) Estes autores (incluindo aí o irmão de Wilhelm, Alexander) pertencem a uma tradição de leitura da história natural da humanidade que também reencontra eco em muitas passagens da obra de Benjamin. Trata-se, no dizer de Lévi-Strauss, de um ângulo e abordagem morfológico, que nasce de uma observação da natureza. Também um autor de romances como Sebald levou adiante esta tradição em seus romances. No caso do etnólogo de Paris, esta abordagem morfológica que pensa a *longue durée* e entrelaça geologia, biologia e sociologia, no entanto, deve ser acrescida de uma espécie de olhar psicanalítico mesclado a um saber de leitor das cidades escolado na arte de caminhar por elas. Lévi-Strauss se orgulha de ter acertado nas suas previsões que fizera em 1935 sobre como seria o desenvolvimento da então pequena Londrina (que contava com cerca de 3 mil habitantes). Ele havia imaginado o:

Aspecto futuro da cidade, certo de que, mesmo que os planejadores se mostrassem indiferentes ao espaço, estruturas mentais inconscientes se aproveitariam dessa indiferença para invadir o domínio vago e nele se exprimir de forma simbólica ou real, um pouco como as preocupações inconscientes se aproveitam do sono para se exprimir (Lévi-Strauss, 1996, p. 16).

Ou ainda, poderíamos acrescentar, servem-se de nossos "atos falhos" para se manifestar. O antropólogo seria um leitor desse inconsciente óptico da cidade que pode ser surpreendido em algumas de suas pequenas estruturas. Para ele, se as suas especulações se revelaram corretas é porque ele vivera em São Paulo onde pôde "percorrer a cidade a pé em longos passeios", o que lhe ensinou a "considerar o plano da cidade e todos os seus aspectos concretos como um texto que, para compreendê-lo, é preciso saber ler e analisar" (*ibid*, p. 16). Como em Benjamin, também para Lévi-Strauss trata-se de ler as cidades e o mundo. Lembremos de uma passagem do filósofo berlinense: "O método histórico é um método filológico, no qual o livro da vida está na base. 'Ler o que nunca foi escrito' é afirmado em Hofmannsthal. O leitor no qual deve-se pensar aqui é o verdadeiro historiador" (Benjamin, 1974, p. 1238). Também de Benjamin vem outra máxima não menos aplicável a essas reflexões sobre a deambulação urbana de Lévi-Strauss: escrevendo sobre o grande *flâneur* de Berlim e seu amigo, Franz Hessel, ele anotou que "Qualquer um pode estudar; aprender, apenas aquele que está demoradamente fora" (Benjamin, 2022, p. 260). Hessel aprendia com seu andar por Berlim.

Lévi-Strauss no seu livro sobre São Paulo destaca, entre muitos outros pontos, sua leitura das marcas do desaparecimento próximo inscritas nas construções da cidade. (Lévi-Strauss, 1996, p. 61) Suas fotos da época de sua estadia na cidade ressaltam esta busca do arqueólogo *avant la lettre*, que vê na cidade um perene construir de ruínas. Ele tanto apresenta o centro da cidade pungente, com suas várias construções modernas, como também volta a sua câmera para aquilo que "não devia ser registrado". Ele mostra o outro lado do progresso, ou seja, as casas pobres do Vale do Itororó, em meio à grande cidade, revelando que, lembrando novamente Benjamin, "Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie." (Benjamin 2020, p. 74) Em meio ao tráfego de bondes, ele também surpreende o pastor levando sua pequena manada pela Rua da Liberdade. Na rua, ele capta ainda os letreiros publicitários, os anúncios de terreno (trazendo a especulação imobiliária) e cartazes escritos em japonês comemorando a colonização nipônica no norte do Paraná. Suas tomadas predominantemente horizontais de São Paulo deixam claro a sua intenção de documentar tanto a cidade como a sua apropriação por seus habitantes. Festas populares, a população andando no centro, em meio ao movimento frenético do dia a dia, ruas semi-desertas de bairros mais nobres, a casa onde morava, o perfil das ruas, os meios de transporte, as roupas nos varais: nada escapa das lentes deste fotógrafo que não se considera sequer amador neste campo. Mas suas fotos revelam muito não apenas da cidade de São Paulo nos anos 1930, mas também da visão de mundo do fotógrafo.





Páginas anteriores: Figuras 3 a 8. Carlos Goldgrub, Outdors. São Paulo. Um retrato urbano (2002-2004). Fonte: Coleção privada do autor

CARLOS GOLDGRUB: OUTDOORS E O ANARQUIVAMENTO DO ESPAÇO URBANO PELA FOTOGRAFIA

A poética da "fragmentação" e do "deslocamento" que Goldgrub desenvolve em seu estudo *Outdoors* leva ao paroxismo estes dois recursos da fotografia. O enquadramento serve para recriar a cidade. Temos a impressão de ver uma paisagem onírica ou a concretização do "filme" realizado na cidade de São Paulo, que para Lévi-Strauss seria justamente um *set* de filmagem. Suas fotos ao mesmo tempo inventam e revelam o espaço urbano. *Outdoors*, como o título da série indica, trabalha com os enormes cartazes publicitários como se eles fossem de fato "portas exteriores": portas através das quais tanto entram as mercadorias em seu desfile contínuo que é diariamente imposto aos citadinos, como também portas onde se projetam sonhos e desejos, por onde os habitantes da urbe fogem para escapar do sofrimento de sua labuta insana.

Ao recortar estes enormes painéis fotográficos publicitários, o fotógrafo deixa de fora as marcas e logotipos dos produtos apresentados. A maioria desses produtos propagandeados também é deixada de fora. A fotografia publicitária é, deste modo, totalmente desfuncionalizada por Goldgrub. O preto e branco de suas imagens enfatizam este deslocamento "estético", seu "desvio de paralaxe". Saímos do campo colorido e glamoroso da publicidade, para entrarmos no campo reflexivo e crítico de uma modalidade da fotografia urbana que se quer quase como uma intervenção, um ato político. Mas não se trata aqui de apresentar diretamente os pobres e marginalizados que são excluídos do sistema neoliberal que impera de modo radical na cidade, mas que também são parte essencial deste sistema. Nesta série de Goldgrub, os pobres, lembrados e incluídos nas fotos de Lévi-Strauss da cidade e São Paulo dos anos 1930, são deixados de fora junto com praticamente toda a população de São Paulo. Poucas são as fotos onde vemos seus habitantes.

Se nas fotos urbanas de Lévi-Strauss predomina a horizontalidade que permite captar a população nas ruas, aqui vemos a passagem para a verticalidade. Goldgrub volta suas lentes para os céus da cidade. Privilegia as fotos publicitárias em tamanho gigante que estão acima dos *outdoors* de tamanho padrão que se estendiam então (em 2002) pelas principais vias da cidade – antes, portanto, da chamada Lei Cidade Limpa de 2006 que baniu esses *outdoors*. Das fotos publicitárias, ele destaca o elemento do corpo humano – ou pós-humano (anorgânico). Goldgrub revela uma São Paulo dominada por seres gigantes, uma espécie de semi-deuses sublimes, que observam nossa pequena e medíocre vida cotidiana. Estes seres, que representam o padrão de beleza das capas de revista de moda, vivem um idílio enquanto à sua volta milhões de pessoas se asfixiam na fumaça, submergem na explosão de ruídos e na violência. Em muitas fotos vemos

seres quase nus, verdadeiras estátuas de Apolo e Afrodite, que desfilam levemente sobre a urbe hostil. Muitas destas figuras se beijam e se abraçam, recordando o vazio erótico e sentimental da vida dos passantes. As figuras como que "aladas", pousam sobre a cidade, ostentando sua beleza e o seu "triunfo" sobre a morte e a temporalidade. Elas podem ser compreendidas também como penates, deidades que guardam as soleiras, no caso, para o mundo dos sonhos; ou ainda, como guardas e vigias em um enorme panóptico. (Lembremos de uma das fotos da série, uma das poucas onde aparecem os pedestres que habitam São Paulo: ela é dominada por um enorme olho de um *Big-Brother* eletrônico.)

Neste sentido, o fato da cidade aparecer deserta também pode ser interpretado como uma espécie de premonição: a cidade apresentada é a São Paulo pós-guerra total, pós-hecatombe, pós-humana, realização final do desejo de fusão mimética com o todo anorgânico. Trata-se da cidade de São Paulo pós "volta do bumerangue": pensando nessa metáfora forte utilizada tanto por Aimé Césaire ([1950] 2020) como por Hannah Arendt ([1951] 2013) para descrever a violência colonial que retorna atingindo as sociedades sob a forma de neofascismos com seus Hitlers e genocídios. Se São Paulo é um cemitério de indígenas e corpos escravizados encoberto por concreto, na sua superfície ela também se tornou uma máquina mortífera para seus próprios trabalhadores.

A proposta estética de Goldgrub é radical. Ela poderia ser lida como mera duplicação do mundo, como glamorização da publicidade e de sua atmosfera clean, limpa, de pessoas "perfeitas" que apresentam o melhor dos mundos sobre a terra. Mas a proposta do fotógrafo não é apenas a de destacar estas belas faces. A cidade com toda a sua deterioração também é parte essencial destas fotos. Vemos prédios desgastados que parecem persistir apenas para poder ostentar seus troféus, ou seja, estas "maravilhosas" paisagens humanas super-dimensionadas. Se das fotos publicitárias Goldgrub elimina quase totalmente as letras valorizadas por Benjamin/Mallarmé (incluindo, portanto, apenas o aspecto mudo, não verbal da retórica publicitária), por outro lado, ele retrata as pichações e grafites nos prédios, onde diversas tribos urbanas deixam a sua assinatura, marca de seu desejo de inclusão e de sua luta resistente.

Para entender estas fotos é importante recordar a observação de Philippe Dubois: "o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela" (Dubois, 1993, p. 179). O espaço *off* (de *Out-doors*) faz parte do jogo de tensões topológicas que compõem o espaço fotográfico. Enquanto "fora-de-campo", o ausente está presente. Goldgrub consegue nesta série, por meio de um gesto extremo de pôr fora-de-campo os excluídos, incluí-los na sua exclusão que lhes é característica nesta sociedade radicalmente desigual. Se a fotografia é antes de mais nada um índice, ou seja, um dêitico que designa e atesta algo, aqui ela designa e atesta uma exclusão. Ela aponta para o que está fora do seu campo referen-

cial. O corte, a fragmentação do espaço referencial, um momento fundamental do dispositivo fotográfico, é utilizado para fins de uma crítica (de *krinein*, cortar, separar, em grego) social. Como no gesto anárquico do colecionador benjaminiano anarquivador, que arranca os objetos (e as passagens) de seus contextos para salvá-los desse contexto (uma falsa totalidade) e produzir um novo texto crítico (Seligmann-Silva, 2014), Goldgrub desmonta a cidade com seus recortes fotográficos para criar um espaço mnemônico. Do apagamento e da distopia amnésica de suas imagens jorram cacos cortantes de memória. Pode-se pensar que na verdade nestas fotos não apenas os pobres, pedintes e *office-boys* são excluídos da urbe paulista, mas toda a população, já que a cidade parece ser apenas uma espécie de Olimpo deteriorado por onde circulam as figuras super-dimensionadas dos *outdoors*. Mas, estas imagens representam justamente as imagens-de-sonho dos excluídos (a saber, os desejos de *inclusão* são imagens que existem para gerar uma falsa identificação, *mímesis* apaziguadora). Elas representam a própria burguesia, tal como ela é apresentada nas noites, no interior dos lares, nas telenovelas.

O recorte de Goldgrub, portanto, não é denegação e ocultamento: ele recorta para mostrar mais, para revelar, como na arte de citar de Benjamin. Ele explicita as contradições, desmonta a falsa totalidade. Ele descobre nestas figuras, representantes humanos do fetichismo da mercadoria. O "*sex appeal* do anorgânico" atua na superfície destas figuras bidimensionais enormes que originalmente foram colocadas nas paredes dos prédios para propagandear as mercadorias. Estes seres são também comparáveis aos replicantes sem órgãos de *Blade Runner*, ao mesmo tempo perfeitos e que sofrem sob o drama de sua rápida obsolescência programada. No mundo das modas e das mercadorias, assim como na urbe paulista, vale a temporalidade mínima do "mais jovem", da "última novidade" (Anders, 2002). Ao sobrepor estes representantes da ideologia do novo e do super-moderno a uma cidade deteriorada e deserta de pessoas, Goldgrub revela as contradições da cidade. Suas imagens são dialéticas na medida em que incorporam nelas a ideologia para, via recorte e deslocamento, ir além dela.

Neste sonho publicitário que ele nos apresenta, os seres "perfeitos" dominaram não apenas a cidade, mas também a paisagem antropológica. Eles realizaram o sonho que está por detrás da repetição incessante dos estereótipos físicos: a eliminação do "outro", a exclusão dos "feios, pobres e malvados". A publicidade é higiênica e eugênica. Ela é a realização da ontotipologia que sustenta a Modernidade com seu racismo que lhe é estrutural e essencial (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2020; Mbembe, 2017; Almeida, 2020). Se diferentes "tipos" aparecem nela, eles o fazem como meros representantes do "tipo". Neste sentido, Goldgrub realiza (para criticar) de modo terrorífico a utopia da moda e da publicidade. Utopia paradoxal, como vimos com Benjamin, que une Eros e o Cadáver sob a benção do deus Capital. Neste universo de *Outdoors*, paradoxalmente sem con-

sumidores, todos vivem no maravilhoso mundo do pleno consumo. O absoluto se revela, como em Benjamin, como um constructo de morte, sexo e plenitude. Não por acaso as propagandas de *Matrix* com suas imagens dos protagonistas de óculos escuros, chamaram a atenção de Goldgbub e despertam o interesse do espectador de sua série. Benjamin já constatara que a fantasia migrou para a moda e a propaganda no século XIX. Em *Matrix* assistimos a um filme onde o mundo do real é apresentado como tão "líquido" quanto as informações no circuito de um computador. O real é o sonho de uma máquina. Pensando no nosso cotidiano, quando circulamos entre as ruas e as nossas casas, também vale afirmar: o real é o que aparece nas telas de nossos televisores, tablets e celulares, cada vez mais gigantes e brilhantes.

Goldgrub revela a publicidade e a cidade por ela dominada como representantes deste novo "real". Na série *Outdoors*, São Paulo aparece como uma cidade criada para um jogo de computador. É preciso levar em conta que o próprio "espaço representado" (ou seja, as imagens no interior da foto) é constituído por uma mescla de recortes de prédios (que emolduram nossa paisagem urbana) e de recortes das fotografias dos *outdoors*. Esta mistura aponta para um vazamento, para a porosidade entre o simulacro e o concreto. Ao invés do culto da porosidade das cidades levado a cabo por Benjamin (Seligmann-Silva, 2020), vemos uma porosidade entre o real e o digital pós-humano e não háptico. As imagens dos *outdoors* parecem mais duráveis que a cidade na sua decrepitude. O "ser-público", o espaço público torna-se cativo da "publi-cidade" por meio dos *outdoors*, na mesma medida em que isto ocorre nos interiores das casas, através da televisão, e em toda parte por meio das telas de silício. Se as passagens parisienses eram, na leitura de Benjamin, um mundo sem exterior, agora vemos que este universo real que lemos nas fotos de Goldgrub ou em *Matrix*, também não tem exterior. Como nos sonhos. A esfera pública e a privada se fundem. A publicidade não ajuda mais no despertar do sonho da moda, como pretendia Benjamin, mas talvez a fotografia sim, tenha herdado este potencial, nem que para isto tenha que radicalizar os impulsos criados pela própria publicidade. Esta fotografia apresenta nosso inconsciente ótico urbano. Os "semi-deuses" rebeldes de *Matrix* portam óculos escuros para ver melhor o que está à sua frente e entender a sua verdade, ou seja, que o real encenado ali é simulacro. Goldgrub, com suas lentes, permite a nós abrirmos os olhos para uma realidade tão onipresente que sequer temos condição de realmente ver e muito menos de compreender a sua verdade, ou seja, que o simulacro se torna o nosso real, um verdadeiro deserto do real.

***

Voltemos, por fim, nosso foco para a horizontalidade. Em outro diálogo com Oreme, ele me conta que decidiu estudar engenharia florestal, não para se tornar funcionário de alguma grande empresa de papel e celulose ou para ter altos salários ou qualquer tipo de realização pessoal individual. Antes, assim como

outros ikpeng de sua geração, ele vai à Universidade buscando um saber que ele visa transpor de volta para a sua comunidade. Sua realização só pode ser pensada em termos coletivos. É bastante frequente que ele inicie uma frase lembrando o que sua mãe, seu pai, sua avó ou avô diziam. Seu universo é estruturado pelas balizas da tradição hoje, se reformulando em seu estar no mundo, mas sempre presente. Seu objetivo maior na engenharia florestal é conseguir reestabelecer o crescimento das árvores que permitem a manutenção das diversas modalidades de construção de casas de sua cultura. Seu pai é o arquiteto da comunidade. Ele guarda um saber potencial que só pode vir a se concretizar na forma de novas casas, se as árvores específicas estiverem de pé na floresta. Oreme, também um importante ativista em agroecologia, olha para a urbe paulista ao mesmo tempo que narra sobre seus planos. Na rua 25 de Março, ele compra miçangas para suas irmãs e primas. Assim elas também podem, via essa produção e comércio de adornos, manter desenhos e esquemas visuais caros à cultura ikpeng. Enquanto mensageiro entre a cidade e sua aldeia, Oreme faz um enorme horizonte se descortinar diante de mim. Mais do que nunca percebo que para além da degradação e da terra devastada que promete o Capitaloceno, ainda temos direito à esperança.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Ao longo do filme de Ridley Scott de 1982 em vários momentos se deixa claro que na verdade homens e replicantes estão submetidos às mesmas leis da natureza, embaralhando-se assim as fronteiras entre o natural e o artificial (engatando o corpo humano ao anorgânico, diríamos com Benjamin). Em um determinado momento um policial, Gaff, diz a Deckard (o policial protagonista) com relação à sua amada Rachel: "It's too bad she won't live. But then again, who does?" J. F. Sebastian, o desenhista genético da Tyrell Corporation, por sua vez, sofre de progeria, ou seja, de envelhecimento precoce. Daí ele se identificar com os replicantes em sua luta pela longevidade. Sebastian, com sua progeria, é um retrato da humanidade reduzida ao seu corpo biológico na era da coisificação total. Ele vive rodeado de animóides e pequenos replicantes que ele desenhou para serem seus amigos.

/

ALMEIDA, Silvio. Racismo Estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Janaíora, 2020.

ANDERS, Günther. L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle. Paris: Ivrea, 2002.

ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2013.

BENJAMIN, Walter. Gesammelte Schriften, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. IV: Kleine Prosa. Baudelaire--Übertragungen, 1972.

BENJAMIN, Walter. Gesammelte Schriften, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I: Abhandlungen, 1974.

BENJAMIN, Walter. Gesammelte Schriften, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. V: Das Passagen-Werk, 1982.

BENJAMIN, Walter. Capitalismo como religião. Organização: M. Löwy. São Paulo: Boitempo, 2015.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Edição crítica. Organização e tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades. Organização, ensaio biobibliográfico, apresentação e revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Claudia Abeling. Porto Alegre: L&PM, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Ilustrações: Marcelo D'Salete, Tradução: C. Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. O mito nazista. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2ª. Edição, 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. Tradução: Jorge Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Saudades do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Saudades de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão negra. Tradução: Marta Lança. 2. ed. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. In: Revista Poiesis, n.24, p. 35-58, ano 15, dezembro de 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história porosa. In: Pandaemonium Germanicum, 23(40), 2020, p. 20-42.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Passagem para o outro como tarefa. Tradução, testemunho e pós-colonialidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2022.

PARA CITAR:
SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: fotografia como anarquivamento de seu inconsciente urbano. Redobra, n.17, ano 8, p. 275-295, 2023.

REAGÊNCIAS DO/NO PRESENTE: PROPOSTAS PARA O ENSINO DE UMA HISTORIOGRAFIA DA DANÇA CORPORIFICADA E AFETIVA[1]

FABIANA DULTRA BRITTO

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia

ROBERTA RAMOS MARQUES

Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutoramento intitulada "O corpo como arquivo no Ensino de História da Dança: para uma abordagem historiográfica afetiva, emancipatória e performativa"[2]. A partir da interlocução experimentada com o grupo de pesquisa "Laboratório Coadaptativo LabZat", mostrou-se necessária a identificação de limites e obstáculos das abordagens tradicionais à historiografia da dança como pressuposto da proposta de prática historiográfica aqui apresentada. Assim, este artigo parte da crítica a abordagens tradicionalmente reduzidas ao encadeamento linear dos percursos individuais de mestres, coreógrafos e bailarinos, para discutir como a proposta de ensino de uma historiografia da dança, corporificada e afetiva, pode ser, no presente, uma resposta afirmativa, a partir de abordagens mais complexas, ao desafio de narrar o processo histórico de modificação da dança em seus diferentes contextos. A partir de exemplos de artistas que se interessam pelo *reenactment* em dança contemporânea, discutimos as possibilidades do uso dessa prática como ferramenta para desenvolver renovados meios no ensino da historiografia da dança.

Para tanto, apresentamos o deslocamento do *reenactment* para o contexto pedagógico através do conceito de *reagência*[3], com fins emancipatórios em graduações de dança e em outros possíveis contextos formativos. O que motivou a proposição do diálogo entre essa pesquisa e o referido grupo de pesquisa foram as afinidades quanto ao interesse em fazer da universidade, tanto em suas atividades e ambientes de pesquisa quanto de formação (graduação e pós-graduação), um campo propício para experimentações voltadas ora para a criação de pedagogias de ensino e pesquisa, ora para a investigação de metodologias artísticas de composição e, em ambos os casos, com um enfoque corporificado da História da Dança.

A discussão aqui proposta entende como indissociáveis a pesquisa e o ensino da historiografia da dança, isto é, conforme essa compreensão, o ensino não é apenas um dos possíveis usos que se desdobram posteriormente à construção de conhecimentos historiográficos sobre dança. Esse pressuposto fundamenta-se em discussões travadas no campo da teoria da história acerca do que constitui a prática historiográfica, qual o papel do ensino nessa prática, e quais as suas implicações para a própria construção do conhecimento historiográfico. Tomamos por referência a ideia postulada pelo pesquisador brasileiro Luís Fernando Cerri de que a reflexão didática é parte constitutiva da prática teórica historiográfica, em uma compreensão segundo a qual "produzir conhecimento é ato de ensino e aprendizagem. Aprender história é ato de construção e reconstrução" (Cerri, 2009, p. 151).

Nessa mesma perspectiva, a pesquisa de que resulta este artigo pressupõe a indissociabilidade entre construção de conhecimento e ensino de historiografia da dança, tanto por convergir com os argumentos apresentados pelo referido autor, segundo os quais o ensino é um problema constitutivo da construção de conhecimento; quanto por entender que essa implicação tem caráter extensivo ao trabalho em sala de aula, que também pode e deve entender a construção de conhecimento como uma prática que não só é contígua a, mas também é constitutiva do ensino.

Identificamos, ainda, que as escolhas epistemológicas pressupostas à proposta pedagógica que este artigo discute afinam-se à perspectiva genética e dialógica (Cerri, 2009). Nela se situam as concepções historiográficas para as quais o conhecimento é resultante de uma construção e do confronto entre argumentações. E algumas das concepções que estão englobadas nessa categoria relativizam até mesmo o caráter científico da História do ponto de vista da Ciência Moderna, que deslegitima os demais saberes que não sejam os científicos.

As concepções genéticas e dialógicas colocam o aprendiz como sujeito central do aprendizado e, desta forma, alinham-se com a mútua implicação entre construção de conhecimento e ensino, com a qual nos afinamos uma vez que, segundo

as concepções genéticas e dialógicas, o aprendizado é "um ato de criação de conhecimento, também". O ensino de história, em qualquer contexto de formação, "não é dar algo a quem não tem, não é dar saber ao ignorante, mas é gerenciar o fenômeno pelo qual saberes históricos são colocados em relação, ampliados, escolhidos, modificados" (Cerri, 2009, p. 154). E, a nosso ver, o ambiente que pode promover na prática essa compreensão é aquele em que o ensino não é visto de forma dissociada da pesquisa. Assim, entendemos o ensino com pesquisa como princípio educativo (Grillo et al., 2006; Libâneo, 2009) e a partir do pressuposto de uma "história-problema" (Febvre, 1989), sem o qual a história consiste apenas em uma compilação cronológica de fatos. A partir dessas premissas, discutiremos como a proposta pedagógica que motivou a realização dessa pesquisa pode representar um dos possíveis modos de responder positivamente ao que é identificado como lacuna em vertentes tradicionais da historiografia, nas quais a verdade é tratada como algo a ser extraído da realidade, a preferência discursiva é evidentemente de organização cronológica e o sujeito aprendente não tem centralidade no processo educativo, uma vez que seu papel se reduz a assimilar passivamente o conhecimento construído fora e anteriormente à relação educativa.

CRÍTICA À HISTORIOGRAFIA TRADICIONAL DA DANÇA[4]

Apesar da expansão do ensino superior de dança no Brasil, sobretudo nos últimos 15 anos, o que, certamente, tem implicações na produção de pesquisa na área, ainda é escassa a produção de uma escrita historiográfica que escape à perspectiva tradicional. Nos livros de História da Dança escritos em consonância com as concepções historiográficas tradicionais, o objeto de estudo não costuma ser a dança, mas seus praticantes – bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias e outros personagens –, apresentados pela ordem cronológica de seu nascimento ou inserção no mundo artístico e associados entre si por supostos nexos de causalidade temporal.

Essa prática historiográfica populariza uma noção de "hereditariedade estética" baseada em "filiações didáticas" forjadas entre mestres e alunos, para apresentar a dança como uma árvore de criadores que, plantada em solo brasileiro, ramificou-se em galhos-mães geradores de uma extensa sucessão genealógica[5]. Contudo, essa alegada consanguinidade não "explica" a variação dos padrões de movimento e composição coreográfica ocorrida na dança ao longo do tempo e sequer a notícia ou registro. Tampouco o mero encadeamento cronológico das carreiras dos profissionais e dos acontecimentos em que estão envolvidos explica o modo de ocorrência dessas variações. Esse modelo de historiografia da Dança apenas sugere uma previsibilidade de trajetórias incompatíveis com o sentido multidirecional e simultâneo do fluxo de continuidade histórica.

A rigor, esse tipo de livro nem sequer corresponde à categoria de disciplina acadêmica História, pois sua semelhança com a Historiografia alcança o estrito limite da indexação editorial a partir dos seus títulos. Nem poderia ser diferente, visto que seus autores não são historiadores ou pesquisadores de dança, mas ex-bailarinos, mestres e coreógrafos buscando dar forma patrimonial à memória pessoal. Mesmo aqueles cuja formação universitária poderia representar uma exceção, acabam por reproduzir idêntico *gestus* de simpatia diletante pela História da Dança, descompromissado com rigores conceituais de qualquer natureza.

Descolado de seu importante papel articulador de dados, documentos e ocorrências em narrativas capazes de caracterizar os modos de dançar e compor danças profissionalmente nos diferentes contextos históricos, este modelo historiográfico parece apenas nutrido por uma espécie de angústia da justificação histórica: como resposta à dificuldade de reconhecer a ação da temporalidade instaurando processos auto-organizativos de interação entre pessoas, ideias e contextos, procura-se atribuir algum ponto de origem ou algum "culpado" pelas danças serem como são[6].

Uma tal concepção de historicidade está baseada na ideia de reversibilidade do tempo, segundo a qual, a História da Dança parece perfeitamente descritível como uma "trajetória" passível de reconstituição, a partir de uma dada matriz claramente identificável. Uma tal concepção de tempo sugere uma simetria entre passado e futuro insustentável pelas evidências de modificação constante, resultante da degradação natural dos sistemas dinâmicos afastados do equilíbrio (Prigogine & Stengers, 1990). Admitir a história como "processo", ao contrário disso, é afirmá-la como ocorrência difusa cujas fases percorridas não podem ser rastreadas nem as condições iniciais restauradas, sendo a entropia a barreira que impede o retorno ao passado. Nesta perspectiva, não é possível explicar os acontecimentos históricos em termos de ocorrências sequenciadas linearmente num encadeamento progressivo de causas e efeitos equivalentes, a partir de um suposto ponto zero.

Sob esta concepção de temporalidade assimétrica, a passagem do tempo se expressa pela variação no estado circunstancial das coisas (pessoas, ideias, objetos, lugares, situações), resultante da coafetação a que são submetidas ao longo dos seus processos interativos. Historiografá-las é, então, compreendê-las sob o enfoque da "ressonância" de suas ações no tempo para além de suas respectivas durações. Quando se entende a dança como algo que se inscreve no corpo, esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações de mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói coevolutivamente.

A partir dessa crítica, mostraremos, a seguir, como a prática historiográfica da dança e seu ensino baseados em paradigmas historiográficos de descontinuida-

de (Barros, 2011), ao invés de linearidade, e de ferramentas históricas como o *reenactment*, pode promover pesquisa e ensino históricos que melhor circunscrevem essa ressonância das ações da dança no tempo. E as relações interativas que se estabelecem entre presente e passado, a partir desse paradigma, concebidas a tal modo que não apenas o presente aprende com o passado, mas o passado também aprende com o presente (Barros, 2011), permitem-nos acessar modos de cognição e escritas da história que nos removem das noção de "hereditariedade estética" baseada em "filiações didáticas", que discutimos antes, e nos leva a entendimentos mais complexos, gerados por outras noções como a de alteridade e de agência, como veremos mais adiante. Essas e outras noções nos permitem conceber as relações entre presente e passado em outros termos, que não os de hereditariedade e filiação, uma vez que, no modo coevolutivo em que se constroem as narrativas culturais e sociais, diferentes modos de racionalidade levam à produção de novas agências que, na maior parte das vezes, não são o resultado de relações temporais lineares e causais.

REENACTMENT: DEFINIÇÕES E ASPECTOS DA HISTORICIDADE DO CONCEITO

Reenactment, como vocábulo, é um substantivo inglês que data de 1780 e pode ser traduzido pela prática de se recolocar em uma experiência novamente. Como conceito do campo da História, foi motivo de destaque para as teorias do historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (1889-1943), especialmente em sua obra publicada postumamente, em 1946, *The Idea of History*. Neste livro, encontram-se argumentos muito visionários, a exemplo da defesa da autonomia da História, bem como o que constituiu sua grande inovação, o conceito de *reenactment* como um meio de compreensão dos pensamentos e motivações dos agentes históricos. Pensado como uma ferramenta para o historiador, como parte de um método através do qual o campo da história poderia construir sua autonomia frente às ciências naturais, o *reenactment* é proposto, sobretudo na seção *History as reenactment of past experience* [A História como *reenactment* de experiência passada (tradução nossa)], como um exercício imaginativo e cognitivo do historiador, a fim de tentar entender o que ele chama de dimensões internas dos acontecimentos, isto é, o pensamento e motivações dos agentes históricos. Como resposta à própria pergunta com a qual o autor inicia este subitem do capítulo sobre "como ou em que condições pode o historiador conhecer o passado" (Collingwood, 2014, p. 282, tradução nossa), declara, então, que "o historiador deve re-fazer (*re-enact*) o passado em sua própria mente" (Collingwood, 2014, p. 282, tradução nossa). E a finalidade seria o exercício de retomar o pensamento que esteve por trás de um acontecimento histórico, a partir da tentativa de conceber as várias alternativas que um agente histórico teria frente a uma determinada situação e por quê, através de suas motivações internas, ele teria escolhido uma dessas alternativas ao invés de outra, definindo assim o curso da história (Collingwood, 2014, p. 283).

No contexto artístico específico da dança, a possibilidade de refazer uma situação ou experiência tem sido associada, desde o século XX, à possibilidade de reconstrução de obras coreográficas do passado; ou, mas mais fortemente a partir do início do século XXI, a projetos que dialogam com obras do passado, mas já de uma perspectiva interpretativa e crítica, através da lente do presente; ou, ainda, a experiências de organizações narrativas inventivas sobre a história da dança, em projetos de artistas que abordam essa temática em sua criação, tais como em performances [auto]biográficas, palestras-performance, etc.

Inúmeros artistas e projetos, no século XXI, sobretudo no contexto europeu, têm apresentado interesse por tratar do tema da História da Dança, ou ainda, do que constitui a memória da dança, em seus próprios trabalhos artísticos. No Brasil, igualmente, podemos reconhecer, recentemente, artistas e projetos que se voltam para abordar a história ou a memória da dança como tema, a exemplo das obras *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) e *Biomashup* (2014), de Cristian Duarte (SP); o projeto *Biblioteca da Dança* (2017), de Jorge Alencar e Neto Machado (BA); bem como a videodança *Dança Macabra*, estreada em 2017, pela Cia. Etc. (PE), para ficarmos apenas com alguns exemplos que compõem o corpus da pesquisa a que este artigo se refere. Além desses trabalhos brasileiros, também são estudados por esta pesquisa os trabalhos *After Trio A* (2010), da artista croata estabelecida em Amsterdam, Andrea Božić, e os projetos *Pupilija* (2009) e *Monument G2* (2010), do performer esloveno Janez Janša.

Mark Franko (2017), como editor do recente e relevante livro publicado sobre o assunto, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, retoma e discute a diferença entre reconstrução e *reenactment*. Enquanto o primeiro se caracteriza, de uma certa maneira, pela ambição à ilusão do passado, o segundo é identificado em abordagens que, em vários graus de explicitude, constroem relações reflexivas e críticas com o passado (Franko, 2017, p. 8).

Nas produções de dança na contemporaneidade, o aprofundamento das diferenças introduzidas pela noção de *reenactment* e suas múltiplas estratégias de relacionar-se com o passado, atribui ao trabalho do amplo número de artistas que têm se interessado por esta prática o papel de contribuir marcantemente para um caráter auto-reflexivo da dança, dando lugar à construção de conhecimento sobre a dança em seu próprio meio e trazendo reflexões acerca do que a memória em dança é (De Laet, 2013). É o que parece reconhecer o artista Janez Janša sobre o seu próprio trabalho *Pupiljia*, ao afirmar que "não é apenas para reexperienciar a performance do passado, mas para experimentar a própria relação com a história" (*apud* Burt, 2017, p. 347, tradução nossa).

Apesar dos aspectos visionários do conceito de *reenactment* já deixado por Collingwood, a forma como a dança, na contemporaneidade, tem trabalhado artisticamente com as estratégias de *reenactment* é o que, de fato, interessa a

essa pesquisa, especialmente pelo interesse dessa abordagem do *reenactment* para a historiografia da dança, uma vez que ela parte da retomada corporal de experiências anteriores e constrói, a partir disso, um conhecimento sensório-motor (Noë, 2004) acerca de realizações de dança do passado. O que diferencia o *reenactment* na dança contemporânea em relação a como Collingwood apresenta e define essa ferramenta, portanto, é o conhecimento sensório-motor (Noë, 2004), que parece ser negligenciado pelo viés dicotômico das argumentações de Collingwood. De fato, alguns argumentos fundados em oposições tais como corpo *versus* mente, objetividade *versus* subjetividade, pensamento *versus* sentimento, ação *versus* pensamento, memória *versus* História, dimensão interna *versus* dimensão externa dos acontecimentos, Natureza *versus* Cultura e, finalmente, Arte *versus* Ciência, chocam com alguns dos mais importantes pressupostos implícitos na forma como o *reenactment* foi entendido e realizado na dança contemporânea, bem como em muitas das teorias contemporâneas sobre corpo, cultura e conhecimento.

Especialmente na oposição entre Arte *versus* Ciência parece estar sintetizado o ponto de ruptura entre os objetivos científicos do *reenactment*, como pensado por Collingwood, e os dos pesquisadores-artistas da dança e da performance de entender o *reenactment* como uma possibilidade artística de construir um tipo de auto-reflexividade da dança. O tipo de binarismo que está implícito em Collingwood está relacionado com o que Eleonora Fabião (2012) identifica como um ponto de vista problemático em História, e que sua proposta de uma "historiografia performativa" viria a colocar em xeque. A pesquisadora critica o que chama de abordagem historiográfica ilusionista e que se fundamenta em critérios como imparcialidade, neutralidade, objetividade e universalidade, para supostamente apreender o "real" ou, no caso da historiografia das artes, o "significado inerente" a um trabalho artístico.

Por outros caminhos epistemológicos e argumentativos, o ilusionismo de uma suposta neutralidade e objetividade da ciência histórica, como de resto em qualquer outra, também é contestado a partir da compreensão de que, no processo evolutivo, "o sujeito está irremediavelmente implicado na natureza que descreve" e, dessa forma, "desbanca-se o mito do observador neutro, uma vez que a noção trivial de objetividade cai por terra" (Britto, 2008, p. 51).

Se aqui argumentamos sobre a importância do *reenactment* como ferramenta de trabalho com a História da Dança em um contexto educacional, é justamente a partir do reconhecimento de uma abordagem não dicotômica e do valor cognitivo da ação e do movimento – que militam pelo valor cognitivo do corpo em suas ações. É exatamente o que explica a importância de uma abordagem no ensino da História da Dança "mais na carne" (Bleeker, 2012, p. 13, tradução nossa), de modo a desestabilizar um conhecimento abstracionista e logocêntrico das danças do passado, a favor de um "conhecimento-na-prática" (Bleeker, 2017, p. 226, tradução nossa).

A propensão autorreferencial e até mesmo à pesquisa empreendida a partir de um determinado momento histórico pelas artes (com a ressalva de que cada campo artístico apresenta sua própria historicidade e temporalidade), no caso específico da dança, avançou até o ponto de o trabalho da dança ou da performance tornar-se um meio de construção de conhecimento sobre suas próprias questões e, ainda, ao ponto de ser uma referência inescapável sobre como podemos construir conhecimento sobre a dança. Como um dos pontos altos desta tendência autorreferencial, a maneira como o *reenactment* tem sido abordado nas obras de dança contemporânea pode contribuir para desestabilizar suposições importantes a respeito da abordagem tradicional na historiografia em geral e na historiografia da dança especificamente e, por isso, essa prática tem mostrado seu interesse para as experiências pedagógicas que discutimos nesta pesquisa.

DO *REENACTMENT* À *REAGÊNCIA* – DEFINIÇÕES E PROBLEMATIZAÇÕES

A partir da discussão desenvolvida acima, sobre as contribuições que os *reenactments* na dança contemporânea podem representar para a construção de conhecimentos da própria dança, incluindo aí a historiografia da dança, explicaremos agora o termo *reagência*, proposto pela pesquisa da qual esse artigo é parte. Trata-se de um deslocamento e adaptação do *reenactment* como estratégia metodológica, para o contexto educacional, que tenta estimular uma forma emancipadora, performativa e afetiva de "aprender" e "ensinar" a História da Dança, ou trabalhar com a construção do conhecimento da História da Dança no contexto educacional.

A *reagência* refere-se a uma abordagem investigativa e crítica no ensino de História da Dança, utilizando como ferramenta a forma (estratégias e procedimentos) como artistas da dança na contemporaneidade têm se valido de *reenactments* para discutir a própria dança e sua história em seus projetos artísticos. A proposta funda-se em utilizar como ferramenta o *reenactment* não só de obras, mas de questões, princípios corporais, procedimentos, tipos de presença e estados, inspirando-se em possibilidades experimentadas por artistas, mas não as tomando como guias prescritivos, senão como referências, sobretudo, de procedimentos a serem observados, experimentados e transformados.

Para a formulação do conceito de *reagência*, no contexto do ensino de historiografia da dança, a noção de "alteridade" é fundamental, uma vez que ela está implicada em um dos pressupostos dessa abordagem: a relação interativa entre presente e passado e entre diferentes contextos geográficos, históricos e culturais da dança. A partir das fricções entre diferentes contextos (epistemológicos, temporais, geográficos, culturais, econômicos), é que se estabelecem as condições de construir interpretações afetivas, emancipadas e performativas da história. A proposição do termo *reagência* apresenta muitas camadas conceituais que

fundamentam seu uso. Na proposta da adaptação de *reenactment* para a ideia de *reagência*, revolve-se o arquivo enunciativo dessas duas palavras. Através do *reenactment* de diferentes aspectos da História da Dança, no contexto educativo, o que é proposto é a assunção de novas possibilidades de *agência*. Alguns pontos de convergência entre o tipo de atitude aqui proposto e as ideias apoiadas por Collingwood ao conhecimento histórico são autonomia e crítica, na relação entre tempos distintos.

No entanto, diferentemente da função do *reenactment* em Collingwood, que põe a experiência a serviço da captura das possíveis razões de uma determinada *agência*, no contexto pedagógico sobre o qual discutimos, o refazer experiências aspira a produzir outras agências, aqui já entendendo agência como conceito atrelado à ideia de performatividade. Essa diferença tem como pressuposto básico a ideia de que as diferenças entre contextos (epistemológicos, temporais, geográficos, culturais, econômicos), inevitavelmente, implicam diferenças nas "formas de racionalidade" (Butler, 2015, p. 149) e, a partir disso, novas motivações e desejos que, conforme Butler, constituem o motor da produção de agência (Furlin, 2013; Butler, 2015). Segundo Butler, o indivíduo se constrói experimentando sua própria subordinação ao poder; é dentro do conjunto de regulações impostas pelo poder que ele identifica as diferenças implicadas em seus desejos e, a partir disso, "encontra a possibilidade da potência, pela qual ele ressignifica as suas práticas e experiências" (Furlin, 2013, p. 397).

A partir disso, é interessante pensar, especificamente, no que diz respeito ao papel do agente no conhecimento histórico, como o conjunto de regulações já está transformado pela irreversibilidade do tempo e das ações que lhe são próprias. Nisso, a *reagência* seria, além da impossibilidade, a falta de desejo de um determinado agente repetir o que outro, moldado em outra forma de racionalidade, pensara e identificara como desejo e motor de sua agência. A partir disso, diferentemente de simplesmente almejar a captura das intencionalidades de um agente histórico de uma dança existente anteriormente, o "desejo do arquivo", discutido por André Lepecki (2011), pressupõe um tipo de performatividade (assim como a agência em Butler) que faz uso do *reenactment* como um modo afetivo de construção do conhecimento histórico, a fim de trazer à tona sentidos que estavam ausentes em trabalhos anteriores (Lepecki, 2011) e não de tentar recuperar intenções implícitas.

Em projetos poéticos de dança que têm se interessado por questões históricas motivados por esse "desejo de arquivo", seria o caso de perguntar se já poderíamos encontrar uma atitude de *reagência*, uma vez que o que está em jogo aí pressupõe uma relação interativa entre presente e passado que se funda numa alteridade reflexiva e produz performatividade. Esse é um ponto que se conecta com uma questão que tem surgido nas ocasiões de apresentação dessa pesquisa: quando podemos falar em *reagência*?; e, a partir disso, é possível afirmar que

esta noção já está contida em alguns projetos artísticos? Tais indagações nos levam a argumentar, finalmente, sobre as possíveis diferenças entre *reenactment* e o que estamos propondo como definição para a *reagência*.

Se as *reagências* surgem das relações de alteridade que se estabelecem entre diferentes contextos e, de fato, entendemos que essa compreensão já está em muitas das obras de dança que lançam mão do reenactment numa perspectiva performativa, o que claramente define e diferencia a noção de *reagência*? Em primeiro lugar, trata-se do fato de que esta noção está circunscrita ao contexto pedagógico, como uma atitude investigativa atribuída ao sujeito aprendente e com o objetivo de pensar sobre questões históricas no campo da dança e em como esse sujeito se entende, em sua trajetória formativa, nas possíveis relações interativas com o passado. Em segundo lugar, o que estamos chamando de *reagência*, dentro do contexto pedagógico, vale-se de estratégias e procedimentos encontrados em exemplos de *reenactment*, mas com o objetivo de gerar, como uma de suas materialidades, exercícios experimentais de "escritas" historiográficas que não necessariamente partem de uma ou mais obras como questão e que, por isso, podem resultar em formatos ainda mais amplos do que o que é entendido como *reenactment*. Portanto, em suma, a *reagência* inscreve-se tanto como atitude no percurso de ensino-aprendizagem, entendido como indissociável da pesquisa; quanto em amplos tipos de resultados da construção de narrativas inventivas, que surgem como exercício de dar materialidade às questões que emergem desse processo, como explicaremos no próximo tópico.

A partir disso, outra questão surge, a saber: sendo assim, o que cabe no conceito de *reagência*? Trata-se de uma questão sem resposta fechada, uma vez que o conjunto de experimentações historiográficas constitui um sistema tão aberto quanto o conjunto de agentes que poderão experimentar esse processo e que gerarão, eles mesmos, suas próprias questões ("história-problema") a partir de suas singularidades. Olhar um pouco para as experiências pedagógicas que motivaram essa pesquisa permite-nos levantar algumas das possíveis questões e configurações que emergiram até o momento, bem como elaborar um pouco mais sobre os fundamentos, objetivos e ganhos dessa proposta, como faremos a seguir.

REAGÊNCIAS EM PROCESSO: QUESTÕES, CONFIGURAÇÕES E FUNDAMENTOS PARA UMA PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA DO/NO PRESENTE

Nos últimos 5 anos de prática docente em disciplinas relacionadas à historiografia da dança e da performance, vêm sendo experimentados possíveis caminhos de renovação da abordagem no ensino e na aprendizagem dessa matéria, no contexto de um curso de licenciatura em Dança[7]. Ao longo deste período, foram feitas tentativas diversas entre si para tratar a História da Dança de modo prático-teórico, norteado pela ideia de que a disciplina poderia contaminar-se

pelo seu objeto de estudo e, além disso, fazer mais sentido, a partir do presente, para os estudantes de uma licenciatura em Dança, cuja aspiração é formar profissionais da educação em dança, numa compreensão de que esses possam atuar, de forma indissociável, como docentes, pesquisadores e artistas.

Desde o início, delineou-se uma certeza de que o interesse não estava pautado em reconstruções, no entanto, tampouco estava ainda definido o diálogo com *reenactments* na contemporaneidade como uma ferramenta que poderia alimentar o processo e resultados pretendidos. O que era já certo era o ensejo de relacionar ensino-aprendizagem em História da Dança com exercícios experimentais de "escrita" historiográfica através de exercícios cênicos. Entretanto, em muitos exemplos, sobretudo no início dessas tentativas, por falta de clareza, o exercício proposto foi confundido com simplesmente deslocar uma dança já existente no contexto real dos/das estudantes para a cena, sem nenhuma reflexão crítica. Isto porque, desde o início, a proposta aqui em jogo estava associada a uma discussão sobre currículo e à abertura para contextos não-hegemônicos e relacionados com os interesses dos próprios estudantes. Entretanto, estes, em algumas situações de má compreensão, chegavam a confundir a proposição que estava em curso e o desafio ao comodismo de um currículo etnocêntrico e elitista com simplesmente substituir seus conteúdos pelos conteúdos que, por outro lado, representavam para eles uma realidade já conhecida, portanto, suas "zonas de conforto", por assim dizer.

Dessa forma, muitas possibilidades de configurações da proposta foram sendo testadas a cada semestre e disciplina lecionada, de modo a tentar conferir mais consistência e, consequentemente, melhores resultados quanto aos objetivos pretendidos que, por sua vez, também foram se delineando melhor ao longo das experiências e avaliações das mesmas. A culminância do caráter investigativo dessa trajetória deu-se quando, a partir de 2016, ela passou a ser tratada como um processo de pesquisa-ação, cujo campo era a sala de aula das disciplinas pertinentes a essa proposta, tendo por seus agentes a docente e os estudantes envolvidos. A disciplina, que primeiramente serviu de campo experimental, estava relacionada à dança na contemporaneidade em variados contextos geográficos e essa foi a primeira ocasião em que a visão crítica, que havia até então implicitamente às escolhas curriculares, ganhou a forma de radicalização de abertura a partir do esvaziamento do programa da disciplina de seus conteúdos históricos prévios (mantendo-se somente os conteúdos teóricos que dessem suporte à proposta). Desse modo, havia apenas a sugestão de eixos temáticos bastante amplos, tais como *Eclosão de políticas do corpo: performatividades; Corpo, gênero e outras performatividades; Corpo, identidade, diásporas: contemporaneidade na África e países americanos e europeus; Corpo-espaço em variados contextos históricos, culturais, sociais e cênicos*, entre outros. Novamente, a proposição de esvaziamento dos conteúdos prévios não está desvinculada da discussão sobre

o currículo, pois, para um processo que deseja colocar o sujeito aprendente no seu centro, "[N]ada pode ser mais prejudicial [...] do que uma tábua inflexível de conteúdos selecionados previamente e fora da relação educativa (Cerri, 2009, p. 154). No caso específico da História da Dança, a discussão sobre currículo engloba, pelo menos, três aspectos cruciais: a tão comum organização cronológica das ementas disciplinares[8], que impõe um olhar unidirecional, simplista e causalista para a história, a partir de uma compreensão de evolução como progresso; a seleção etnocêntrica dos conteúdos a serem abordados; e a definição e fixação da disciplina História da Dança como de natureza exclusivamente teórica.

Com a abertura mais radical dos conteúdos trabalhos na disciplina, os/as estudantes deveriam identificar os temas de interesse e elaborar suas próprias questões de pesquisa, a partir do que se definiria o conjunto de assuntos com os quais nos colocaríamos em contato. Entretanto, a primeira avaliação do andamento da proposta entre os agentes envolvidos retomava a discussão acerca dos perigos de escolhas de assuntos históricos, por parte dos aprendentes, que os mantinham em suas zonas mais conhecidas, e que, portanto, não lhes permitiriam a também desejável abertura para novos contextos e realidades de dança que poderiam representar, em suas trajetórias, uma ampliação de repertório e alargamento de paradigmas.

A partir dessa primeira avaliação conjunta, o acordo estabelecido entre agentes desse processo deu início à proposta de testar fricções entre contextos diversos, de modo a tentar buscar conhecer melhor as zonas conhecidas a partir da alteridade, gerando, portanto, questões desestabilizadoras acerca de ambas as realidades. A partir das suas singularidades, alguns exemplos de interesses foram: Que tipos de entendimentos sobre improvisação estão em jogo em relação a contextos históricos tão diversos quanto o do frevo no século XX no Recife e a dança americana na década de 70?; Que negociações e transformações quanto aos papéis de gênero se podem observar em danças envolvendo pares em algum momento, como o balé, o contato improvisação, e as quadrilhas de Pernambuco?; Ou, ainda, como o espaço local da arquitetura do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, onde funciona o curso de Dança dessa universidade, poderia dar lugar, e com que diferenças (através de sua espacialidade permeável ao espaço urbano exterior e aos transeuntes), ao desenquadramento do espaço testado em experiências da dança pós-moderna americana?

Essas foram algumas das questões que foram mola de pesquisas em grupo realizadas, que resultariam no que já chamávamos a essa altura de "experimentos historiográficos". Trata-se do exercício de pesquisar modos de organizar artisticamente as questões historiográficas que haviam surgido. O termo "experimento historiográfico" foi tomado de empréstimo da pesquisadora Érika Kelmer Mathias (2010), que o utiliza para referir-se à escrita historiográfica experimental de 1926, "Vivendo no Limite do Tempo", do teórico em Literatura e História Hans Ulrich Gumbrecht. O autor passou todo o ano de 1996 com a tarefa

de ler, diariamente, o jornal correspondente a cada dia de 1926, e criou, a partir da simultaneidade de acontecimentos do referido ano, o que chamou de uma historiografia espacial, ao invés de cronológica. A partir dessa referência e de procedimentos aproximados com os *reenactments*, cuja potencial contribuição a essa altura já havia sido identificada, os exercícios que os estudantes realizam, como resultados de suas pesquisas históricas, passaram a ser chamados de "experimentos historiográficos".

Após o fechamento da disciplina que foi campo da pesquisa-ação, foi construído um questionário com perguntas abertas, para avaliar a efetividade do que foi proposto para um ensino de História da Dança afetiva, performativa e emancipatória. Embora os resultados ainda não tenham sido analisados detidamente, em linhas gerais, as respostas avaliam positivamente aspectos como o protagonismo e autonomia dos aprendentes no processo e o esfacelamento das divisões hierárquicas tradicionais (Rancière, 2013) entre dois supostos tipos de inteligência; bem como acerca dos ganhos que o ensino de História da Dança pode ter, a partir da aproximação com modos artísticos de operar com o conhecimento.

Como fruto das discussões realizadas com os agentes dessa proposta, na experiência seguinte de realização da mesma disciplina, já estavam incorporadas as propostas de fricções, dando lugar novamente à alteridade. Entretanto, a partir daí, a fim de estabelecer uma negociação entre a abertura desejável para os interesses dos estudantes, com o objetivo igualmente necessário de ampliação de repertório e paradigmas, testou-se a estratégia de oferecer o que chamamos de "pistas" a partir dos eixos mencionados acima (com alguma variação). As pistas consistiam em referências de obras, artistas, questões e trabalhos teóricos já existentes no campo de História da Dança (tais como artigos, dissertações e teses) que, de alguma forma, dialogavam com alguns dos eixos temáticos propostos, diferentemente dos tradicionais compêndios de História da Dança. A ideia era, a partir dessas pistas iniciais, que os estudantes buscassem conexões com seus interesses para que isso gerasse a necessidade de buscar tantas outras pistas e conexões quantas fossem necessárias (a partir do que eles criavam o que chamamos de "mapa das pistas"), até que cada um/a, novamente, pudesse delimitar sua própria questão e pôr em prática novamente o ensino-aprendizagem atrelado à pesquisa, a partir da noção de uma "história-problema".

A fim de aprimorar a proposta de um ensino de historiografia performativa e corporificada, identificamos que é necessário, ainda, radicalizar a aproximação com os procedimentos adotados por artistas interessados em *reenactments* e História da Dança. Dessa forma, a pesquisa em curso, tem como objetivo de desdobramento aproximar-se desses procedimentos, a fim de incorporá-los mais profundamente ao processo de ensino-aprendizagem como um todo, e não apenas aos exercícios que denominamos de "experimentos historiográficos".

A partir das experiências reportadas, podemos agora refletir por que razões ela representa uma alternativa de prática historiográfica (entendendo aí seu ensino) que responde positivamente a limites e obstáculos epistemológicos apontados em uma historiografia da dança tradicional.

CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS DAS *REAGÊNCIAS* EM UMA HISTORIOGRAFIA DA DANÇA

A prerrogativa de elaboração de uma questão-motor para o processo de aprendizagem (história-problema), numa compreensão de indissociabilidade entre ensino e pesquisa, juntamente com o propósito de ter como um dos resultados desse processo investigativo um "experimento historiográfico" que se alimenta de procedimentos ou soluções dramatúrgicas de *reenactments* da dança na contemporaneidade, alinham essa proposta pedagógica às referências da Teoria da História que desestabilizam a rigidez da separação entre discurso histórico e discurso ficcional e, em convergência com esse aspecto, às que problematizam o caráter científico da História, de acordo com o entendimento moderno de Ciência, para o qual o papel de um sujeito "neutro" é um pressuposto. As supostas ideias de verdade, objetividade e neutralidade são alguns dos problemas da historiografia tradicional, que não assume suas estratégias de produzir verdades como se fossem extraídas da realidade, ou com elas estabelecessem uma relação especular. Esse, aliás, é um problema que acomete as abordagens tradicionais de história das artes, incluindo a dança.

Além da oposição entre subjetividade *versus* objetividade, sobre a qual discutimos anteriormente, com base em críticas já existentes (Fabião, 2012; Britto, 2008), outro binarismo do qual a historiografia da dança com enfoque tradicional é acometida é a relação de oposição entre teoria e prática. Conforme Britto, um "ambiente dinâmico de interlocução" é um requisito para a expansão evolutiva de qualquer área de conhecimento e, no caso da dança, essa separação dicotômica entre teoria e prática implica o isolamento da área das possibilidades de tal dinamicidade. É certo que, quando Britto expõe como essa separação afeta a historiografia da dança ao longo de anos no Brasil, está a referir-se ao fato de que, apesar da suposta neutralidade, o caráter memorialista dos enfoques tradicionais contribui para apartar a dança da produção teórica de conhecimento, uma vez que "qualquer teorização sobre a dança representaria uma ameaça às suas mais 'nobres' propriedades, ou seja, aquelas que garantem o envolvimento emocional do público" (Britto, 2006, p. 126-128). Dessa forma, não raros são os exemplos de livros de História da Dança (o que se estende ao ensino dessa disciplina) que "são teoricamente irresponsáveis tal o primarismo de seus argumentos e a difusão de preconceitos" (Britto, 2008, p. 37).

A partir disso, podemos pensar, ainda, outros aspectos da mesma questão e indissociáveis do problema exposto. Um, diz respeito à compreensão de que a dança como prática não é o meio apropriado para a construção de conhecimento, uma vez que isso seria contraditório com sua natureza subjetiva e instintiva, crença esta que também é reforçada por Collingwood (2014) ao tratar do trabalho do artista como algo que seria conduzido por pura intuição.

O outro aspecto, neste caso referente à historiografia tradicional, diz respeito ao fato de que, se por um lado seu caráter memorialista a priva de aprofundamentos teóricos, por outro, o seu esquema narrativo fixado na abordagem cronológica de apresentação de heróis (bailarinos, coreógrafos, etc.) e seus feitos produz narrativas completamente abstraídas das experiências de dança realizadas e dos conhecimentos que delas poderiam ser produzidos. E é neste ponto que podemos argumentar que uma proposta de ensino de historiografia da dança que se baseia numa abordagem prático-teórica, a partir da aproximação com os procedimentos e estratégias de artistas que têm se interessado por abordar história da dança em seus projetos poéticos e com a compreensão do conhecimento construído a partir da ação (Noë, 2004), apresenta uma alternativa à necessidade de produção de conhecimento historiográfico que lance mão de um suporte teórico de complexidade compatível com o "sistema organizativo" da dança e suas transformações ao longo da história. Pois, "qualquer abordagem desse campo do conhecimento que desconsidere as recentes pesquisas e descobertas científicas sobre o sistema cognitivo do corpo humano e a natureza do tempo sobre as coisas vivas seria, no mínimo, ingênua" (Britto, 2006, p. 130): "[B]asta lembrar que, tratando-se de uma arte corporal por excelência, o processo de configuração estética da dança ocorre no corpo, mobilizando simultaneamente operações de diferentes naturezas e escalas de temporalidade" (Britto, 2006, p. 130).

Dessa forma, a proposta de ensino que discutimos aqui afirma a experiência corporal em primeiro plano, numa perspectiva performativa, que aproxima o discurso histórico da performance artística (Fabião, 2012), assumindo a parcela de inventividade e agência implicadas nas conexões históricas estabelecidas a partir do presente. Da importância que se extrai, por exemplo, das noções de alteridade e fricção, entende-se que a prática de procedimentos utilizados em *reenactments* pode constituir uma atitude investigativa e crítica, não para apenas acessar motivações de agentes de danças já existentes, mas para a produção de outras agências no ensino-aprendizado de história da dança. Tais agências partem do desejo de produzir novos olhares/conhecimentos sobre realidades de interesses dos agentes do processo educativo e, neste ponto, as fricções culturais das quais se parte contribuem para a substituição de um modo cronológico e causalista de operar a leitura das transformações e/ou diferenças culturais e históricas por outros modos de organizar o pensamento historiográfico, a partir

de um paradigma da descontinuidade (Barros, 2011), entendido como a possibilidade de confrontar contextos distantes entre si, através de uma relação de alteridade crítica entre presente e passado (Barros, 2011), mas também entre diferentes cenários geográficos, econômicos, culturais.

Aqui faz-se visível de que forma essa perspectiva responde à necessidade de explicar a "emergência de configurações estéticas", bem como "elucidar seus nexos com contextos culturais" (Britto, 2006, p. 130), partindo de modos menos previsíveis de elaborar as relações entre história e temporalidade, de modo a tentar abarcar o "sentido multidirecional e simultâneo do fluxo de continuidade histórica" (Britto, 2006, p. 130).

Nesse sentido multidirecional, podemos entender que o jogo da alteridade crítica entre presente e passado possibilita que não apenas o presente aprenda com o passado, mas que o passado também aprenda com o presente. Da mesma forma, as questões intermináveis geradas pelos interesses singulares dos agentes do processo educativo implicam um significado emancipador da tradicional subordinação de uma inteligência "inferior" a uma inteligência "superior" (Rancière, 2013), que se encarrega, no ensino, de levar e "traduzir" o conhecimento previamente produzido e que se relaciona com o ensino apenas como um dos seus possíveis usos. E, ainda, se quisermos, o significado emancipatório nesse processo também consiste nos questionamentos acerca de quem está autorizado a pensar e a produzir hipóteses da história.

As experiências com os *reenactments*, como ferramenta que coloca a experiência artística em primeiro plano do "conhecimento-na-prática" (Bleeker, 2017) e de um turno afetivo da história, a fim de produzir novas hipóteses (Agnew, 2005; 2007), coloca o sujeito aprendente na centralidade desse processo de produção de outras hipóteses da história, a partir do tempo presente. Nesse sentido, este sujeito está sendo reagente à "previsibilidade de trajetórias" (Britto, 2006, p. 130) fixada por uma espécie de historiografia-formulário que é constitutiva dos enfoques tradicionais. Sua *reagência*, portanto, também é multidirecional, uma vez que a produção de novas agências refere-se à relação de alteridade crítica entre presente e passado; entre diferentes contextos culturais, econômicos, geopolíticos; entre agentes do processo pedagógico; e, por fim, entre conhecimentos tidos como científicos e outros tipos de saberes, que, conforme a ecologia de saberes de Boaventura de Sousa Santos (2007), devem ter sua validade mensurada não pelo ambiente que o gesta (científico ou não-científico), mas pela sua capacidade de intervenção no real.

[1] Este texto foi originalmente publicado na revista PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA / UFMG. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>

[2] Proposta pela pesquisadora e Professora Doutora Roberta Ramos Marques. A pesquisa se realizou em duas etapas, tendo sido a primeira delas desenvolvida junto ao grupo de pesquisa "Laboratório Coadaptativo LabZat", na Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, de agosto a dezembro de 2017, sob a supervisão da Professora Doutora Fabiana Dultra Britto; e a segunda, na Universidade de Utrecht, de janeiro a julho de 2018, sob a supervisão da Professora Doutora Maaike Bleeker.

[3] Conceito proposto pela proponente da pesquisa de pós-doutorado, de cujo plano de atividades este artigo é parte.

[4] Esta crítica foi originalmente formulada por Fabiana Dultra Britto, em tese de doutorado defendida em 2002, cuja versão em livro foi publicada em 2008. Os parágrafos desenvolvidos neste subitem, que resumem seu argumento, foram especialmente cedidos por ela, em colaboração ao artigo, na condição de supervisora da pesquisa pós-doutoral da qual este artigo é parte e propõe o diálogo com essa pesquisa anterior acerca da historiografia tradicional da dança.

[5] Tendo em vista que o sistema técnico-estético assimilado no Brasil como forma de dança profissional foi o balé clássico - aqui implantado por bailarinos estrangeiros radicados no país, nas primeiras décadas do século XX, aquelas companhias iniciais e os bailarinos são tomados como genitores da formação do sistema brasileiro de dança. Esta preocupação em estabelecer linhagens, famílias e parentescos entre pessoas para forjar continuidades históricas lineares entre suas danças está de tal modo cristalizada no pensamento brasileiro sobre a Dança, que comparece em muitos dos discursos tidos como "especializados", intitulando ensaios e livros ou organizando ideias.

[6] A história da dança, como a de qualquer matéria cultural, desafia uma tal tendência interpretativa simplificadora e apressada a encontrar recursos explicativos para os inúmeros casos de obras semelhantes cujos autores, no entanto, são desconhecidos entre si e/ou distantes geográfica e temporalmente; bem como, para os casos de obras dissemelhantes cujos autores são conhecidos, relacionados profissionalmente ou apenas contemporâneos entre si.

[7] Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco, no qual a proponente da pesquisa em discussão atua.

[8] No curso em que a proposta discutida aqui está sendo realizada, na Universidade Federal de Pernambuco, atualmente, seu currículo está em processo de reforma e os componentes de História da Dança estão incluídos numa ampla reforma já realizada, que lhes removeu o caráter cronológico, substituindo-o por uma abordagem por eixos temáticos que permitirão conexões temporais mais complexas e multidirecionais.

/
AGNEW, W. What can reenactment tell us about the past. 2005. In: *BBC*. Disponível em: <http://bbc.co.uk/history/programmes/theship/history_reenactment_print.html>. Acesso em: 11 jun. 2016.

AGNEW, W. History's affective turn: historical reenactment and its work in the present. In: *Rethinking History*: The Journal of Theory and Practice, 11: 3, p. 299-312, 2007. Disponível em: <https://www.lsa.umich.edu/UMICH/german/Home/People/Agnew%20Historys%20Affective%20Turn2009.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2016.

BARROS, J. *Teoria da história*. v. 3: os paradigmas revolucionários. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BLEEKER, M. (Un)Covering artistic thought unfolding. In: *Project Muse*. DRJ 44, 2. Winter, 2012.

BLEEKER, M. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017.

BRITTO, F. D. Evolução da dança é outra história. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de dança* 1. 2. ed. Rio de janeiro: UniverCidade, 2006.

BRITTO, F. D. *Temporalidades em dança*: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BURT, R. Blasting out of the past: the politics of history and memory in Janez Janša's reconstructions. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CERRI, L. F. Ensino de História e concepções historiográficas. In: *Espaço Plural*, vol. X, núm. 20, jan-jun, 2009, pp. 149-154. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944362017>. Acesso em: 11 jun. 2016.

COLLINGWOOD, R. G. *The idea of History*. Mansfield: Martino, 2014. [1946].

DE LAET, T. Bodies with(out) memories: strategies of reenactments in contemporary dance. In: PLATE, L.; SMELIK, A. (org.). *Performing memory in art and popular culture*. New York and London: Routledge, 2013. p. 135-152.

FABIÃO, E. B. History and Precariousness: in search of a performative historiography. In: JONES, A.; HEATHFIELD, A. (org.). *Perfom, Repeat, Record*. London and New York: Thames and Hudson, 2012.

FEBVRE, L. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, Ltda., 1989.

FURLIN, N. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. In: *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 395-403. jul./dez. 2013.

FRANKO, M. Introduction: the power of recall in a post-ephemeral era. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017.

GRILLO, M. C.; ENRICONE, D. et al. Ensino e pesquisa com pesquisa em sala de aula. In: *UNIrevista*, v. 1, n. 2, p. 1-11, abril 2006. Disponível em: <https://faculdadebarretos.com.br/wp-content/uploads/2015/11/pesquisa-sala-de- aula2.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2018.

LEPECKI, A. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). *A performance ensaiada*: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2011.

LIB NEO, J. C. Conteúdos, formação de competências cognitivas e ensino com pesquisa: unindo ensino e modos de investigação. In: *Cadernos Pedagogia Universitária*. São Paulo: Pró-Reitoria de Graduação, 2009. Disponível em: http://www.prpg.usp.br/attachments/article/640/Caderno_11_PAE.pdf. Acesso em: 14 jun. 2018.

MATHIAS, É. K. Historiografia arquivística: novas propostas. In: *Veredas da História*. Rio de Janeiro, Ano III, Ed. 1, pp. 1-14, 1º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.seer.veredasdahistoria.com.br/ojs-2.4.8/index.php/veredasdahistoria/ article/viewFile/26/29>. Acesso em: 14 jun. 2018.

NOË, A. *Action in perception*. MIT Press: Cambridge, 2004.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *Entre o Tempo e a eternidade*. Lisboa, Gradiva, 1990.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, B. S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, 2007. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/147_Para%20alem%20do%20pensamento%20abissal_RCCS78.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2018.

PARA CITAR:
BRITTO, F.; MARQUES, R. Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. Redobra, n.17, ano 8, p.297-315, 2023.

“PEQUENA GENEALOGIA DOS ARQUIVOS” SEGUIDA DE “O MUNDO NÃO É UM MUSEU”

WASHINGTON DRUMMOND

Professor do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade Estadual da Bahia

1. PEQUENA GENEALOGIA DOS ARQUIVOS (PARÓDICOS, DRAMÁTICOS, PERFORMÁTICOS)

ARQUIVOS E PARÓDIA

Os escritos batailleanos[1], literários e políticos, das primeiras décadas do século XX, também desenvolveram uma poderosa crítica aos processos de homogeneização que sobreviviam na época das vanguardas modernas e do fascismo alemão: as sociedades que se especializaram na produção e consumo de mercadorias, sob a égide de um estado forte, convergiram para a segurança dos comportamentos enquadrados em formas constantes, repetitivas e ordenadas, derivadas da equivalência de todas as mercadorias, sob o signo do capital que, no seu bojo, rejeitava tudo que o ameaçasse.

A revista "*Documents*", 15 números publicados entre 1929-1930, tendo como secretário, o escritor e arquivista Georges Bataille, é um arquivo dissonante, inspirado pela ideia de informe. Textos e imagens (fotografias, quadros, desenhos) implicam-se no exercício da montagem, fazendo um mosaico do estranhamento, experimentando os formatos de arquivos das mídias reprodutíveis e parodiando-os. A própria "*Documents*" é uma paródia das revistas científicas e etnográficas da época que traziam textos aparentemente como comentários de belas imagens de um mundo distante e perdido. As fotografias etnográficas, de quadros e esculturas modernistas, associam-se, nas páginas da revista, às imagens oriundas do cinema ou dos *fait-divers*, desafiadas pelos textos enigmáticos de seus editores. Cartazes publicitários, manuscritos, envelopes, gravuras, desenhos e rabiscos são disseminados pelo corpo da revista numa provocativa e militante mixórdia. Os escritos batailleanos, publicados em alguns números da revista, retomam invariavelmente a desqualificação da bela forma, da harmonia do corpo humano inspirada nos modelos clássicos que se espraiam das moedas antigas até a arte e o meio urbano.

A sociologia batailleana desses anos orienta-se em compor um imenso afresco teórico, e se pensarmos na "*Documents*" [2], também prático, de tudo aquilo que ameaçava a ordem social e estética, instaurando-se enquanto heterologia. Conceito caro ao projeto, pois tenta nomear tudo o que mina, supura, corrompe as formas e as práticas que se institucionalizam no meio social e criam espaços de exclusão, hierarquia e ilusões higiênicas e puristas. Heterologia e informe são operadores a serviço da assimetria, o desequilíbrio e da paródia[3]. Aqui, nos parece a continuidade do barroco (enquanto irregularidade e alegoria) por outros meios. A empreitada resume-se em tornar visível, apressar a visibilidade do que sempre aí esteve, mas que precisa ser excluído a todo custo, movendo novas estratégias, pois o recém regime de visibilidade imposto pela reprodutibilidade técnica conduz a uma outra arquivística (discursiva e imagética) em que a paródia e o informe, como operadores disruptivos, promovem a desqualificação do homogêneo.

ARQUIVOS E DRAMATURGIA

Ao abordar os homens infames[4] em 1977, as pesquisas foucaultianas complexificam a produção de documentos e arquivos sobre o cotidiano, analisando a passagem do exercício de um poder distante e soberano para uma rede contínua e institucionalizada que aglutina instâncias policiais, paramédicas e psiquiátricas. Para a nossa genealogia, utilizaremos o termo infame decorrente das inglórias trajetórias, cuja aparição em nosso tempo não deixa de nos surpreender, iluminadas por escritas/registros institucionais e disciplinares.

Os homens infames nos legaram seus rastros a partir dos documentos gerados pelas instâncias da ordem e da normatização quando em momentos de captura e inquirição — sob a força da lei e da obrigação de falar — são punidos com o confinamento generalizado. O que aí se obtém são confissões e comentários clivados pelas ordens discursivas dos campos institucionais e pelos seus funcionários, os quais, na banalidade do gesto ordinário, colhe, recorta, enquadra e adéqua a fala desses infelizes. Esses arquivos, cujos mais preciosos seriam os das instâncias policiais e médicas, sobretudo, pela elaboração de uma taxionomia criminal e mental, delimitam a vida na infâmia. Remetem aos regimes de "visibilidade" ainda marcados pela escrita: o tornar-se "visível" para esses indivíduos, marcados na anormalidade e delinquência, toma forma em inquéritos, relatórios, descrições e toda uma rede de escritas, oriundas das instituições de controle e penalização, exercitadas na dramatização do real. Aí, os saberes constituem-se pelo controle, pela observação, pelo registro e pela produção de relatórios e documentos voltados para a disciplina que por fim se amontoam nos arquivos. Um imenso e eficiente dispositivo submete a fala de uma massa anônima e diversa aos seus rituais de enunciação que asseguram os contornos sociais, atravessando discursivamente a trajetória dos indivíduos e colocando-as em jogo. Este pôr-se em jogo possibilita hoje o acesso, mesmo distorcido pela injúria, pelo ultraje, à vida desses homens. Ao recontarem, entre memória e ficção, suas desditas emaranhadas nas redes discursivas institucionais — os infames persistem oriundos de um mundo distante. Do contrário suas vidas se extinguiriam para nós, sem nenhum rastro ou sinal de suas existências. São documentos e arquivos, um conjunto particular de registro, iluminando aqueles que num momento de suas vidas cruzaram com as instâncias da ordem e deixaram seus rastros, mesmo sem ter controle dos enunciados que legaram.

Dentro das extensas estratégias de acomodação e definição do humano e dos limites do racional, entendido como extremidades instáveis, os campos de luta — entre o que se coloca como instituído e aquilo que lhes surpreendem numa dimensão larvar, cega, dúbia e sem sentido — se reconfiguram em velocidades múltiplas e especializações improváveis. O conjunto desses movimentos se particulariza enquanto infâmias, em que uma pretensa realidade essencializada e jamais alcançada, ressurge dramatizada tanto pela escrita documental quanto pelo ordenamento dos arquivos. Esses documentos ali produzidos redesenham a trajetória dos infames, segundo o brilho intenso e fugaz das táticas para driblar ou escapar às forças que se abatem sobre seus corpos. A tessitura social projetada é constituída por esse embate, pelo jogo das forças e intensidades, pelos choques e diferenciações. Os arquivos (e depois o seu ordenamento) são o relato de uma história militar, trazem o confronto entre a norma e o que se insinua sobre seu rolo compressor. Essa imaginação do social resulta de uma interpretação clausewitziana, pois os arquivos seriam a guerra social por outros meios.

(As relações entre as pesquisas heteorológicas batailleanas dos anos 1930 e o trabalho historiográfico foucaultiano ainda são pouco estudadas. Ao buscar os arquivos das instituições que confinam doentes, loucos e delinquentes, dando visibilidade a essas pequenas batalhas, os estudos foucaultianos parecem querer transformar em discurso histórico as visadas sociológicas e políticas dos escritos e experiências batailleanos.)

ARQUIVO E PERFORMANCE

Os arquivos dramatúrgicos (Foucault) e paródicos (Bataille) vacilam frente ao regime vigente de produção documental. Não que tenham desaparecido, ainda são produzidos e cultuados, entretanto, foram suplantadas pelos arquivos dos aparelhos digitais globalizados. No estágio reprodutível, as capturas das escritas e imagens estendem-se das redes televisivas aos registros de grandes protocolos globalizados que produzem enormes arquivos e caracterizam-se por exigir novos desdobramentos teóricos. Os novos e inumeráveis arquivos digitais, produzidos pelos *clics* obsessivos dos internautas, denunciam a emergência de uma nova lógica de produção documental massiva: nenhuma paródia, nenhuma dramatização, apenas a performance fria e sem fim. O crescimento exponencial das informações, sobretudo com o advento das redes sociais, desembocou no fenômeno do *big data* da procura milionária do ordenamento e interpretação dos dados produzidos. A imaterialidade dos dados em nuvem não deixa de ser uma falácia, pois o armazenamento dessas informações é feito em grandes *data centers* que reúnem servidores de alto poder de processamento e consumo de energia espalhados pelo globo. Assim mesmo, reproduzimos essa perspectiva gnóstica e logo, neoplatônica, de dividirmos ilusoriamente os arquivos entre uma materialidade corrompida (*download*) e uma esfera transcendente (*upload*) e protegida, logo, incorruptível.

Se pensarmos apenas nas redes sociais podemos imaginar o montante informacional que os críticos da cultura oferecem para suas pesquisas, espaço virtual disputado pelos processadores de dados para reaquecimento do mercado. Esses aparelhos concentram e arquivam informações (escritas, sonoras e visuais) de usuários de todo o mundo. A linha do tempo das redes (que nada tem de social) ou dos aplicativos de troca de informações, armazenam a vida profissional e amorosa, observações sexuais e políticas, instantâneos de alegria e tristeza, sucessos e tragédias, preferências musicais e de consumo, arquivando com textos, sons e imagens a memória da cotidianidade dos indivíduos-usuários em volta do globo. Os protocolos rígidos dos aplicativos e aparelhos são negligenciados na aparente facilidade e exuberância que o usuário encontra na produção, publicização e arquivamento documental na rede.

A novidade dos aparelhos técnicos da ordem do consumo transforma as redes informáticas em sociabilidades do expressivo, um duplo da vida social *on-line*, sustentado pela obrigação narcisista de dizer, mostrar, interagir e arquivar. Convergência de práticas que se estendem numa rede técnica e global alimentada por aparelhos móveis e pelo imperativo da comunicabilidade instantânea e ininterrupta. Dessa maneira, os aparelhos contemporâneos tornam-se híbridos que funcionam na gestão e difusão das formas expressivas e se há bem pouco tempo constrangiam os indivíduos a falar, agora, mais sofisticados, incitam à produção, ao registro, à expressividade como performance gozosa e efêmera da vida. São arquivos perversos e invasivos que satirizam toda a arquivologia acadêmica, simulacros de arquivos que o fantasmam...

(De uma certa maneira, a caracterização aqui desenvolvida do atual regime documental como exercício de uma performance — em contraposição ao regime do drama e da paródia — é devedora dos conceitos de simulacro e fantasma presentes nos escritos obra de *klossowskianos*)

2. O MUNDO NÃO É UM MUSEU

Talvez seja ainda preciso resistir a esse intenso e monstruoso processo de arquivamento, pois estamos em plena monumentalidade arquivística e museificante. Por que essa preocupação com os arquivos? Caminhamos para uma sociedade sem memória, na medida em que delegamos aos mil processos de arquivamento a nossa capacidade de lembrar?

***

Quanto mais a vida cotidiana se desmaterializa cada vez mais em decorrência da "vida elétrica", preconizada por Bill Gates nos anos 90, acelerada pelas redes globais digitais superpostas, inventamos como uma reparação de arquivos e museus. Os arquivos — por se tornarem a apreensão possível do que não cessa de escapar incessantemente: a vida; os museus — a mortificação assombrada da cultura, agora congelada para ser deglutida fria e anódina. Nos dois casos, os processos de encenação e observação da vida se sobrepõem como performance e espetáculo. Ao contrário do vaticínio de Guy Debord, não relegamos a vida a sua representação, pois ao vivermos tão alucinadamente temos que arquivá-la e museificá-la para darmos conta do que aconteceu. Para termos a distância mínima necessária a um efeito reflexivo.

***

É como se a cada desvio, cada mutação, cada novo plissamento, ao invés de ser acolhido, passasse a ser confrontado com a "verdade" formal recolhida na "ordem arquivista" de uma assustadora "memória material" — claro, sempre podemos refutá-la, é o que faço aqui, é o que outros fizeram e farão. Entretanto, lembro do embate de Benjamin e sua triste, trágica mesmo, recepção no Brasil como uma espécie de teórico da manutenção e preservação das "memórias". Apesar de nas suas teses — ao citar Proust e os surrealistas — colocar o inesperado como um momento que se abre a improvisação, ao recurso de arrancarmos o que é do que deve ser, ou nos termos benjaminianos: a tradição apartada do "conformismo".

***

Todo esse retorno discursivo da psicanálise como teoria explicativa (Zizek, Safatle, Dunker) — o olhar "através do retrovisor" como bem disse Deleuze — já nos remeteria mais uma vez, numa espécie de espelhamento infernal, aquilo que assombrava Nietzsche no século XIX: o "sentido histórico", marcado pela "monumentalidade", que alude a uma pletora de arquivos e museus: algo de muito importante, mesmo traumático residiria no passado e deve ser restaurado de alguma maneira para que aprendamos aquilo que somos. A pergunta seria sempre "o que aí está guardado e não pode ser esquecido?" e nunca "o que agora inventamos no presente?". Jamais a "plasticidade" da vida e seu enfrentamento no presente — entre invenção e morte — mas o tedioso olhar retrospectivo, como se a vida vivida só pudesse ser assim assegurada.

***

Os arquivos e museus são "a voz do morto".

***

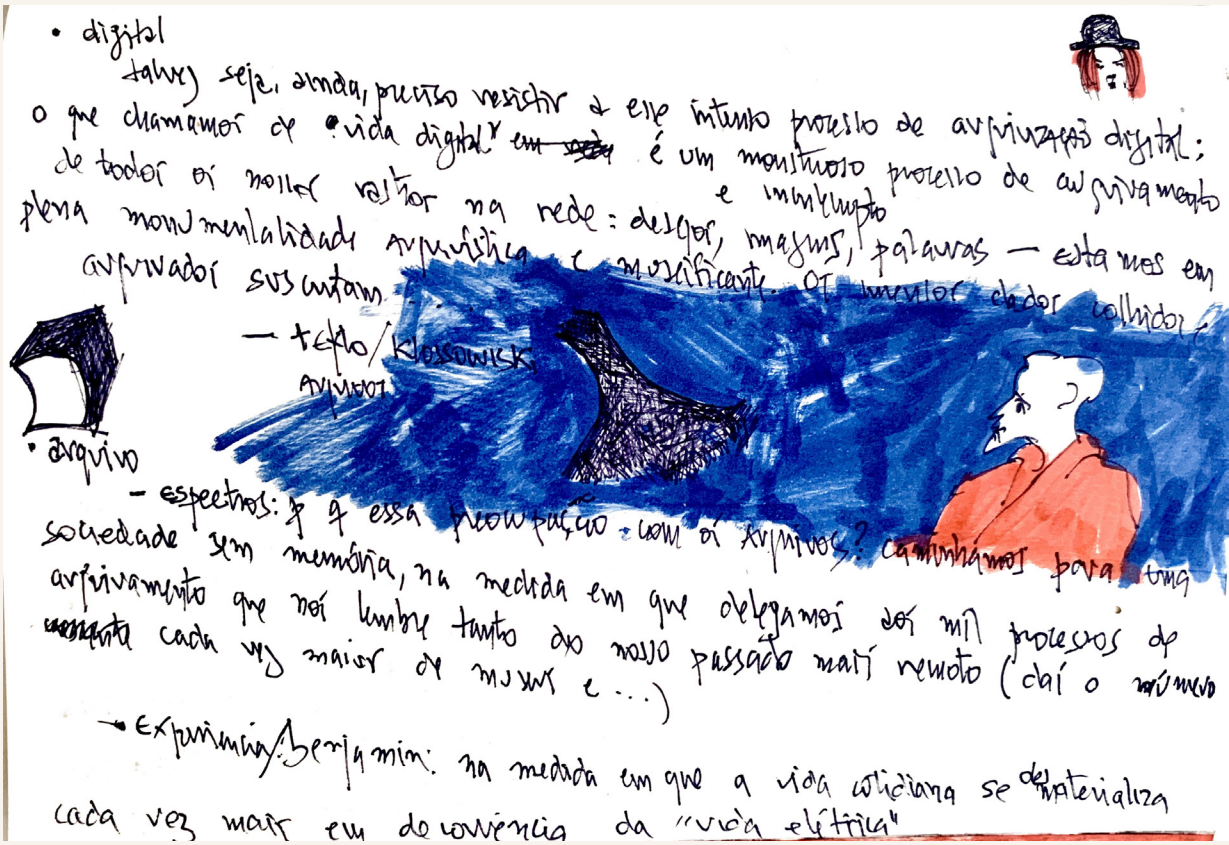
A vida não é um museu e os arquivos são falsas promessas de sobrevivência do que se viveu. Podemos, então, pensar outras maneiras mais vívidas de apreensão das "formas" no tempo que prescindem da saga arquivística e dos museus? Toda a cultura dita popular, que só muito recentemente cedeu ao curso acadêmico e europeizante dos arquivos, museus e outras artimanhas — sempre sobreviveu a partir da manutenção de suas próprias práticas, múltiplas e sem nome, através de rituais, festas, celebrações. Essas práticas e signos estão nos corpos, não arquivadas, mas em sua "plasticidade" vibrante no embate, de vida e morte, com o real. Nada pode nos garantir a intensidade dessas formas e esse é o caráter trágico da cultura.

Páginas seguintes: Figura 1, 2, 3 e 5.
Autor: Washington Drumond

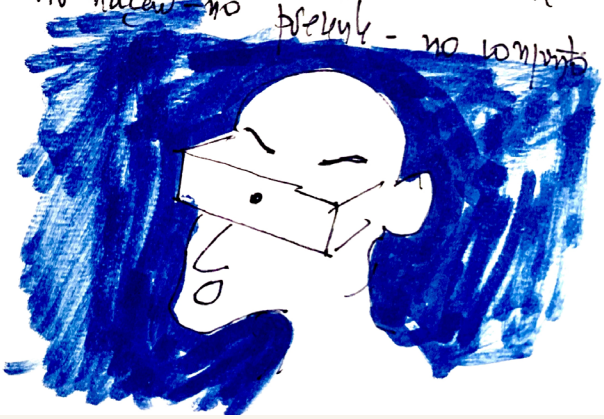
***

Em 1936, Salvador Dalí produziu a "Vênus de Milo com gavetas" e o "Gabinete Antropomórfico", as quais trazem corpos que ejetam gavetas. O "Gabinete", fundido em 1982, tem um dos braços levantados, a mão meio aberta, como se tentasse impedir a aproximação de algo ou alguém. Seriam as turbas hodiernas impulsionadas pelo ímpeto arquivístico, crentes que as gavetas (arquivos?) lhes revelariam a trajetória de suas tristes vidas? Entre 1936 e 1937, E. Schiaparelli e Salvador Dalí iniciam uma criativa colaboração e as gavetas (arquivos?) dalinianas inspiram o Conjunto-Escrivaninha (conhecido como Conjunto-Gaveta) em que a estilista transforma gavetas em bolsos espalhados pelo vestuário, alguns falsos, elaborados como *trompe-l'oil*. Esse artifício corresponderia, ainda mais que em Dalí, ao cotidiano espectral do arquivismo e a sua perspectiva ilusionista, desde então "tópicos" da vida do século XX e XXI.

3. NOTAS, RISCOS E DESENHOS [5]

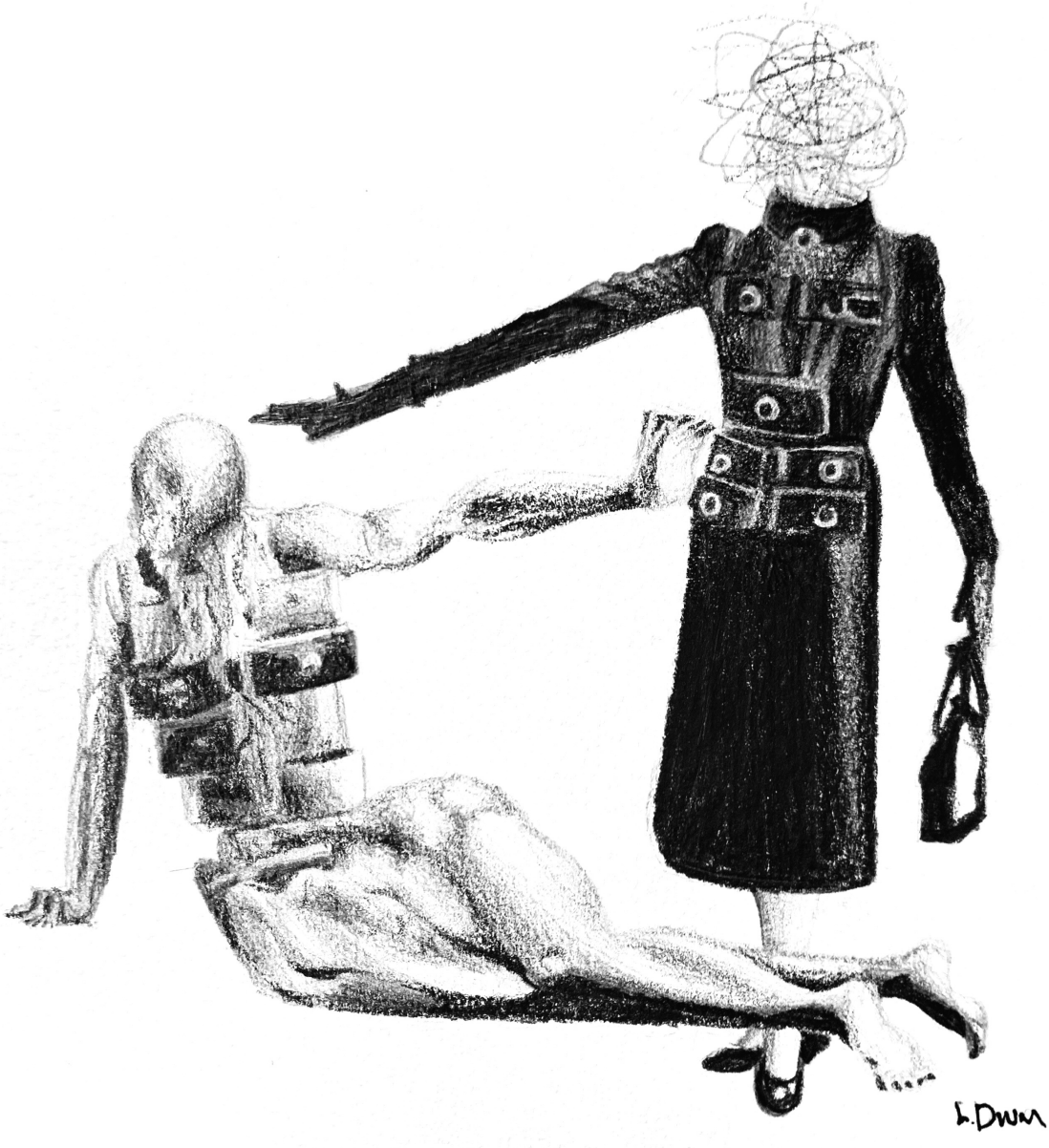


• estamos colonizando a cultura – um vivo conjunto de práticas sem-nome
experiência
vida contemporânea
que se replicam – através do estatuto da memória e da proliferação arquivística.
Esquecemos muito rapidamente que as formas culturais sempre ~~[illegible]~~ foram produzidas e circularam sem "nós" – o discurso-do-mestre, os "curandeiros", as arquivistas e museólogos – isto é, sem a intervenção "acadêmica" – até agora ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ tendo a afirmação no presente – no conjunto de suas invenções e práticas

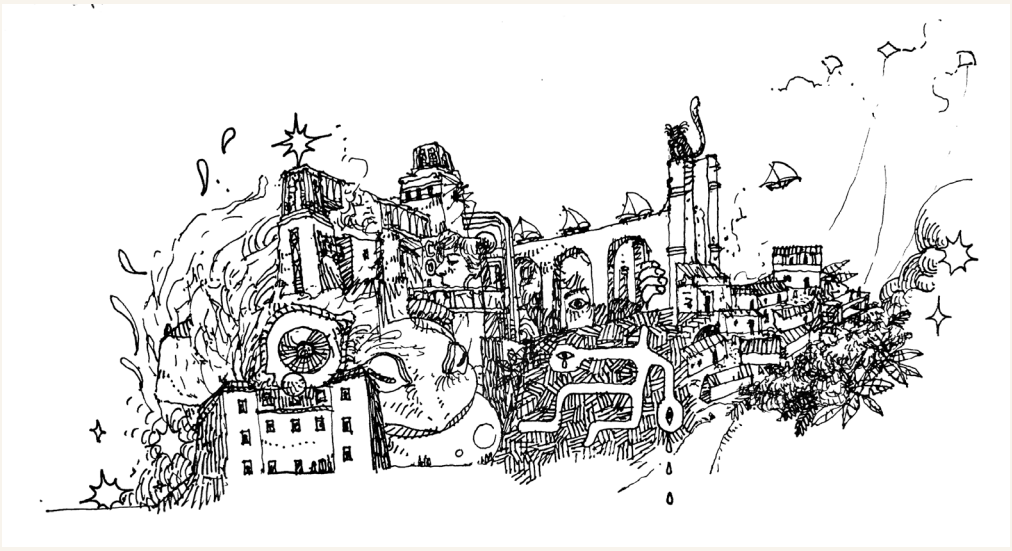


• Desconte do negativo

lixo – positivo


L.Dunn

O MUNDO NÃO É
UM MUSEU.



Página anterior: Figura 4. Recriação/Montagem das obras citadas de Dali e Schiaparelli. Autora: Luisa Drummond. Nesta página. Figura 6. Autor: Lucas Maciel

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Bataille, 1993.
[2] Bataille, 1987.
[3] Drummond, 2013.
[4] Foucault, 2008.
[5] Desenhos de Washington Drummond, Luisa Drummond e Lucas Maciel.

/

BATAILLE, Georges. *Le dictionnaire critique*. Paris: L'Ecarlate, 1993.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres completes*: tome 1. Presentation de Michael Foucault. Paris: Gallimard, 1987.

DRUMMOND, Washington. A escrita literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. *Anais*[...]. Campina Grande: ABRALIC. Disponível em: www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/4609. Acesso em: 20 jun. 2023

FOUCAUL T, Michel. La Vie des homes infames. In: FOUCAUL T, Michel. *Dits et écrits II*: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2008.

PARA CITAR:
DRUMMOND, W. Pequena genealogia dos arquivos seguida de o mundo não é um museu. Redobra, n.17, ano 8, p. 317-329, 2023.

RESENHAS

RESENHAS

ARQUIVOS EM MOVIMENTO OU MEDITAÇÕES SOBRE LUGARES E LARES DA MEMÓRIA[1]

MARGARETH DA SILVA PEREIRA

Professora do Programa de Pós Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Livro: "Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo"
Organizadores: Ana Cláudia Veiga de Castro, Joana Mello de Carvalho e Silva e Eduardo Augusto Costa

Um escritor, um historiador ou um pesquisador nunca saberá, plenamente, como serão lidas suas narrações, ensaios, fabulações. Um autor, qualquer autor, qualquer indivíduo, em sua vida corrente, não tem qualquer controle do que o afeta, como afeta, de como incorpora os mundos ao seu redor ou como impactam suas ações. O que o habita, o que diz, recorta ou silencia, pode até ser claro em relação a alguns dos seus fins, mas nunca permite capturar a totalidade, nem sequer a cadência, da construção das ideias e, menos ainda, antever seus efeitos. As páginas de "Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo" não fogem disso.

O conjunto de artigos aqui reunidos por seus organizadores, três pesquisadores-professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, – Ana Castro, Joana Mello e Eduardo Costa –, até permite identificar seus objetivos. Como diz seu título, é um livro que fala de memórias, de arquitetura e urbanismo. Fala, em outros termos, sobretudo de cidades e da reflexão sobre suas histórias e da escrita sobre elas, em meio a lugares específicos de guarda e conservação de memórias, que são os arquivos. São eles, os arquivos, que se tornam, nas páginas que se seguem, o foco ou o objeto de estudo de seus diferentes autores. Contudo, como se disse, um livro, ou aqueles que interessa serem lidos, como este, manifesta um feixe de impulsos incertos em relação a um status quo sobre o qual autores parecem perceber inadequações, inatualidade, obsolescências, limites, violências cristalizadas e, às vezes, lacunas. Aqui, como percebem os diferentes autores em seus textos, em maior e menor grau, o arquivo pressupõe as memórias da cidade e é lugar delas. Leva, assim, à meditação sobre o que se considera de suas múltiplas histórias e sobre as próprias memórias e visões do passado que as atravessam, a começar pelas do pesquisador.

De fato, um arquivo não é apenas um lugar onde se vai para consultar pilhas de documentos antigos. Ele é mais que isso. Deliberadamente, ele é o local onde se dá o encontro mudo de corpos – o do pesquisador e de suas fontes. Contudo, o próprio acúmulo de tantos registros, de tantas fraturas e descontinuidade nas informações no processo de consulta, faz com que, cedo ou tarde, as práticas de levantamento, compilação e reprodução dos documentos deixem de ser vistas naturalmente. A operação de ordenamentos e desordenamentos do que se consulta ali acaba interrogando o pesquisador sobre os pedaços de histórias que vai fazendo seus e aqueles que terá que abandonar e, por fim, sobre o seu próprio apego por esse exercício ou esse lugar.

Pouco se pergunta nas escolas de arquitetura e urbanismo o que é uma sala de arquivo e o que se passa ali. Pouco se pergunta sobre o que emerge no silêncio das suas salas de leitura ou nas de uma biblioteca. Muitos se surpreendem, temem ou evitam esse coro de vozes que, cortando o silêncio, perpassa esses lugares, dizendo de espacialidades e temporalidades de tantas formas de lutas, tiranias, criações, brincadeiras, amores, rebeldias. Vivências esquecidas e que às vezes totalmente se ignoram, mas que insistem em mostrar-se.

Nunca sincrônicas em suas consonâncias, dissonâncias ou fricções, essa multiplicidade de vidas vividas inquieta ou desnorteia o próprio pesquisador quando ele, por vontade própria, adentra esses lugares de memórias e se vê questionando os próprios mundos com os quais estabelece interações e que o haviam guiado no seu interesse e definição dos seus objetos de estudo. Diante desse peso de outros mundos que foram ou não possíveis, ele se vê muitas vezes paralisado, perdido, em crise, perguntando-se sobre suas forças para sustentar seu próprio desejo de conhecimento e seu movimento de trazer à superfície suas escolhas temáticas, seus recortes temporais, as vozes dos fantasmas que lhe falaram, na escrita e na narração que faz ou intenciona fazer.

A historiadora Arlette Farge, em 1989, escreveu um pequeno livro, Le goût de l'archive – traduzido em português como "O sabor do arquivo". Talvez fosse melhor dizer o prazer do arquivo. Explorando o trabalho do pesquisador com os arquivos, ela já mostrava como aí, talvez de forma ainda mais viva do que no trato dos livros, a atividade de pesquisa pode velar o quanto é indissociável da experiência vivida e do movimento de prazer e angústia do pesquisador diante das suas fontes, dos seus corpus documentais.

Na obra, ela comparava esse prazer ao de um aluno na escola primária ao recopiar, meticulosamente, registros com os quais se deleita, mergulhado e absorto no instante. Contudo, mostrava, ainda, que a escuta que o pesquisador faz dos arquivos em seu trabalho é também de outra natureza. Trata-se, no caso, de resistir ao fascínio das fontes das quais ele precisa permanentemente duvidar e, mais ainda, na medida em que vai amplificando o som das vozes que reverberam em suas inquietações e, desse modo, construir ao mesmo tempo novas perguntas pertinentes com os recursos da retórica, estabelecer distâncias, apontar vazios. Mas trata-se, sobretudo, de examinar singularidades no interior de sociedades e culturas, tornando sensível o que permaneceu do passado, como latência de projetos e sonhos. Buscar atualizá-lo, isto é escrever sobre ele, significaria, portanto, vivificar não aquilo que foi, mas o que suas fontes deixam entrever do que permaneceu como falta ou perda sobre outros mundos possíveis, diante de desastres que já se anunciavam.

Assim, o pesquisador também se vê tendo que fazer escolhas nunca neutras, situando os atores aos quais se dedica em relação a questões novas e velhas, comparando e avaliando as "verdades" que ouve serem ditas e tecendo suas próprias considerações e interpretações diante de surpresas e diante de corpos petrificados que, não obstante, lhe falam de um futuro e de um presente do qual permanecem alijados. Enfim, ele se vê em um jogo de memórias, construindo, abandonando e reposicionando hipóteses sem descanso, aprendendo a mover-se entre fragmentos esparsos, decidindo, mas, sobretudo, criticando suas próprias visões de mundo, aceitando o risco de sua falibilidade ao assumir aquilo que vislumbra e busca sustentar e instaurar.

Para Farge, o próprio do historiador, mas poderíamos dizer do arquivista, do cartógrafo, do cosmógrafo, daquele que desenvolve qualquer experiência meditativa, descritiva ou propositiva como hipótese – escritor, arquiteto, poeta –, não seria, assim, apenas o prazer que se experimenta no trato de memórias, de reminiscências, de intuições que irrompem em um agora em diferentes formas de "arquivamento". Seria essa capacidade de agir entre a potência daquele que tudo quer saber e a impotência daquele que procura apenas não errar, sabendo que suas hipóteses, seus ensaios, suas sínteses, suas fabulações transitam entre impossibilidades, perdas, faltas, esquecimentos e, inclusive, fraquezas e possibilidades de derrotas.

Falando dos arquivos judiciários, perfil de acervo ao qual se dedica, e da identificação do pesquisador com seu objeto de estudo, ela sublinha, enfim, esse sentimento

de estar sempre em terra estrangeira fazendo do "estranhamento e das rupturas" de temporalidades, de espacialidades, de práticas, de formas de legitimação e silenciamentos, de ideologias e de seus enfrentamentos, quase que "uma gramática". E lembra, dez anos mais tarde, ainda em outra obra, citando Foucault a respeito de lutas, guerras e violências: "A história com suas intensidades, suas fúrias secretas, suas grandes agitações febris, que são como síncopes, é o próprio corpo do futuro."

Lugar dos conflitos, de gestualidades, de ações, resistências, metamorfoses, resiliências, os arquivos são um território onde o que se respira são modos de subjetivação e desejos, mas também as ambições, as rebeldias e a humildade de um "eu" com os mundos que o atravessam e que lhe permanecem incógnitos, conduzindo a uma narração desassossegada e sem equilíbrio estável em torno do choque com lógicas dissemelhantes. As coerências e sentidos que o pesquisador propõe estabelecem-se, assim, em meio a fragmentos díspares, pedaços de meteoritos que o atingem e que resultam das condições que teve e se deram como possibilidade para pensar com eles.

Nesse exercício, permeado de violências e instabilidades em relação aos choques de visões de mundo, de visões de tempo e de formas de existência, como as diferentes crises na América barroca tanto fizeram pensar, o corpo do pesquisador, ele próprio, é "arquivo de impressões e de experiências". Decifrar o arquivo que o pesquisador carrega e aquele dos corpos fantasmáticos dos documentos que interpreta em um livro é um jogo movediço e em aberto que mesmo os estudiosos contemporâneos de parte das Américas parecem ignorar. E, no entanto, a experiência americana foi particularmente fértil de exemplos das armadilhas e manipulações do visível.

De fato, ainda que almejando afastar-se de oposições estéreis, Diana Taylor, por exemplo, enfocando as relações entre memória e corpo em diferentes práticas culturais na América Latina, acaba, em seu livro "El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Américas" (2017), resumindo-as a meras questões de vocabulário ou de uso de palavras.

O arquivo vê-se assim, talvez malgrado aos desejos da própria autora, entendido como um repositório inerte e que independe da performance das próprias memórias do pesquisador, ao mesmo tempo que o ato performático acaba sendo associado a outras práticas. Essa desqualificação dos arquivos como lugar de afetações, interpretações e de apelo à expansão da imaginação, necessitaria de maiores desenvolvimentos. Sugere-se aqui, contudo, que impressões e experiências estão inscritas em cada corpo e em cada uma de sua ações, qualquer delas: no copiar um documento, no realizar uma performance, no projetar uma casa, no escrever um texto ou no narrar, voluntariamente, uma interpretação do passado. Estão também continuamente sob influxos e em potencial mudança.

Inconceituáveis, incapturáveis, as memórias são feitas das interações dos corpos em um movimento permanente com todo o vivente e com todo o inanimado que lhes afeta, e também se inscrevem e se sedimentam, de modo não necessa-

riamente preciso e determinado, nas escritas da história, embora o historiador insista em equilibrar-se entre o seu arbítrio e o arbitrário.

As telas barrocas do século XVII mostraram os limites da ideia retórica de representação e de símbolo no jogo ilusionista das naturezas-mortas. Como elas, no trabalho em arquivos o pesquisador mobiliza os rastros de seus "arquivos" não para retratar um real, mas para desestabilizá-lo e instaurá-lo como problema, entre imagem e mirada. Em suma, memórias não estão circunscritas em uma forma representável, isto é, em uma exterioridade ou em um visível, e os arquivos, sejam lugares, coleções ou corpos, nada tem de neutros, estão repletos de fantasmas e de fantasmagorias.

O que se vê, esse algo palpável, tangível, essa memória arquivada, "impressa" e objetualizada que é uma imagem, um desenho, o livro, um conjunto de práticas corporais ou o próprio arquivo, em seu sentido estreito, se considerados como que fechados neles próprios, não são nem documentos nem monumentos. Não são nada para além de acúmulos, sem as perguntas formuladas a partir de uma urgência que brota no hoje e, intempestivamente, instaura ruínas do ontem como atualidade. Não são nem trazem de volta o passado ou as experiências como foram. Apenas aludem, eventualmente, às percepções e afetações que as engendraram e que irrompem como uma necessidade de serem presentificadas, no tempo "agora" do momento vertical e em abismo da pesquisa e da escrita.

Ele próprio considerado aqui como um arquivo de impressões, impregnações e meditações, "Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo" parece querer mostrar-se, também, como conjunto de perguntas e dúvidas ao lado, tanto da notável intimidade e crítica que entretêm seus autores com esse jogo de memórias, quanto dos processos de naturalização dos arquivos que insistem em multiplicá-los ou ignorá-los. Exprime, assim, um desejo de partilha com seus leitores, convidando-os a visitar o próprio campo no qual memória e arquivo se debatem introduzindo o desvio, a lacuna, o hiato onde se afirmam certezas ou buscam-se cristalizar identidades.

Jacques Derrida em sua famosa conferência de 1994 intitulada "Memória: A questão dos arquivos", editada no ano seguinte com o título "Mal de arquivo", enfrentou tanto a ideia de rememoração quanto a de arquivo. Discutindo o desejo de conceitualização do termo em Freud e seu entendimento na cultura judaica, mostrou como o desejo, ou o mal de arquivo, nasce ao mesmo tempo de inquietações ontológicas e nomológicas e de uma ambiguidade que está presente no termo grego arkhè, que tanto pode ser traduzido como princípio originário e lugar onde a lei dos deuses ou dos homens comanda a lei social, quanto como o que se vive como comum. Princípio ou ordem, poderíamos acrescentar que o termo arkhè compõe tanto a palavra arquivo quanto a palavra arquitetura e é um constructo onde a gênese ou o princípio é sempre um agora.

Poderíamos ainda sublinhar que arquivar, seja em grego seja em latim, guarda desse princípio originário a ideia de um comunes e, de certo modo, a ideia de possibilidade de construção e de partilhas – éticas estéticas, poéticas, políticas –, cuja autoridade ou poder permanece, contudo, de sustentação incerta, exigindo interpretação e ação sem causa a priori, em cada agora, e no qual corpos porosos de ontem e de hoje se coimplicam, fusionam-se ou se desviam.

Farge e Derrida respondiam criticamente de diferentes modos a um fenômeno que viam crescer, observável não só na França mas também no Brasil, em torno das práticas de arquivamento e colecionismo, mas também dos regimes de memória e, com eles, os modos de pensar o tempo e, sobretudo, o passado e as formas de narrá-lo, debatendo, como vimos, a própria escrita da história, em um caso, ou os significados de arquivar, no outro.

É certo que ao longo dos últimos 40 anos a expansão das práticas de arquivamento só cresceu ainda mais. Os debates sobre a não neutralidade da organização e manutenção de acervos documentais entre historiadores, arquivistas, bibliotecários e pesquisadores acompanharam-se da constituição de novos arquivos como um instrumento de lutas políticas ou culturais, com motivações diversas, o que vem sendo apontado como sintoma de um novo regime de historicidade.

De fato, viu-se a criação de um sem número de arquivos reunindo memórias e documentos referentes não só a novos campos do conhecimentos, novos grupos sociais e novos temas, que se associaram também a movimentos sociais voltados para aspirações e lutas profissionais, identitárias, étnicas, como para estratégias culturais, acompanhadas, segundo os países, pelo interesse ou descaso de autoridades. Como muitos, pode-se, assim, situar nos anos 1980 o ponto de inflexão desta virada epistemológica e nos regimes de historicidades em andamento e que vai de par com uma certa tomada de poder no campo da cultura da reflexão histórica e antropológica e, no plano social, com a emergência das lutas pós coloniais, ou "decoloniais", que propiciaram um novo protagonismo a grupos subalternizados até muito recentemente.

Se quisermos, este livro dedicado aos arquivos de arquitetura e de uma cidade em particular – São Paulo –, pode ser visto como uma espécie de testemunho multiforme desse desejo de interpelação dos arquivos, do seu alcance na formação profissional, mas também sobre as formas como se pensa o tempo, a cidade e suas formas construídas e sociais em suas inter-relações, e o que permaneceu silenciado e compete falar. Nasce, assim, claramente, dessa interpelação viva dos regimes de rememoração, da história, da memória e da própria noção de arquivo e como se pode eventualmente pensá-la. Nasce, enfim, das práticas dos organizadores e dos diferentes autores que reuniram no exercício silencioso, cotidiano, íntimo que fazem com um acúmulo de rastros de imagens e sobrevivências do dito e do não dito. Papéis, fotografias, mapas, croquis, projetos, desenhos, textos: não importa.

Nesta obra, os diferentes autores parecem não querer ver estes vestígios do passado, retirados do fluxo da vida como resíduos mortos de um passado morto. São, antes, como fragmentos que se impõem em meio a inúmeros outros rastros, fazendo suas aparições da noite do tempo diante dos olhos do pesquisador. E, nessa condição, parecem à espera de serem colocados em um comum ampliado como memória pública e em uma história no presente do presente e do porvir.

Georges Bataille, arquivista que também o foi na Bibliothèque Nationale em Paris, escrevendo sobre a experiência das obras de arte no Louvre e sobre quando o público saía às ruas, no momentos em que suas portas se fechavam, resumiu: "os quadros nada mais são do que superfícies mortas e é junto às multidões que se produzem os jogos, os lampejos, as correntes elétricas..." Talvez se pudesse dizer com ele que nos arquivos e em seu silêncio é onde o pesquisador se vê, como à saída do museu, animado por esse mesmo "desejo de se parecer com as celestes aparições que viu e ainda brilham em seus olhos" e que deseja, como historiador, levar às ruas. Entretanto, a experiência dos arquivos talvez seja corporalmente ainda mais radical porque, sem imagens, o pesquisador está diante da errância cega de seu próprio desejo e de sua imaginação e é com ela, e com as hipóteses que confronta e cria, que ele transita em busca desse comum, sempre incompleto e inalcançável como fato, mas que ele adivinha nos horizontes da utopia.

De diferentes modos, em cada uma das três partes em que se organiza Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo – Indagar, organizar, conservar; Narrar, ensinar, difundir; ou Coletar, gerir, dialogar – percebe-se que essas noções sabem-se irredutivelmente enlaçadas. Percebe-se, ainda, que não se está diante de narrativas em torno de uma ideia de história fechada. Tampouco se está diante de um passado ou de uma memória que se fazem presentes com inocência ou intencionalidade explícitas em suas aparições e sucessivas construções e reconstruções.

De forma direta ou indireta, o que seus autores insistem em sublinhar, antes de tudo, é a movimentação dos seus próprios corpos com esse acumular-se que se chama arquivos. Um movimento que é o próprio gesto ambíguo de levar o arquivamento e a memória ao seu fim primeiro – ao seu nascedouro – diante da perda, da morte, da ruína e que se funde não só na operação de arquivamento, mas em seu avesso. Isto é, no ato de considerar o que e como se coleta, guarda, gere, cultiva e difunde ou quando se busca indagar por que e o que transmitir. Isto é, quando se escreve, quando se narra e quando se pensa o tempo, o ser e o comum, tanto como efemeridade, fragilidade, indeterminação, quanto como potência, necessidade ou sonho. Quando, em suma, pensa-se com os arquivos a própria vida que os atravessa.

A história entre soma e diáspora, entre o que teria sido e o que ainda não é, passa a ser não mais repositório de um passado inerte, mas o desafio de, entre o lusco-fusco de papéis esparsos, dizer e desdizer os dizíveis do presente, diante da con-

vulsão e suspensão do tempo. Nestes termos, os arquivos não são o lugar de uma história pretérita, mas o espaço de vozes díspares – de vencedores e vencidos, de anônimos ou figuras tidas como exemplares, de fantasmas cujos espectros mal se distinguem em meio a um turbilhão de dúvidas e caminhos possíveis. Lugares silenciosos diante do imemorial, os arquivos convidam a uma pausa quando o tempo apaga o próprio tempo e palavras e nexos flutuam entre a possibilidade e a necessidade do destruir, do conservar, do subverter, do transformar e de seus próprios impulsos e limites.

Com suas perguntas e dúvidas, organizadores e autores deste pequeno livro enfrentam colaborativamente essa condição incerta e enigmática da percepção, da recepção, da co-afetação, ou da transmissão de coisas que cada corpo faz suas. Com eles, percebem-se as forças de individuação, coesão e dissolução que cada qual exerce em seu momento oportuno, necessário e contingente. Insidiosamente, fazem não esquecer que só os corpos em suas práticas são o lugar e o abrigo irredutível da memória. Em momento de riscos de anomia, de afrouxamento de vínculos sociais, de mutações culturais e epistemológicas e também de perigo, Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo chega em boa hora: justo no tempo em que possibilidade e necessidade se encontram.

NOTAS

[1] Este texto foi publicado originalmente como apresentação do livro "Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo".

PARA CITAR:
PEREIRA, M. Arquivos em movimento ou meditações sobre lugares e lares da memória (resenha). Redobra, n.17, ano 8, p. 333-340, 2023.

NO CORPO O TEMPO BAILARINA

ELIANA ROSA DE QUEIROZ BARBOSA

Professora no Departamento de Urbanismo e Meio Ambiente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Livro: "Performances do tempo espiralar"
Autor: Leda Maria Martins

"No corpo o tempo bailarina".

É com essa frase que Leda Maria Martins nos conduz pelas páginas de "Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela", livro lançado em 2021 que condensou uma série de proposições teóricas da autora escritas ao longo das últimas duas décadas.

Atualizando o potente pensamento que apresenta desde o lançamento de seus primeiros livros na década de 1990, em "Performances do tempo espiralar" Leda Martins nos ajuda a avançar na concepção do corpo enquanto arquivo, lugar do saber, repositório do tempo e da ancestralidade, e o faz por meio de sua reflexão sobre as reterritorializações da ancestralidade africana, realizadas a partir da ritualidade afro-brasileira, com base nas noções de oralitura, corpo-tela e tempo espiralar – elaboradas a partir de um exame sensível das performances e rituais de culturas afro-brasileiras.

Leda Martins apresenta suas atualizações em sete composições. As três primeiras, de cunho teórico, discutem a noção de tempo enquanto "cosmopercepção" filosófica, passando pelas filosofias clássica e africana do tempo, elaborando sobre a matriz espiralar da memória africana, sobre o tempo no corpo e sobre o corpo como acervo das memórias ancestrais, memórias que são mobilizadas como arquivo em sociabilidades afro-brasileiras, que são, em sua essência, ritualizadas.

Para Leda Martins, entender o corpo como arquivo significa entender a potência dos conhecimentos culturais incorporados ou, como ela coloca, a maneira como os saberes se instituem por via das corporeidades. Com-

preendo aqui a sua proposta de corpo como arquivo, na medida em que o corpo-arquivo condensa inscrições não discursivas e não narrativas do tempo, argumento recorrente nas composições no livro apresentadas.

Espiralar [...] ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo o não repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 24).

Assim, o corpo em movimento ou o corpo em performance é, em si, o corpo como arquivo, estando aqui a noção de arquivo entendida como uma inscrição de conhecimento, um registro, uma grafia de saberes. Nesse caso, trata-se do grafar o saber no corpo, por meio de "ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas" (*ibid*, p. 36), tendo no canto e na dança os elementos fundantes de uma civilização. Entender arquivos enquanto saber ancestral grafado no corpo requer novos métodos para apreensão da memória performática. Métodos que, no caso das culturas afro-brasileiras, operaram historicamente por mecanismos de resistência, camuflagem, transformação e recriação para a contínua retransmissão dos saberes através do ato performático, ou seja, das oralituras.

Como oralituras, a autora entende a soma das práticas performáticas, gesto e voz, modulando a grafia dos saberes fundantes das epistemes corporais, pelos quais se processam o trânsito da memória, da história e das cosmovisões. Ou seja, processam-se os mecanismos de manutenção dos acervos cognitivos que, em si, constituem um arquivo de resistência, na medida em que possibilitam ao mesmo tempo a "rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários" e a "sobrevivência de uma herança" (*ibid*, p. 42 e 45):

Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. [...]

Os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento (ibid, p. 212).

Oralituras são padrões culturais restituídos no e pelo corpo. Ritos e cerimônias são ambientes de memória, são "registros de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimento" e "acervos de reservas mnemônicas" (*ibid*, p. 47). Leda Martins defende que a ancestralidade é princípio filosófico fundante do pensamento civilizador africano e os ritos são a reterritorialização da ancestralidade e da força vital que imantam a cultura afro-diaspórica. Para a autora, ancestralidade é acúmulo. O corpo em movimento é o corpo como arquivo, que habita temporalidades ancestrais múltiplas e é chave para a construção da temporalidade espiralar:

o tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula (...) um em si mesmo, íntegro e pleno, cuia recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (ibid, p. 206).

O ritornelo, o retorno, a volta, a espiral desse tempo ancestral acontecem no corpo em movimento. Através das performances, a ancestralidade restitui repertórios, tendo no gesto a inscrição do tempo no corpo: "toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados ao corpo" (*ibid*, p. 48).

Assim se define o corpo que é arquivo, cujo acervo é mobilizado pela performance. Performance enquanto ação intelectual de acesso a um acervo cultural que "traduz estilos singularizados de culturas e das pessoas que a vivificam" (*ibid*, p. 67), ilustram e incorporam valores, ou seja, são elementos de apreensão e interpretação do mundo.

A Composição III, chamada "Poéticas da Oralitura", trata da grafia do tempo no corpo. Ela se debruça sobre as manifestações, situações de linguagem e movimento em que o corpo em performance presentifica o acervo das memórias ancestrais, funcionando como "dispositivo e condutor, portal e tela de grafias e de uma sintaxe de adereços" (*ibid*, p. 77), um dispositivo de expansões espaciais, um corpo grafado pelo tempo e pela memória:

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurado por uma engenhosa sintaxe de composições (ibid, p. 79).

O ato de Abrir e o de Fechar (a roda, a gira, etc) são determinantes na reterritorialização, na produção do que a autora chama de acontecimento corporificado. O

Abrir converte os espaços do cotidiano em espaços sagrados. O Fechar reinstaura o tempo no corpo, guarda, insere os espaços no corpo: "A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia" (*ibid*, p. 81).

A questão da transmissão é abordada como movimento curvilíneo característico do tempo espiralar, pois instaura o gesto e nele se atualiza, enquanto "integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro" (*ibid*, p. 83).

O gesto instaura a performance, gera no espaço a forma da memória:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curso do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha (ibid, p. 88*).*

Para Leda Martins, o corpo institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento. São saberes-acervo que se tornam eventos. Estes acervos-eventos cristalizam repertórios da memória, reeditados na performance, materializada em complexos e múltiplos repertórios e diversas linguagens rituais. As linguagens rituais são baseadas na dança e suas gestualidades, na música e suas sonoridades, na palavra que "traz o que evoca", nos cantares e nos adereços. Essas linguagens são responsáveis pelas grafagens e pela circulação da carga simbólica da cultura.

As composições seguintes se debruçam sobre como o corpo enquanto arquivo se manifesta em casos empíricos, nos quais se reafirmam e se exemplificam as proposições teóricas anteriormente elencadas. A composição IV descreve os Reinados: Irmandades de devoção católica que remetem ao século XVIII e que atualizam a memória a partir da encenação de performances mitopoéticas, invertendo hierarquias hegemônicas. A composição V acessa os acervos de conhecimento indígena, por meio de uma reflexão sobre os cantos-imagens e o acervo de sonhos do povo *Maxakali*. A composição VI retoma um tema que a autora aborda desde o início da carreira: o corpo como arquivo no teatro negro brasileiro, reapresentando a noção de corpo-tela. A última composição explora a possibilidade do corpo enquanto arquivo ser também apreendido por meio de textualidades e repertórios não hegemônicos, refletindo, por intermédio de obras de Rui Manuel e Guimarães Rosa, sobre o texto como gesto e ritualidade, na qual a língua hegemônica é contaminada por outras linguagens, que invocam outridades.

A composição IV, descreve os Reinados como ambientes de reminiscências baseados em repertórios da vocalidade, cantos narrativos, performances da voz que recriam e presentificam a história sob o ponto de vista negro. A ritualidade

dos Reinados se baseia em três principais elementos, que se organizam como táticas de transmissão cultural baseadas no deslocamento (descrição de situação repressiva), na metamorfose (reversão simbólica da situação com a retirada da Santa das Águas) e no reconhecimento (instituição de uma nova hierarquia). Através dessa performance, o arquivo reveste-se: "sob condições adversas, as formas culturais se transformam para garantir sobrevivência" (*ibid*, p. 116).

A música, a dança e a palavra são as linguagens que ativam procedimentos mnemônicos, uma espécie de arquivo cinético. Um arquivo como registro e emanação de conhecimento, trabalhando simultaneamente na inscrição e na transmissão de um saber encarnado no corpo e na voz:

a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente [...]. Uma grafia, uma linguagem, desenhada nas ondulações performáticas das sonoridades e nas giras do corpo (ibid, p. 128).

Nessa espécie de performance-arquivo, o corpo "restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto" (*ibid*, p. 130), inscreve, interpreta, significa e é significado, e é simultaneamente "ambiente e veículo da memória" (*ibid*, p. 130). Nas performances dos Reinados, o corpo institui espacialmente um saber, na medida que o espaço é reterritorializado na atualidade do evento performado, onde se sobrepõem presente, passado, futuro: "o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas" (*ibid*, p. 134).

Na Composição V, que trata do Canto dos *Maxakali*, escrita a partir da convivência com Toninho Maxakali, do povo *Tikmu'un*, Leda Martins reflete sobre seus acervos de conhecimento, trabalhando canto e sonhos como a materialidade dos ancestres, a partir da noção canto-imagem. Para os *Maxakali*, imagens são ancestrais que vêm pelo sonho. Os cantos-imagens são formações e registro dessas imagens, que desafiam a lógica hegemônica de percepção pois são imagens que primeiro se escutam:

a escuta das imagens é a nossa entrada para o universo cósmico em que sonoridades, musicalidades, movimentos dançantes, gestos, cheiros têm cores e também esculpem e revelam paisagens. Nessa perspectiva, a memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (ibid, p. 149).

O canto *Maxakali* é performativo e não narrativo, na medida em que o "Falar, cantar, é conceber, proferir, ativar" (*ibid*, p. 146). Nessa operação, o corpo-arqui-

vo *Maxakali*, na formulação de Leda Martins, opera em performances da oralitura pelo sonho e pelo canto-imagem:

os cânticos performam e compõem memórias do futuro, pois canta-se e dança-se não apenas para lembrar os ancestrais, mas para ser pelos ancestrais lembrados. O olhar e a voz dos ancestres, como aparição e vocalização, asseguram a existência dos vivos. Segundo essa sophya, a memória do ancestral garante a produção da própria memória [...] enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos (ibid, p. 213).

A Composição VI, ao tratar do Teatro Negro Brasileiro enquanto exercício de memória cultural dialógica afro diaspórica, baseada em acervos performáticos antigos e contemporâneos, atualiza a noção do corpo-tela. Para Leda Martins, no corpo negro como arquivo esses acervos se multiplicam:

Nessas poéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual, e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. O corpo assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado [...]. Um corpo/voz inventário (ibid, p. 162).

Segundo Leda, o corpo-tela, partindo do repertório ritual da ancestralidade "se apresenta como repertório da memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, nas quais pousa, com intensidade, uma sincronia de vozes". Assim, o corpo "torna-se ele próprio geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas" (*ibid*, p. 173) e "ambiente de saber e da memória, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente" (*ibid*, p. 175).

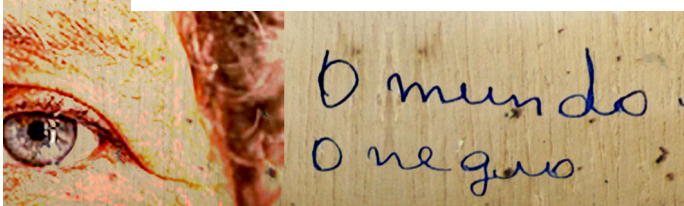
Em "Performances do tempo espiralar", Leda Maria Martins nos conduz por uma reflexão sobre corpos, tempos e ancestralidades, aproximando a noção de arquivo a uma forma performática de habitar temporalidades múltiplas. O corpo-tela, local primário dos saberes, guarda e instaura temporalidades e é, em si, a própria manifestação do tempo espiralar. As oralituras são práticas corporificadas que guardam, instauram e transportam a memória. Com Leda, percebemos que o corpo-tela, ou, como entendo, o corpo-arquivo, é local e meio através do qual se reorganizam e atualizam os amplos repertórios afro-diaspóricos.

PARA CITAR:
BARBOSA, E. No corpo o tempo bailarina (resenha). Redobra, n.17, ano 8, p. 341-347, 2023.

REDOBRA – N. 17 - ANO 8 – 2023

ENTREVISTAS DINA EL
DA ARÊAS PEIXOTO | J
LI | RICARDO TREVISAN
LAJE: NOTAS INICIAIS DE
DOCUMENTAÇÃO E PES
SOCIAÇÃO CULTURAL A
SEU PARA GUARDAR ME
INVENTÁRIO DE SONHO
VO | AUSÊNCIAS E APA
TASMAS NA BIBLIOTECA
CADERNOS DE CAROLIN
TO DE UM TRATAMENT
BRA BUENO E CIA. LTDA
VO EM CONSTRUÇÃO
MENSAGEM NA GARRAF
APONTAMENTO PARA
COLOR | SALTAR É PR
LEÇÃO DE IMAGENS E
TO DA BARRA, SALVAD
OUTRAS NARRATIVAS SO
EM ÁLBUNS DE FAMÍLIA |
TÓRIA: CRONOLOGIA DO
DEBATES SÃO PAULO: FO
MENTO DE SEU INCONSC
DO/NO PRESENTE: PROPO
HISTORIOGRAFIA DA DAN
VA | "PEQUENA GENEALO
DE "O MUNDO NÃO É UM
ARQUIVOS EM MOVIMENT
ÇÕES SOBRE LUGARES E
MÓRIA | NO CORPO O TEM

laboratório urbano

PPG-AU
FAUFBA

ISSN 2238 - 3794