

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

VINICIUS MARTINS GONZALEZ

**ENTRE PONTES E CIDADES:
um estudo sobre arte, memória e paisagem urbana a
partir da obra "Caminho das Águas", de Piatan Lube**

VITÓRIA
2015

VINICIUS MARTINS GONZALEZ

ENTRE PONTES E CIDADES:
um estudo sobre arte, memória e paisagem urbana a
partir da obra "Caminho das Águas", de Piatan Lube

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

VITÓRIA
2015

À minha querida família,
e a minha amada companheira de todas as horas.
Obrigado por serem eterna fonte de inspiração.
Gratidão eterna!

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo pela confiança, ensinamentos, incentivo, paciência e total apoio.

Ao Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes da UFES (LEENA) pela disponibilização de documentos de processo, empréstimos de livro, e por ser importante espaço de discussão e diálogo acadêmico.

Aos professores do Programa que contribuíram com sugestões enriquecedoras ao longo das disciplinas, e aos demais funcionários do PPGA-UFES pelo incansável trabalho.

Ào artista Piatan Lube pela disponibilidade e generosa contribuição.

A Prefeitura de Vitória, por meio da minha chefia imediata, Família Cristina Neves Martins Braga, pelo suporte e apoio.

À toda espiritualidade que me guia e que não me deixa sucumbir diante dos obstáculos no caminho.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo pesquisar/entender/revelar como as múltiplas relações da arte com a cidade colaboram na produção de obras capazes de ativar novas paisagens urbanas através do transeunte/espectador. Para a reflexão trago como exemplo o trabalho “Caminho das Águas”, do artista plástico Piatan Lube. A intervenção que se iniciou como obra para o 8º Salão Bienal do Mar, que aconteceu na cidade de Vitória/ES entre os dias 20 de dezembro de 2008 e 05 de fevereiro de 2009; se tornou projeto quando em 2010 expandiu suas fronteiras e aterrissou em Florianópolis/SC. “Caminho das águas” é uma intervenção que rememora o antigo limite entre o mar e a terra em uma releitura física. Sua linha azul de 30 centímetros de largura, pintada sobre o chão problematiza o espaço urbano, força questionamentos coletivos sobre as transformações do homem na natureza, busca mesmo que provisoriamente provocar/resgatar uma pequena memória coletiva sobrepondo o passado à forma contemporânea das cidades, convidando seus habitantes, por via da arte, a repensar ela mesma, em uma série de possíveis desdobramentos visuais, imagéticos e por que não pessoais. Linha que provoca no transeunte/espectador uma projeção visual de uma cidade que não existe mais, que agora jaze sob nossos pés e que dorme no esquecimento de um passado. Assim, trata de se apropriar da cidade em uma ação efêmera, intervindo na história das capitais-ilhas participantes do projeto, em diálogos patrimoniais que ligam memórias (geológicas, naturais, culturais, econômicas e sociais) e integram uma narrativa de ocupação e desenvolvimento urbano.

Palavras chaves: Paisagem urbana / Cidade / Intervenção / Memória

ABSTRACT

This dissertation has as objective research / understand / reveal how multiple art relations with the city collaborate in the production of works capable of activating new urban landscapes by passerby. To bring the reflection as an example the work "Caminho das Águas," the artist Piatan Lube. The intervention that began as a work for the 8th Salon Biennale Sea, held in Vitória / ES between days 20 December 2008 and 5 February 2009; became project when in 2010 expanded its borders and landed in Florianópolis / SC. "Caminho das Águas" is an intervention that recalls the old boundary between the sea and the earth in a physical rereading. His blue line 30 inches wide, painted on the ground questions the urban space, strength collective questions about the transformations of man in nature, even provisionally cause search / rescue a small collective memory overlaying the past to contemporary form of cities, inviting its inhabitants, through art, to rethink itself in a number of possible developments visual, pictorial and why not personal. Line that causes the passer / viewer a visual projection of a city that no longer exists, which now lies buried beneath our feet and sleeping in oblivion of the past. Thus comes to appropriate the city in an ephemeral action, intervening in the history of the project participants capital-island, in equity dialogues linking memories (geological, natural, cultural, economic and social) and integrate an occupancy of narrative and urban development .

Keywords: Urban / City / Intervention / Memory

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	14
Figura 2	15
Figura 3	20
Figura 4	30
Figura 5	30
Figura 6	31
Figura 7	45
Figura 8	45
Figura 9	50
Figura 10	58
Figura 11	63
Figura 12	68
Figura 13	70
Figura 14	70
Figura 15	71
Figura 16	71
Figura 17	72
Figura 18	72
Figura 19	73
Figura 20	73
Figura 21	74
Figura 22	74
Figura 23	75
Figura 24	75
Figura 25	76
Figura 26	84
Figura 27	89
Figura 28	90
Figura 29	91
Figura 30	91
Figura 31	97

Figura 32	98
Figura 33	102
Figura 34	104
Figura 35	106
Figura 36	110
Figura 37	113
Figura 38	120
Figura 39	121
Figura 40	122
Figura 41	123
Figura 42	124

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 A CIDADE POR BAIXO DA LINHA.....	12
1.2 BREVE PERCURSO ENTRE O NATURAL E O ANTROPOLÓGICO: caminhos das cidades sob a linha.....	13
1.2.1 O caso da Vila Nova.....	13
2. MAS AFINAL, DE QUE CIDADE ESTAMOS FALANDO?.....	28
2.1 O PROBLEMA DA PAISAGEM.....	38
2.2 DA CIDADE A ARTE UM OLHAR BASTA.....	47
3. IMAGENS/PROJEÇÕES PARA ALÉM DA PAISAGEM.....	55
3.1 ORIGEM ETIMOLÓGICA	55
3.2 A NOÇÃO DE MEMÓRIA NO INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE PÓS-MODERNA	56
3.3 A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE UM NOVO HABITAR.....	58
4. ENTRE PONTES E CIDADES: O projeto “Caminho das Águas”.....	67
4.1 A GÊNESE DE CAMINHO DAS ÁGUAS	80
4.2 OS DOCUMENTOS DA OBRA	86
4.3 DOS REGISTROS HISTÓRICOS DA CIDADE AO PROJETO POÉTICO DAS INTERVENÇÕES.....	94
4.3.1 A proposta conceitual.....	95
4.3.2 Da obra se fez projeto: O caso de Desterro.....	99
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
7. ANEXO A - Alguns outros documentos da obra "Caminho das Águas"	120

1. INTRODUÇÃO

1.1 A CIDADE POR BAIXO DA LINHA

Ao caminharmos pela cidade, raramente nos permitimos perguntar ao chão que pisamos quais histórias por ele passaram. Num dia de maior atenção, podemos até perguntar quais histórias lhe habitam, pois impossível pressupor que apenas uma ou outra ecoam em suas entranhas. Por menor ou mais recente que seja a cidade, tenho certeza que por baixo dos pés dos convivas muitas marcas – visíveis ou não – somam-se àquelas em contínuo processo de (re)construção. Experimente, pergunte.

Quando caminhei sobre certa linha azul, me permiti justamente perguntar. E aí descobri que não seriam poucas. Certa angústia me tomava à medida que avançava na paisagem e não conseguia mergulhar de maneira que conseguisse responder à altura as histórias que me faltavam, tamanha era a lacuna que precisava ser preenchida. Ao final da linha, não resisti e retornei. Era preciso recomeçar. Será que eu realmente sabia por onde caminhava? O que seria aquela linha azul?

A linha azul de “Caminho das Águas”¹ ganhou as ruas. Invadiu calçadas, contornou postes, subiu em bancos, cruzou praças e avenidas. Desvendou ruelas. Revelou esquinas com ares de província. Em três dias o que antes era monotonia, ganhou tons de novidade. “O que essa faixa azul está fazendo aqui?” pergunta o transeunte desavisado. Para aqueles em que o processo de ir e vir é uma rotina, a paisagem quase não muda. Ou se muda pouco percebe. Anda, entra, sai, corre. Os dias vão e vem como se todos os sons, cores e cheiros fossem os mesmos. Se deparar com um elemento que lhe rouba a rotina pode ser inquietante. De onde vem? Para onde vai? Será vandalismo? No mínimo, um tanto curioso na mente de quem se atenta, nem que seja por pouco minutos.

Ao marcar o antigo limite entre mar e terra, a linha azul parece reativar e trazer a discussão o processo de mudança social, político e econômico que

¹ “Caminho das Águas”, Piatan Lube dá a memória a forma discreta de uma linha contínua de um azul-claro bem vivo, pintada sobre o chão, com trinta centímetros de largura: os limites originais da cidade, as beiras naturais da terra e do mar (Texto curatorial de Agnaldo Farias para o catálogo da 8ª Salão Bienal do Mar, 2008, p.21).

transformaram a paisagem, contando histórias e revelando cicatrizes de ocupação, desvelando um mar de perspectivas. A linha simbólica traçada no concreto sugere também um caminho a ser percorrido no espaço urbano, desloca para o chão e o infinito o olhar do transeunte e o estimula a múltiplas interpretações. Assim como tantas outras obras que se apropriam do contexto urbano, fala em memória, relações sociais, paisagem, pertencimento, processo histórico. Busca, a partir desse ponto e através da arte, convidar a cidade a pensar sobre ela mesma, ao mesmo tempo em que através da linha traz a arte à superfície e para a realidade visual dos seus habitantes.

O que a linha azul se propõe é ser parte dessa particularidade, desse algo a mais que difere um lugar do outro. Por mais que o idealizador da obra possa não atingir as camadas mais profundas da história singular daquela cidade, por mais que exercite a prospecção das variadas camadas existenciais que repousam sob aquele solo, somente seus transeuntes podem através dela ativar as marcas de constituição da identidade local; desde que se permitam interagir e atingir fundo as águas submersas em concreto e asfalto. Mas, trata-se de uma leitura poética dos fatos históricos, afinal estamos falando de arte. Não se pode, e o artista parece ter real noção de suas possibilidades e limites, pretender dar conta na totalidade de tudo e de todos. Principalmente se este objeto sensível é a cidade. Afinal, de qual cidade estou falando? Que espaço afetivo me toma de assalto?

1.2 - BREVE PERCURSO ENTRE O NATURAL E O ANTROPOLÓGICO: caminhos das cidades sob a linha

1.2.1 O caso da Vila Nova

A fundação do Espírito Santo e de Vitória começa 34 anos depois de o Brasil ter sido descoberto, em 1500. O então Rei de Portugal, D. João III, dividiu as terras do Brasil em capitanias hereditárias, cabendo a capitania do Espírito Santo ao fidalgo Vasco Fernandes Coutinho, que tomou posse em 23 de maio de 1535, instalando-se no sopé do morro da Penha, hoje município de Vila Velha.

No século XVI, quando os primeiros colonizadores portugueses chegaram à região da atual Vitória, encontraram uma intensa disputada por território entre três grupos indígenas diferentes: os goitacás (procedentes do sul), os aimorés (procedentes do interior) e os tupiniquins (procedentes do norte). Aliados aos nativos que permanentemente brigavam pelo domínio da terra, os portugueses enfrentaram dura disputa devido aos constantes ataques dos franceses e holandeses à cidade fundada. A confusão reinante entre os colonos foi indescritível e esse estado de coisas prolongou-se até 1550, quando retornou Vasco Coutinho, que ante o quadro de desolação e a impossibilidade de sustentar-se em seus velhos domínios decidiu-se a fundar, na ilha de Santo Antônio, a Vila Nova, que oito anos mais tarde se rebatizaria com o nome de Vitória (MONJARDIM, 1949, p.20).



Figura 1 - Imagem de cópia de um mapa da então Vila de Victória utilizada por Piatan Lube durante fase de estudos para o projeto “Caminho das Águas” (sem data).
Fonte: documentos do artista

A Vila Nova do Espírito Santo, como foi denominada a nova capital, foi fundada em 8 de setembro de 1551. Posteriormente, a cidade teve seu nome

mudado para o nome atual, Vitória, em memória da vitória em uma grande batalha comandada pelo donatário da capitania, Vasco Fernandes Coutinho, contra os goitacás

Seu núcleo fundacional foi estabelecido em cima de um platô com uma encosta de aproximadamente 30 metros de altura. Essa região atualmente é denominada Cidade Alta. O platô era delimitado pelo mar, pelo relevo do Maciço Central (hoje conhecido como Morro da Fonte Grande) e pelas áreas alagadiças. Todos esses elementos serviam como limitadores para o crescimento da vila. No período inicial da Vila de Vitória, o casario era baixo e contínuo e respeitava a configuração do terreno colonial, conforme os portugueses estabeleciam para pequenos núcleos, com ruas tortuosas, com terrenos e quadras de dimensões irregulares, refletindo a topografia da colina (KLUG, 2009, p.19).

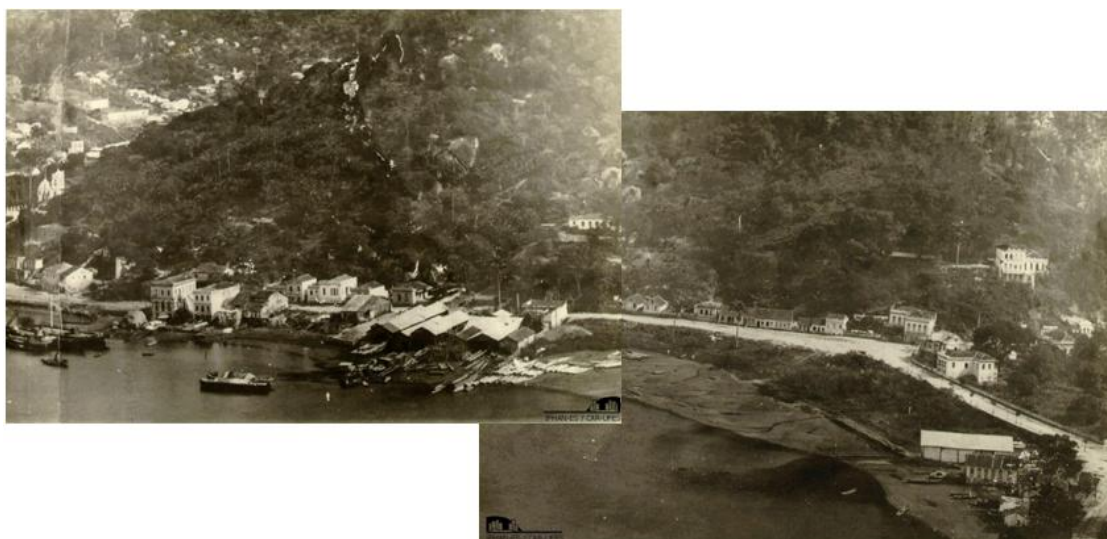


Figura 2 – Fotografia IPHAN 0024 e Fotografia IPHAN 0025. Fotomontagem realizada com imagens do Acervo do IPHAN que permitem ter uma vista geral do estreitamento de terra provocado pela proximidade do mar com o maciço central na ilha de Vitória. Fonte: IPHAN.

Percebia-se uma ocupação mais horizontal, podendo-se contemplar o Maciço Central ao fundo, uma visão bucólica da vila, mas tendo sempre em destaque as igrejas, os edifícios mais altos da vila. E foi a partir dessa região que a cidade de Vitória se expandiu e se desenvolveu.

Mas engana-se quem de início acredita que a ilha de Vitória sempre foi uma grande ilha. Antes dos primeiros grandes projetos de intervenção

urbanística que ocorreram em finais do século XIX, estima-se que o arquipélago em torno da Vila de Vitória era composto de aproximadamente 34 formações divididas entre ilhas e ilhotas. Estudos morfológicos realizados pelo Professor Frois de Abreu² publicados na Revista Brasileira de Geografia publicada, em Junho de 1943, em consonância com estudos realizados pelo geólogo canadense Hartt³, afirmam que, na era terciária⁴, a baía de Vitória conservavam-se as suas montanhas como ilhas na entrada da barra (MONJARDIM, 1995, p.20). Nesse mesmo estudo, o Professor Frois aponta a existência de sinais evidentes do recuo progressivo do mar, o que demonstra um desenho de litoral bem diferente do atual. Pontos elevados do relevo e distantes da costa revelam claros vestígios de fósseis marítimos.

Acreditamos que as pesquisas iniciais sobre os antigos limites da cidade de Vitória, não apontaram a complexidade do processo de transformação natural que a região passou ao longo dos milhões de anos. Mesmo porque não lhes interessavam as mudanças da natureza – incontrolável força que nos torna frágeis, mas sim aquelas da ocupação humana, aquelas que determinaram uma paisagem antropológica. Percebemos que mesmo diante de materiais que apontavam essa realidade e tendo pela frente a difícil tarefa de estabelecer o fluxo transformatório do sítio pesquisado, deixaram sinais evidentes de que foi preciso estabelecer um marco onde iniciariam a investigação. Através dos documentos de investigação que tivemos acesso, as referências sobre as principais mudanças topográficas e geográficas da ilha partem do final do século XIX, sempre através de mapas, fotos e escritos da época, período fundamental para o processo expansivo do sítio urbano. Talvez a percepção da paisagem natural estivesse sobreposta pela intenção de uma paisagem antropológica que tanto se buscou revelar.

²Sílvio Fróis de Abreu (1902-1972) foi um químico e geógrafo brasileiro especializado nas descrições das regiões naturais brasileiras. Foi também um dos fundadores do Conselho Nacional de Geografia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no final da década de 1930, e um dos mais importantes colaboradores da Revista Brasileira de Geografia.

³Charles Frederick Hartt (1840 - 1878) foi um geólogo canadense-americano. Acompanhou Louis Agassiz, de quem foi aluno, em sua viagem ao Brasil. Durante esta expedição, explorou o litoral brasileiro, entre a Bahia e o Rio de Janeiro, reunindo grande coleção zoológica e tornando-se autoridade em História Natural da América do Sul.

⁴É conhecido por Período Terciário uma unidade de tempo utilizado para demarcar um período específico de desenvolvimento da Terra e da vida nela contida. Atualmente considerado um conceito defasado, o Terciário consiste no espaço de tempo que vai de 65 milhões até 2,6 milhões de anos atrás.

Sabemos de antemão, que o termo paisagem implica em uma variedade de definições, sendo, mas comumente utilizada de acordo com o campo de conhecimento em que se aplica. Partiremos da definição que toda noção de paisagem é uma construção cultural (MADERUELO, 2005, p.17), portanto antropológica.

Entendida como uma elaboração mental do homem é a uma convenção que varia de uma cultura a outra, o que nos obriga a delimitar que o que chamamos de paisagem natural no contexto desta pesquisa, nada mais é do que a projeção imagética de um ambiente primitivo desassociado de qualquer interferência humana.

Assim, com o passar dos anos e ainda durante o período colonial, a condicionante geográfica da situação do sítio, localizado nas proximidades do centro do território do Estado e dotado de um porto natural, serviu para consolidar Vitória como sede burocrática do controle Português no Espírito Santo. Iniciado o período imperial, a antiga Vila de Vitória transformou-se de fato em cidade através de Decreto Imperial de 17 de Março de 1823 (CAMPOS JUNIOR, 1996, p.123). Apesar de possuir um número maior de estabelecimentos comerciais em relação a outras cidades de relevância no território capixaba (como os povoados de São Mateus, ao norte, e Itapemirim, ao sul), o setor do comércio ainda era inexpressivo se comparado as cidades envolvidas no ciclo do ouro, ficando a cargo das funções político-administrativas a manutenção de uma tímida economia.

Até então, a capital da província não passava de um povoado cuja resistência aos hábitos e tradições coloniais entravavam o progresso. Ainda por volta do século XVIII, questões políticas determinaram que o escoamento do ouro produzido na Vila Rica fosse através da cidade do Rio de Janeiro, mesmo que a menor distancia entre as minas e o litoral fosse pelo território do Espírito Santo. Enquanto as capitais paulista e carioca recebiam impactos positivos em seu crescimento econômico com a expansão das atividades comerciais entre as regiões produtivas, coube ao território capixaba o papel de frente de defesa, proibindo-se a abertura de qualquer caminho entre o litoral e o emergente mercado mineiro (CAMPOS JUNIOR, 1996, p.67). Em 1790, a população registrada era de 7.225 habitantes. Além do isolamento forçado por motivos econômicos, a topografia da vila era terrivelmente ingrata, sendo formada por

uma estreita faixa de terra no sopé da montanha íngreme e limitada pelos imensos manguezais, não sendo apropriada para o grande desenvolvimento.

Mediante a oficialização do decreto, Vitória que até os primeiros anos da república não havia sofrido nenhuma alteração no seu espaço habitado, passa a receber investimentos que viriam a transformar de uma vez por todas sua configuração urbana. Junto com a oficialização da vila como cidade, soma-se a expansão comercial promovida pelo cultivo do café. Se inicialmente as primeiras habitações povoaram a parte mais elevada do relevo, com o constante crescimento populacional e agora as constantes iniciativas de desenvolvimento econômico, os primeiros aterros oficiais surgem inicialmente com o objetivo de gerar maior acessibilidade e a resolver a grave situação sanitária da capital.

No tocante ao ambiente construído, o momento de prosperidade proporcionado pelo café ficou registrado no padrão da organização espacial da Capital. A cidade, que antes ocupava a parte alta próxima do Palácio do Governo e das igrejas, desce a elevação e vai aterrando as partes baixas junto à baía. Nestas áreas, vão sendo construídas as casas de comércio, reforçando, assim o caráter comercial emergente da cidade. (CAMPOS JUNIOR, 1996, p.133)

Uma das primeiras intervenções de aterro que se tem notícia na Ilha de Vitória ocorre no período de governo de Francisco Alberto Rubim entre 1812-1819 nas imediações da área do atual Parque Moscoso, um dos tantos limites naturais da cidade até os fins do século XIX. Essa obra vem transformar o manguezal da então área denominada de Campinho em alagadiço sujo, por resultar em obstrução que impedia a limpeza natural do local pelo movimento das marés, tornando o alagado depósito de detritos e dejetos (MUNIZ, 2001, p.24).

Estudos apontam que essa obra foi o marco das seguintes transformações que a parte baixa da ilha de Vitória sofreria. Em 1890, um Código de Posturas da Intendência Municipal da Cidade de Vitória, em benefício das melhorias das condições sanitárias da capital define, dentre outros objetivos, o esgotamento de pântanos e águas estagnadas, aterros, tapamento de terrenos abertos e valas e canalização de águas.

E inúmeras foram as transformações do sítio urbano. Pautado em projetos urbanísticos inspirados pelo movimento de modernização que

passavam as principais cidades brasileiras, o governo de Muniz Freire (1892-1896) elabora um arrojado projeto político-econômico que viria mudar de vez a cara da cidade. Ciente que a simples execução de melhorias na infra-estrutura básica (água, luz e esgoto) não resolveria a situação do quadro de epidemias que assolavam frequentemente a população, decidiu que esse era o momento exato de expansão. A época demandavam-se grandes áreas próximas da cidade em condições adequadas de salubridade o que exigira obras de vulto (CAMPOS JUNIOR, 1996, p.153), como aterros e anexações de áreas do mar.

Nesse momento, paralelo a ampliação da malha ferroviária que interligava as principais cidades do estado a capital, objetivando o fortalecimento e a consolidação do porto como principal canal de escoação dos produtos capixabas, cria-se o projeto do Novo Arrabalde, com o maior interesse de propiciar a tão sonhada expansão territorial e assim transformar Vitória no principal centro populoso e comercial do Espírito Santo, o que na concepção do governo oportunizaria novas atividades econômicas na zona urbana. Elaborado por uma comissão⁵ especial presidida pelo renomado sanitarista Saturnino de Brito, o projeto previa anexar uma área cinco a seis vezes maior do que a atual área construída de Vitória.

Tratava de construir um novo bairro situado na região das praias, a nordeste da ilha. Com um traçado primoroso dentro das melhores técnicas de engenharia e urbanismo que havia na época, previa dentre outras coisas, modernizar a cidade e transformar Vitória em um polo de negócios apropriado para se viver e morar.

⁵A Comissão de Melhoramentos da Capital foi criada pela Resolução nº 46, de 9 de Abril de 1895, com a função imediata de fazer o levantamento topográfico da área do Novo Arrabalde (CAMPOS JUNIOR, 1996, p.154)

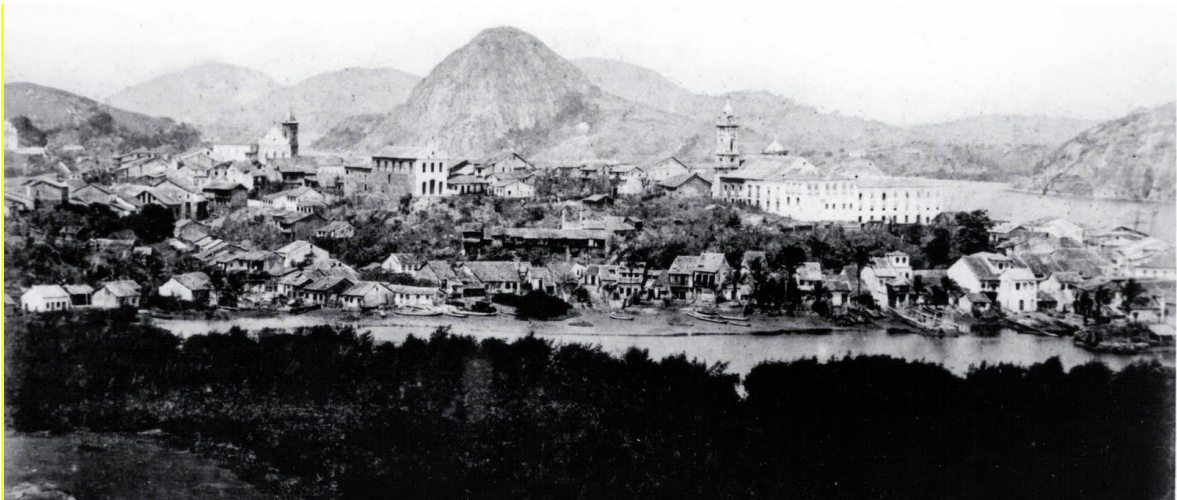


Figura 3 - Vitória no século XIX, vendo-se em primeiro plano o braço de mar que tomava toda a área do atual Parque Moscoso e em destaque os prédios das igrejas de São Gonçalo e Santiago e, ao fundo, o Penedo. Em seguida a região após aterro já em processo de urbanização (*Acervo da Fundação Biblioteca Nacional*).

Apesar das primeiras intervenções terem se arrastado por anos devido ao alto custo de investimento por parte do governo (vale ressaltar que mesmo diante de uma expansão na produção cafeeira, a economia capixaba sofria de altos e baixos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século

XX); tal iniciativa desencadeou um efeito cascata no período situado entre fins do século XIX e a década de 1950, quando a cidade de Vitória passou por um processo de modernização, embelezamento e expansão promovido pelo poder público, que iria remodelar partes da cidade e buscar novas áreas para expansão do tecido urbano (KLUG, 2009, p.25).

Interessante perceber que desde as primeiras décadas do século XIX a paisagem, então predominantemente natural, se transfigura em detrimento do moderno modelo de cidade que se implementava.

[...] Os planos de melhoramento e embelezamento das cidades tinham como principais preocupações a estética urbana, a construção de infra-estrutura nas cidades e a reforma e ampliação dos portos. As ações prioritárias se concentravam na realização de saneamento, abertura e regularização do sistema viário, com o alargamento das ruas para facilitar a circulação de mercadorias e a comunicação do porto com o restante da cidade. (KLUG, 2009, p.30)

A água perde o confronto e cede lugar a terra. Doce ironia, afinal em uma ilha geologicamente formada por um grande maciço rochoso, grande parte da terra usada para aterro do mar e dos seus ecossistemas derivados vem tanto dos destierros dos morros e encostas como do canal da baía de Vitória. Terra que outrora lentamente se movimentava com os movimentos das marés rapidamente ganha papel de protagonista e consolida o pisar firme dos que almejam um pouco mais de “espaço”.

O equivalente a 1.168 campos de futebol, ou 10 quilômetros quadrados, foi o que a cidade de Vitória ganhou, no último século, com áreas aterradas. Deste total, 48,6% correspondiam a manguezais, 30,3% os fundos de baía, enseadas e a aterros sob arrecifes, como na Ponta de Tubarão, e 21,1% a áreas aterradas na Baía de Vitória⁶.

De uma paisagem horizontal gabaritada na cadeia de montanha que circunda a ilha, a cidade agora impulsionada não mais por investimentos públicos e sim pela iniciativa privada, objetiva cada vez mais o alto. A construção da paisagem após os últimos aterros na década de 1970 ganha contornos determinados pela especulação imobiliária, mesmo que os Planos de

⁶ Trecho de uma reportagem sobre as transformações da cidade de Vitória publicados no Jornal A Gazeta (ES), em 23 de Julho de 2002. Retirado do site do geólogo capixaba Willis de Faria <http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/search?q=ATERROS&x=17&y=12> acessado em 12 de Janeiro de 2014.

Desenvolvimento Urbano (PDU) tentem conter uma expansão descontrolada e em alguns momentos demasiadamente exploratória. Luta-se, então, pela preservação dos atributos cênicos naturais por meio de medidas rigorosas e restritivas, principalmente no que diz respeito à área do núcleo histórico da capital, seu casco histórico que tende a ser preservado, apesar do seu abandono em termos de políticas públicas de recuperação arquitetônica e social.

Inerente ao caráter histórico-afetivo, esta reflexão nos permite pensar sobre uma paisagem urbana carregada de significâncias socioeconômicas e culturais. Mais do que isso. Fala dos indivíduos e de sua complexa sociedade, de suas aspirações e suas tradições históricas, de um cenário natural que por mais remoto e desconhecido que seja ainda transpira através dos ruídos de um passado nem tão distante assim.

Se Lynch nos permitisse realizar breve interferência em seu texto sobre a imagem da cidade (2011), diríamos que ao aparecer como um lugar admirável e bem interligado, a cidade que nos é proposta se oferece como lugar que realça todas as atividades humanas que um dia se desenvolveram, estimulando-a como depósito de um traço de memória.

Assim, é objetivo desta dissertação investigar a potencialidade que algumas obras de arte pública trazem de ativar novas paisagens urbanas através de suas construções/intervenções nas cidades. Para isso se faz necessário entender como a arte dialoga com as transformações urbanas provocadas pelo rápido e enérgico processo de modernização a partir da segunda metade do século XX.

Sabemos a principio que a arte pública está inserida em um contexto no qual a obra, sendo reflexiva, abre espaço para outros olhares da e para a cidade e também para diálogos entre críticos, artistas e comunidade. Falamos de obras que possibilitem reflexão sobre o papel da arte pública na ativação de uma memória urbana, na ativação afetiva dos lugares, resignificando e transformando-os enquanto paisagem urbana. São novas imagens/projeções, não apenas pela simples relação arte/cidade, mas principalmente por carregar em si um discurso memorialístico como conceito chave para essa ativação.

Assim, surge o interesse de buscar as respostas para essa fascinação. Assim, nasce esta dissertação

Para buscar pensar esse lugar e gatilho da arte pública como fomentadora de uma percepção, ou ressignificação da percepção cotidiana da cidade, este trabalho está dividido em 03 capítulos. O primeiro capítulo, "*Mas afinal, de que cidade estamos falando?*", busca definir o que chamo e entendo como cidade, e as consequentes implicações do termo no discurso teórico. Com o intuito de se aprofundar nesse entendimento, usarei como principal referencial os estudos de Giulio Carlo Argan, Javier Maderuelo e Yi-fu Tuan em uma proposição acadêmica de se criar base teórica pautada em conceitos sólidos e amplamente discutidos.

Nesse sentido, buscamos em um breve resgate histórico refletir sobre a busca por uma cidade ideal. Enquanto Tuan e Maderuelo conceitualizam a cidade pelo viés de seus habitantes, Argan traz o entendimento da cidade pela ótica da história da arte. Todos, sem sombra de dúvidas, dialogam e se entendem quando afirmam que quando se fala em cidade, estamos falando de uma construção social e coletiva; onde a dualidade conflituosa entre o ideal e o real se potencializa no abrupto processo de urbanização que as grandes cidades ocidentais sofreram após a industrialização. Mesmo não pretendendo elevar a discussão sobre tal processo, trouxemos Nilton Santos com o intuito de esclarecer, através do movimento de reconfiguração territorial, como chegamos a cidade de hoje e suas intensas contradições. Subsequentemente, se faz necessário determinar e delimitar as fronteiras do termo paisagem e sua implicação no contexto urbano, a fim de estabelecer o paralelo entre os dois termos e como eles conversam ao longo da dissertação. Parto do pressuposto de uma compreensão de mundo como paisagem, uma entidade de desfrute intelectual que se coloca ainda como um longo caminho a ser percorrido, sempre entrelaçado com outras experiências culturais. Assim, Massimo Cacciari e Kevin Lynch propõem uma leitura poética do que o campo da arte entende sobre o conceito de cidade. Ora, sendo a cidade uma marca cultural, enxergá-la como suporte e expressão da arte não é nenhum exagero. Por meio dela, a cidade, podemos descobrir suas qualidades como paisagem, ambiente carregado de significados e interpretações; meio de construção e reconstrução

de realizações e representações, ativando e (re)configurando novas paisagens a cada olhar mais atento.

No segundo capítulo, intitulado “*Imagens/projeções para além da paisagem*”, abordaremos a condição memorialística da arte pública contemporânea como geradora do processo de construção de novas paisagens urbanas. Partimos de uma rápida definição etimológica do termo memória a fim de situar o leitor do entendimento que consideramos fundamental: que se trata de uma faculdade de reter as idéias adquiridas anteriormente, de conservar a lembrança do passado ou da coisa ausente. Contudo, em uma apropriação direta dos estudos literários, chegamos à proposição que, por mais que o clássico conceito de memória a defina como o ato de recordar, entendemos que pouco tem haver com o conceito de verdade, sendo então a lembrança uma forma de ficção, ou uma memória ficcional. Através dos estudos de Stuart Hall delimitamos nossos esforços na construção de uma memória no indivíduo contemporâneo, e como esse indivíduo se relaciona com a cidade que anteriormente definimos como contraditória e provocativa. Seria, então, possível confrontar os excessos vivenciados na cidade sobre moderna através da memória? Bergson não diz que sim, mas também não diz que não. Afirma que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua, mas nos tranquiliza que estamos aptos a tal processo a medida que aprendemos a selecionar que poderá nos ser úteis no presente. O passado só se torna passado quando o empurramos o já vivido abrindo espaço para as novas aquisições.

Ao exemplificarmos o pensamento através de obras que naturalmente conduzem o espectador/transeunte na direção de uma leitura pautada em (re)significações diretas com uma memória institucionalizada, procuramos ir além. Como é o caso de *The Monuments of Passic*, de Roberth Smithson. Partindo de referenciais pessoais, o público dessas obras possui a liberdade de rememorar o passado por vias subjetivas. Fazer acréscimos. A ponte para essa travessia entre o ontem e o hoje se apresenta em forma de objeto artístico, e o pano de fundo nessa paisagem é a cidade. Penso em memória como ficções. Não no sentido de falsas ou não factuais, mas de algo construído, modelado, experimentos de pensamento. Por isso que trazer estudos sobre a memória colabora no desenvolvimento do conceito proposto. Ao incorporar o

fazer/pensar ao conteúdo geral da memória (seja ela individual, coletiva, urbana ou simbólica), cada vez mais a modificaria em infinitas repercussões, redelineando-lhe novos contornos em cada nova carga vivencial, gerando, no cenário urbano, novas projeções através na/da arte.

O terceiro e último capítulo, “*Entre pontes e cidades*”, tem como objetivo tecer a trajetória da obra “Caminho das Águas”, de Piatan Lube, e analisar seu desenvolvimento até sua configuração final como projeto, iniciado na cidade de Vitória/ES e que atingiu seu ápice desaguando em Florianópolis/SC, a partir de um desdobramento do projeto de cidades ilhas e memórias urbanas aprovado pela FUNARTE, e que viabilizou a verificação dos conceitos estéticos propostos pelo artista e testados em outro *locus* urbano insular. Através da análise de escritos e estudos do próprio artista, buscamos a investigação artística de como “Caminho...” problematiza o espaço urbano, força questionamentos coletivos sobre as transformações do homem na natureza, objetivando, mesmo que provisoriamente, provocar/resgatar/ativar uma memória afetiva coletiva que sobrepõe o passado à forma contemporânea das cidades. Neste ponto, vale ressaltar, que mesmo ao nos apropriarmos de questões trágicas pela crítica genética, não é nosso objetivo analisar a obra sobre esse viés. Como pode ser percebido ao longo da introdução, o mergulho no trabalho de Piatan vem de um encontro sensível e particular; onde as reminiscências afetivas com a cidade de Vitória foram gatilhos fundamentais na provocação crítica e teórica que esta dissertação se propõe. Contudo, apontamos a importância de acesso aos documentos da obra, mas sempre na tentativa de nos aproximarmos do ato criador para, quem sabe, nos apropriarmos dos conceitos (pré)postos pelo artista, suas inúmeras possibilidades de materialização do pensamento, e por que não, chegarmos mais perto da própria obra. Estudos de Aparecido José Cirillo e Cecília Almeida Salles nos conduzem na leitura do dossiê de Piatan Lube, onde buscamos estabelecer relações entre diferentes sistemas não-lineares que se definem no processo de criação. Especificamente sobre a questão da memória pessoal (do artista), a memória do transeunte (o outro) e a memória da cidade (coletiva).

Assim, a obra “Caminho das Águas” convida os habitantes de Vitória e Florianópolis, por via da arte, a repensarem eles mesmos a cidade, em uma série de possíveis desdobramentos visuais, imagéticos e, por que não,

peçoais. A obra se configura materialmente em uma longa linha azul, linha que provoca no transeunte/espectador uma projeção visual de uma paisagem-cidade que não existe mais, que agora jaze sob nossos pés e que dorme no esquecimento de um passado distante. A obra parece tratar de se apropriar da cidade em uma ação efêmera, em diálogos patrimoniais que ligam memórias (geológicas, naturais, culturais, econômicas e sociais) e integram uma narrativa de ocupação e desenvolvimento urbano.

Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrama de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.

(Ítalo Calvino, em *Cidades Invisíveis*)

2. MAS AFINAL, DE QUE CIDADE ESTAMOS FALANDO?

Os primeiros testemunhos arqueológicos de vida urbana no ambiente mediterrânico remontam a 3500-4000 a.C.; portanto, só há cerca de 6000 anos é que podemos falar de civilização urbana com os seus ciclos, os seus apogeus e as suas crises.

Massimo Cacciari (2009, p.25)

Rapidamente situados no tempo e no espaço (geograficamente falando), partimos para uma questão, de ordem conceitual e de fundamental relevância para o encaminhamento da nossa discussão: afinal, o que chamamos de cidade? Buscar seu entendimento se torna pertinente para delimitação do nosso campo de atuação.

Vamos começar com Javier Maderuelo, pesquisador espanhol que possui uma interessante definição:

La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente, adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos a lo largo de su historia (MADERUELO, 2001, p.17)

O que ele nos diz é que a cidade é um complexo fenômeno que se desenvolve lentamente, adquirindo características de formas e aparências consequentes das condições física do lugar e das tensões geradas pelo conjunto de interesses de seus habitantes ao longo da história. Forma em detrimento da necessidade.

Historicamente, a cidade quase sempre foi sinônimo de refúgio, proteção, sobrevivência. Símbolo máximo da libertação do homem diante da natureza. Trazia em suas idealizações a promessa de continuidade da frágil raça humana, como acreditava os medievais, quando os homens livres viviam dentro dos muros, enquanto os camponeses, do lado de fora, ficavam a própria sorte. Ainda na *pólis* grega, a cidade propiciava aos homens livres a oportunidade de alcançar a imortalidade de pensamento e de ação, e deste modo ascender acima da servidão biológica (TUAN, 1980, p.172).

Desde as primeiras civilizações, a tentativa de se construir uma cidade ideal habitou o consciente dos seus habitantes. A cidade ideal de Platão combinava o círculo com o quadrado, tendo como representação máxima a mítica Atlântida. A forma celestial do círculo somado ao racionalismo geométrico do quadrado é a representação perfeita dos ideais pregados pelo filósofo. No Egito antigo, o planejamento ortogonal baseado nos princípios cosmológicos figurou entre os complexos arquitetônicos desenhados para servir aos mortos. Antes da era cristã, em diferentes culturas e épocas, o cosmos foi largamente representado pela forma retangular. Quando a ordem

circular do céu é trazida para a terra, assume a forma de um retângulo com os lados orientados para as direções cardeais (TUAN, 1980, p.178).

As cidades européias dos primeiros séculos da era cristã tinham como característica principal a forma circular, como a Cidade de Deus de Santo Agostinho (TUAN, 1980, p.180). Pregava que a cidade de seu tempo, da forma que se constituía, era a imagem da imperfeição. Cabia ao Estado controlar e vigiar seus habitantes para enfim extrair o pecado dos homens. Viver sob as rédeas do cristianismo seria sinônimo de habitar uma cidade mais justa, imagem e semelhança da perfeição Divina. Entre 1150 e 1350, foram construídas inúmeras cidades fortificadas, porém, comparadas as gigantescas cidades da Antiguidade, as cidades medievais eram insignificantes em tamanho e número de habitantes. No oitavo século, por exemplo, a Alemanha Medieval podia ostentar cerca de 3.000 cidades, mas a grande maioria (cerca de 2.800) tinham menos de 1.000 habitantes (TUAN, 1980, p.211).

Diante da forte investida do cristianismo em purificar as cidades, dentro das muralhas, a paisagem estava dominada pelas igrejas. Uma floresta de campanários perfurava o céu de Londres: dentro do muro que cercava uma área de aproximadamente dois quilômetros quadrados, havia noventa e nove igrejas matrizes (TUAN, 1980, p.212). Na mudança de panorama, o vertiginoso crescimento demográfico transformou a atmosfera da cidade medieval. Se antes tivemos um significativo êxodo provocado pela queda do Império Romano, a nova configuração espacial das cidades fortificadas trouxe de volta o apinhamento, forte atividade comercial, barulho, cheiro e cor produzindo intensa animação e confusão.

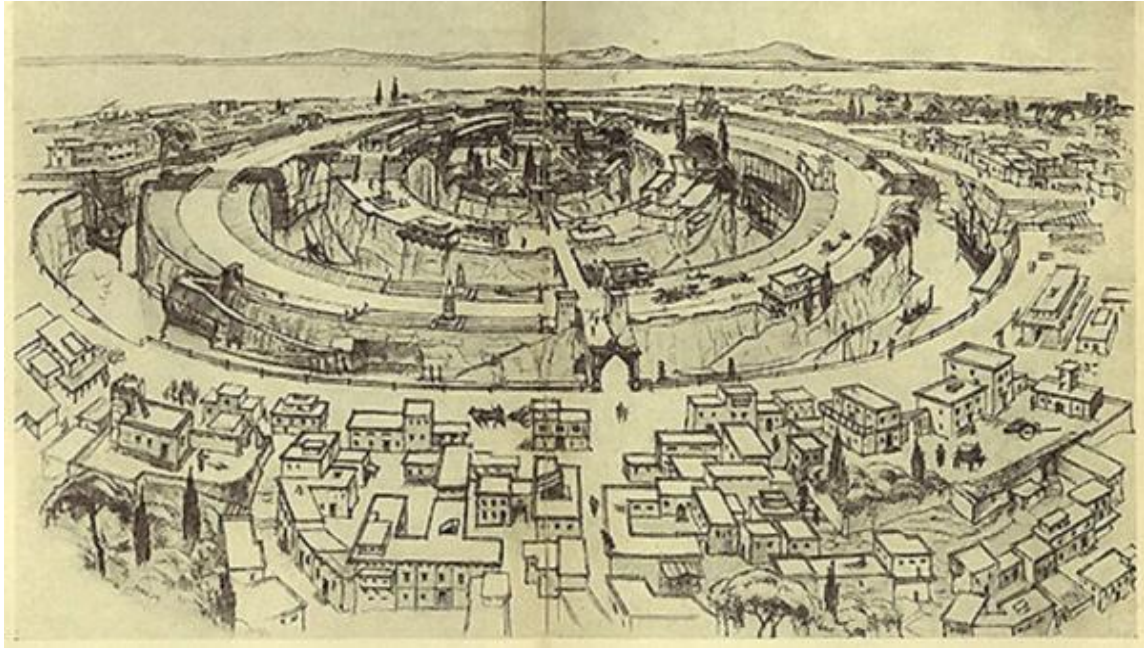


Figura 4 - A lendária ilha-continente de Atlântida foi construída de anéis concêntricos de terra e água. A cidadela estava na elevação secreta mais interna, que era rodeada por uma sucessão de muralhas redondas.

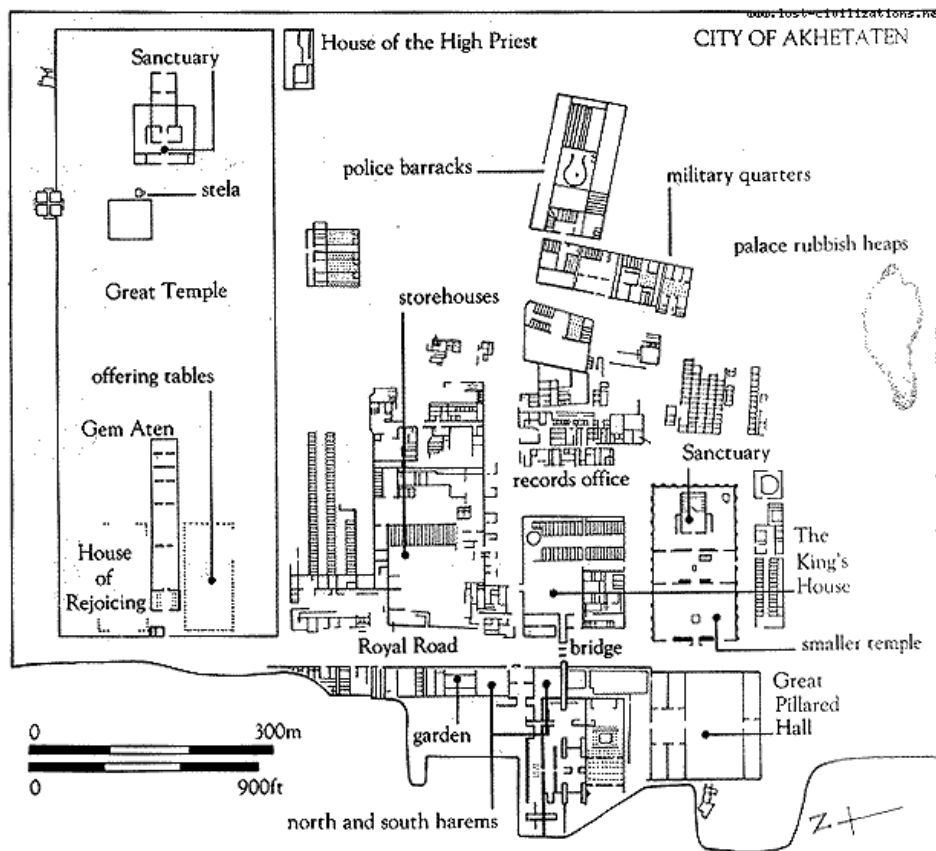


Figura 5 - Temos poucas evidências dos planos das antigas cidades egípcias porque foram construídas principalmente com material perecível. Um dos exemplos mais conhecido hoje é o traçado de Akhetaten, exemplo de um planejamento urbano ortogonal.

Se pensarmos como a cidade é vista durante toda a Idade Média, pelo prisma do cristianismo, temos, na verdade, o esvaziamento do sentido de proteção, como propôs Santo Agostinho. A cidade se transforma e passa a ser a imagem da perdição, e, somente com o enfraquecimento do sistema medieval é que as cidades vão retomar um certo espaço de possibilidades. Mais do que a Idade Média, a Renascença e o Barroco foram períodos em que os planejamentos urbanísticos buscavam a cidade perfeita, apesar de poucas saírem do papel. Forma em detrimento do simbólico.

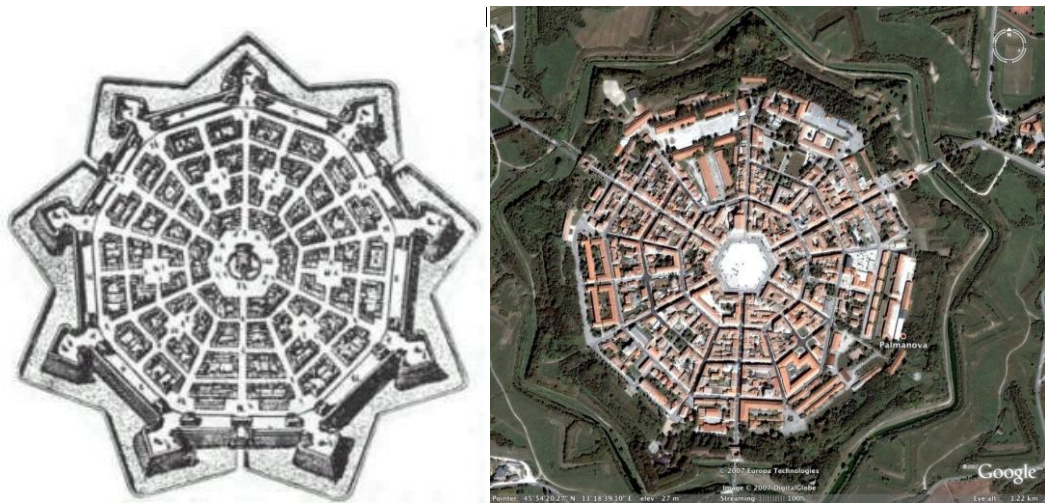


Figura 6 – Poucos desenhos circulares da Renascença foram realmente construídos. Um exemplo da tradução do ideal para a realidade foi a Palmanova, cidade-fortaleza sob o domínio de Veneza. Sua construção se iniciou em 1593.

Argan (2005, p.73) afirma que a ideia de cidade ideal sempre esteve profundamente arraigada em todos os períodos históricos da humanidade, sendo assim inerente ao caráter sacro a relação institucional com a cidade. Esse pensamento se confirma na contraposição recorrente entre a cidade celeste ou divina e a cidade terrena ou humana. Tal dualidade nos leva a crer que o homem buscou em quase toda sua existência (se o ainda não faz) denegar o natural como sagrado afim de desmistificar o que não dominava, sempre em detrimento da construção de um recinto artificial que por diversas vezes almejou ser sacralizado, ou simplesmente, reduzir a região mitológica da natureza em espaço sagrado da civilização humana. Ou como sentença Argan, a natureza como mundo das causas primeiras e das finalidades últimas.

Quando se fala em cidade, nós que pertencemos às civilizações urbanas, assumimos sempre uma postura dupla e contraditória em relação a esta forma de vida associada (CACCIARI, 2009, p.26). De um lado, concebemos a cidade como lugar de trocas afetivas, relações inteligentes e seguras. Aprendemos ao longo de nosso desenvolvimento como raça que viver em grupos se torna mais vantajoso quando o que está em jogo é a sobrevivência. Através do coletivo preservo o indivíduo e vou construindo os laços necessários para vencer as adversidades naturais. Se nos primórdios, o ambiente hostil prevalecia sob nossas frágeis condições humana, a medida que nos associamos por afinidade desenvolvemos a grande habilidade de viver socialmente. Os agrupamentos passam a marcar territórios, criando-se um lugar para se morar, um porto seguro afetuoso e confortável onde se pode repousar após longa jornada.

Por outro lado, ao adentrarmos no período moderno da civilização humana, cada vez mais consideramos e queremos que a cidade seja lugar de negócios, dinâmico, uma máquina que permite a todos estabelecer sem impedimentos suas relações comerciais.

Todos sabem que, em sua fase inicial, a grande indústria se instalou nas grandes cidades ou em suas imediações, dando lugar a fluxos migratórios que multiplicaram até por dez a população urbana e praticamente destruíram a coesão das comunidades urbanas tradicionais (ARGAN, 2005, p.78).

Para a grande maioria, hoje a cidade como ideal parece declinar diante das transformações a partir da revolução industrial e suas consequências ao meio ambiente físico. Mediante a crescente expansão populacional e a consequente expansão territorial, as cidades crescem de maneira abrupta e muitas vezes descontrolada. O tão sonhado sentimento de garantias se desfaz na mesma velocidade que nos distanciamos uns dos outros, afinal, a cada novo empreendimento imobiliário, a cada novo bairro regulamentado, privilegia-se a cultura do isolamento como premissa para uma vida “segura e tranquila”. Não seria exagero afirmarmos que cada casa, prédio ou condômino habitacional se transformou em pequenos feudos medievais, onde o outro é a margem; e o coletivo se restringe a sua cercania, o lado de fora do muro. Quem está dentro, está “livre”.

Temos, na Itália, um caso limite [...], Veneza. Por sua localização especial e por sua configuração, o desenvolvimento industrial foi transferido, como uma solução aparentemente correta, para uma cidade vizinha, Mestre, que cresceu com a rapidez de todas as cidades industriais, mas que justamente por isso, é um verdadeiro monstro urbanístico, um acúmulo puramente quantitativo de instalações industriais e de seus complementos habitacionais (ARGAN, 2005, p.81).

A criação de um novo centro urbano alterou significativamente a relação da população local com seu lugar de origem, no caso Veneza. Tal resignificação fez com que a cidade de Mestre adquirisse um peso econômico, social e demográfico infinitamente superior ao de Veneza, deixando a cidade histórica exposta a um processo de empobrecimento de funções.

Sob outro viés, mas nem por isso com o olhar antagônico, ao discutir os não-lugares sob a perspectiva do tempo, Augé (1994), destaca que na contemporaneidade o fluxo acelerado da informação transforma o ontem em história alterando a percepção do mundo, o que acaba gerando o sentimento de que o mundo encolheu. À medida que as referências espaciais se distorcem e se perdem no entra e sai individualista da mobilidade social, a cidade se transforma em aglomerados de espaços habitacionais efêmeros e comprometidos com a solidão. São lugares dos outros sem os outros.

Antes de prosseguir, quero ressaltar que não me cabe, muito menos pretendo, elevar a discussão sobre as cidades ao nível das práticas urbanísticas adotadas ao longo do processo histórico de formação dos centros aqui estudados. A abordagem sobre o problema do urbanismo lá fora e no Brasil se mostra indissociável à medida que evoluímos no entendimento do que nos cabe nesta pesquisa, que é se apropriar da contextualização histórica desses territórios. Entender, mesmo que superficialmente das teorias urbanas que influenciaram a construção dessas cidades colabora em muito no pertencimento simbólico e peculiar que esses lugares possuem.

Nesse sentido, podemos considerar que o que chamamos de urbanização vem da definição que Argan traz em seu livro "A história da arte como história da cidade", ou melhor, não seria de fato uma definição, mais precisamente seria uma conceitualização, já que desconsidera a discussão sobre o urbanismo ser ciência ou arte. Para o autor, o urbanismo é uma disciplina que supera qualquer esquematismo tradicional, e por isso, podemos

dizer que se compõe tanto de componentes científicos, no mais sentido tradicional do termo, como também é formado por componentes sociológicos, já que estuda as estruturas sociais e seus desenvolvimentos previsíveis; como também possui componentes políticos, históricos e por fim, componentes estéticos, uma vez que termina sempre na determinação de estruturas formais (ARGAN, 2005, p.211).

Ora, se partimos do pressuposto que o urbanismo não se enquadra em uma estrutura sistêmica e estática, estamos considerando que se trata de um processo onde o objeto final é sempre a existência humana como existência social.

Milton Santos (2012), trabalhando sob uma perspectiva da América do Sul, considera que após a Segunda Guerra Mundial uma nova economia internacional se apresentou com algumas características muito marcantes: internacionalização e multiplicação das trocas, preponderância da tecnologia e a concentração dela decorrente, solidariedade crescente entre países, modificações da estrutura e força do consumo.

A urbanização dos países subdesenvolvidos foi mais recente e mais rápida, efetuando-se num contexto econômico e político diferente daquele dos países desenvolvidos. Tem características originais, que a diferenciam nitidamente da urbanização deste último grupo de países (SANTOS, 2012, p.21).

Nos países subdesenvolvidos, a inclinação em consumir como os países ricos, atraiu cada vez mais os homens para as cidades, o que chamou de “êxodo da miséria e da esperança” (SANTOS, 2012, p.24). Mesmo para o Brasil que possuía certa urbanização antes da Segunda Guerra, essas cidades não passaram por um processo “natural” de formação econômica, no qual o desenvolvimento da indústria cumpriu com a passagem pelos setores primários, secundários e terciários.

O processo de urbanização levou ao nascimento de numerosas pequenas cidades, sendo para Santos, um dos fenômenos mais característicos e negligenciados da floração urbana nos países subdesenvolvidos. A formação dessas pequenas cidades no passado foi majoritariamente impulsionada por uma economia rural específica, que com o passar do tempo foram perdendo sua importância face ao declínio da indústria local. Assim, a população

economicamente excedente parte em um movimento migratório em direção às grandes cidades. Esse fenômeno colabora diretamente na explosão demográfica dos grandes centros, que por sua vez desencadeia naturalmente uma transformação agressiva na paisagem urbana.

Paralelo ao problema do deslocamento populacional interno, Freitag (2006) aponta outra consequência no desenvolvimento urbano das cidades brasileiras. Pautadas nos modelos urbanos norte-americanos, afirma que a partir da segunda metade do século XX, o Brasil investe na verticalização das construções e no favorecimento do transporte urbano voltado para o automóvel. Enquanto as grandes cidades europeias caminhavam na consolidação de um transporte público coletivo eficiente, nós, do lado de cá, demos preferência ao transporte público rodoviário, multiplicando o uso de carros particulares, que começaram a congestionar nossos centros urbanos. E vai mais além.

[...] Isso modificou a fisionomia das grandes cidades e capitais, associando-se aos congestionamentos de trânsito a poluição do ar e a irratibilidade dos motoristas. Praticamente desapareceu o flâneur. As calçadas de pedestres cederam lugar a estacionamentos autorizados e clandestinos. A excitação da vida mental (Simmel) deu lugar à irritação descontrolada do motorista estressado. Esse desenvolvimento urbano destruiu formas de urbanidade, civilidade, solidariedade entre moradores brasileiros (FREITAG, 2006, p.131).

Em uma visão interna do problema que se transforma essas megacidades, como aponta Brissac (2004, p.397), a mudança de escala com brutal verticalização, a criação de grandes complexos dotados de infraestrutura autônoma e a reconfiguração urbanística de regiões inteiras, são indicativos de uma nova etapa do processo de reestruturação da espacialidade metropolitana. A formação de megalópoles⁷.

Entendemos que quando Brissac fala em *cidades*, sua referência é São Paulo, que extrapola as definições clássicas do termo e se encaixa muito mais confortavelmente na definição de *megalópole*. Nossa realidade é outra. Partimos de uma experiência limitada pelas vias urbanas de uma cidade que

⁷Megalópole, segundo Freitag (2006, p.153) refere-se a uma cidade gigante (megacidade) com a população em torno de 10 milhões de habitantes ou mais, cujo crescimento vertiginoso aconteceu nas últimas três ou quatro décadas do século XX, período que a população urbana se multiplicou de cinco a oito vezes.

não deve ser equiparada com a capital paulista. Mesmo assim, reconhecemos certa familiaridade nos conceitos propostos por ele. Vitória não é metrópole no sentido brissaquiano do termo, mas concebe traços e fraturas de uma grande cidade, conseguindo abarcar e dar conta do que propomos na discussão sobre a relação arte e cidade. Principalmente por já compartilhar de grandes vazios urbanos carentes de significação enquanto espaços afetivos de urbanidade e vivência.

Sabemos também que, apesar de certo crescimento descontrolado da população e o alto investimento imobiliário, as duas capitais-ilhas (Vitória e Florianópolis) possuem grave limitação geográfica natural e administrativa. Nessa perspectiva, o pensamento de Cacciari (2009, p.31) complementa ao confirmar que, em detrimento da falta de espaço e da necessidade de progresso, são nesses centros metropolitanos que todos os lugares da cidade são transformados e projetados em função de uma relação básica de produção-troca-mercado. Como são os exemplos do Novo Arrabalde em Vitória e a o Aterro Sul de Florianópolis⁸.

[...] Desaparecem os lugares simbólicos tradicionais, sufocados pela afirmação dos lugares de troca, expressão da mobilidade da cidade [...] É assim que nascem os centros históricos: enquanto a cidade se desenvolve, agora em conformidade com as presenças de produção e de troca – dominantes e centrais – a memória torna-se museu e cessa, assim, de ser memória, pois a memória tem sentido quando é imaginativa, recreativa, caso contrário, transforma-se numa clínica onde podemos as nossas recordações (CACCIARI, 2009, 32).

Mas as cidades que estamos buscando não são apenas conglomerados de ferros fundidos e concretos armados. É preciso subverter o caminho apocalíptico apontado pelas estatísticas e censos sócio demográficos. Ficar preso a essa leitura restringiria nosso campo de atuação e de nada contribuiria para o desenvolvimento do trabalho. Nossa questão é outra. Aqui, a cidade é muito mais do que um grande barril de pólvora prestes a ir pelos ares. Ela é possibilidade de novas leituras estéticas. É ambiente carregado de significado histórico e sentimental.

⁸ Destacamos aqui estes dois exemplos de cidades, porque as mesmas serão fundamentais para a discussão do objeto desta dissertação, a obra "Caminhos das Águas", de Piatan Lube, a qual teve edições nestas duas metrópoles.

Apesar de já termos afirmados que a cidade é fruto dos interesses sociais e econômicos que dela se espera, Maderuelo vai além. Fala que a configuração que as cidades adquirem é apenas resultado de uma complexa equação entre as características do sítio natural e as intenções daqueles que o transformam. Afirma, ainda no mesmo texto, que se trata de um “conceito de cidade”, e que a seu ver está em declínio na atualidade. Declínio principalmente porque defende a conservação de uma cidade onde as relações sociais se desenvolvam e se construam entre e através dos seus habitantes, e não por meio do desenvolvimento tecnológico, como exemplifica no caso dos automóveis (2001, p.18).

Por mais provocador que seja a discussão, não nos interessa confrontar o antes com o agora, muito menos desvalorizar a modernização do cenário urbano. Interessa-nos muito mais entender a cidade como materialização das expressões dos poderes econômicos, sociais e políticos; reflexo das maneiras de ser, sentir e habitar de seus cidadãos, como uma grande teia em permanente construção e desconstrução, se (re)estruturando incessantemente no ritmo de seus passantes. Talvez seja o que Argan (2005) procura esclarecer quando defende a manutenção das funções urbanas diante da desordem da cidade moderna. Não se trata, porém de uma defesa inibidora dos núcleos antigos. Mais do que isso. Trata-se da defesa de uma essência da cidade como instituição, onde o próprio conceito de cidade como acúmulo ou concentração cultural não deve ficar relacionado aos interesses dos conservadores, muito menos aos dos renovadores inveterados. Nem um nem o outro.

Perceber enfim, que a cidade como testemunho das histórias de seus habitantes nos leva para o entendimento que ela é fruto de uma construção coletiva, e por isso, marco de manifestações culturais. Nelson Brissac é outro que concebe as cidades como lugar de histórias, já que se configuram como ele próprio define como paisagens-passado. A seu ver, cidade de histórias dotadas do peso e da permanência das extraordinárias paisagens, horizontes de pedra, onde o mais moderno convive com o passado, o futuro com a antiguidade. Um solo arcaico, juncado de vestígios e lembranças. São de fato, visões da cidade como um sítio arqueológico (PEIXOTO, 2004, p.13). A cidade como paisagem.

2.1 O PROBLEMA DA PAISAGEM

Ao analisar as diferentes correntes de pensamento que abordam o tema da paisagem e diante das inúmeras conceitualizações epistemológicas do termo, eleger aquela que mais se aproxima do nosso objeto de estudo facilita e contribui de maneira efetiva no entendimento da pesquisa como um todo. É definir e deixar claro o que aqui chamamos de *Paisagem*.

Tradicionalmente podemos dividir a paisagem em duas esferas: a paisagem natural e a paisagem cultural. Grosso modo, entende-se como paisagem natural o conjunto de elementos primitivos da natureza tais como a flora, a fauna, o solo, os acidentes de relevo; enquanto a paisagem cultural inclui todo processo de humanização dessa primeira, incluindo as modificações realizadas nos espaços rurais e urbanos. Milton Santos (1988, p.23) define que a paisagem artificial (ou cultural) é a paisagem transformada pelo homem, enquanto grosseiramente podemos dizer que a paisagem natural é aquela ainda não mudada pelo esforço humano.

Um belo exemplo de descrição de uma paisagem natural faz Charles Frederick Hartt, em 1870, quando passa pela cidade de Vitória.

O Pão de Açúcar é um morro de gnaise⁹, escarpado e irregularmente cônico de 400 a 500 pés de altura, pendendo para o lado norte e apresentando frente ao canal uma encosta lisa e quase vertical. Nessa face, pela projeção de uma ponta de terra do lado norte, o canal se estreita bruscamente, ficando com uma largura de 600 pés somente. Passando o Pão de Açúcar o canal se alarga numa espaçossíssimo porto e, do lado norte, num belo anfiteatro entre morros, está construída a cidade de Vitória (HARTT, 1941, p.97).

Interessante notar que chama o Morro do Penedo de Pão de açúcar. A princípio não encontramos nenhuma referência explicitada sobre o porquê desse batismo ao morro capixaba, mas podemos pressupor que Hartt fez direta analogia com a famosa formação rochosa do Rio de Janeiro, principalmente se considerarmos a familiaridade morfológica e a constituição mineral dos dois relevos.

⁹Gnaise é uma rocha de origem metamórfica, resultante da deformação de sedimentos arcóscicos ou de granitos. Devido à sua grande variação mineralógica e seu grau metamórfico, é amplamente empregada como brita na construção civil e na pavimentação, além do uso ornamental.

Quando o geógrafo fala do porto situado na cidade de Vitória/ES, por exemplo, pelo contexto que se dá a descrição, está falando de uma paisagem ainda predominantemente natural, apesar de o porto ser um ambiente construído pelo homem, repleto de significância socioeconômica e dotado de elementos típicos de uma cidade portuária, como os barcos, o cais e os armazéns. No caso específico do ambiente urbano, para se criar um panorama mais preciso daquilo que se pretende falar, é necessário que seja investigado a configuração da paisagem através de sua temporalidade, espacialidade e o contexto no qual está inserida, tanto sob o viés geográfico quanto histórico.

Compreender a paisagem em um sítio urbano, em geral, não quer dizer anular os elementos que a ela compõe independentemente da natureza de cada um. Por trás de uma descrição esquemática que pretende abarcar a diversidade paisagística de um ambiente, está a noção que os elementos físicos de qualquer paisagem estão entrelaçados, ligados entre si.

Assim, como a capital do Espírito Santo, tantas outras cidades brasileiras possuem uma composição paisagística dotada de elementos que podem ser facilmente identificados como naturais e culturais. Até mesmo o *skyline* de São Paulo que possui a perder de vista os grandes edifícios no horizonte de concreto pode se dar ao luxo de ter um belo pôr do sol, pelo menos nas tardes em que a poluição atmosférica está em seu menor nível.

Milton Santos vai além quando nos provoca ao afirmar que se no passado havia a paisagem natural, hoje essa modalidade de paisagem praticamente não existe mais.

Se um lugar não é fisicamente tocado pela força do homem, ele, todavia, é objeto de preocupações e de intenções econômicas ou políticas. Tudo hoje se situa no campo de interesse da história, sendo, desse modo, social (SANTOS, 1988, p.23).

Vale ressaltar que estamos com essas colocações apenas reforçando que ao direcionar a discussão para a definição de uma paisagem tipicamente urbana, não estamos de maneira alguma ignorando as partes de seu todo que não sejam criados pela mão do homem. Os elementos naturais estão lá, em menor ou maior escala, não importa; e por isso mesmo podemos considerá-los como parte integrante do que tanto chamamos de paisagem urbana. Por que então não apenas chamarmos de Paisagem?

Maderuelo, em seu texto “*Aquello que llamamos paisaje*” (2013, p.24) traz que o conjunto de elementos que surgiu de forma natural se encontra fisicamente “trancado” por leis que ditam uma natureza alheia aos caprichos humanos. Em qualquer lugar que formos encontraremos árvores cujas raízes estão entrelaçadas em rochas. Rochas que, segundo suas propriedades físicas encontram-se apoiadas umas nas outras sob a implacável lei da gravidade universal, onde, por sua vez, correm os rios que cortam o território aproveitando as diferenças de nível que oferecem esses extratos.

Mas só podemos falar em paisagem quando existe “*trabazón*”, algo como sendo uma união ou estreita relação entre as coisas (MADERUELO, 2013, p.24). Quando as diversidades que formam os diferentes elementos que se oferecem a nossa contemplação estão entrelaçadas. Nesse sentido, não se trata de uma simples relação física. Existe algo que vai além daquilo que nos oferece a mãe-natureza. Por traz de qualquer composição de elementos naturais está um certo sentimento misterioso que envolve o lugar. Enquanto metáfora, o sentido da palavra mistério adquire em seu deslocamento o conceito de poético como revelação de verdades ocultas.

Se aceitarmos essa transferência conceitual de termos, entendimentos e percepções como propõe Maderuelo, perceberemos que essa “atmosfera invisível” que cerca os lugares é revelada e formalizada através da poética, do subjetivo e do interpretativo. Em outras palavras, de fato só há paisagem quando há interpretação e está sempre será subjetiva, reservada e poética, ou se quiserem, estética.

Una vez superada la duda metafísica, el paisaje empieza a ser un tema interesante de reflexión filosófica. El paisaje, en cuanto idea que representa al medio físico, es lo otro, algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea, pero en cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación (MADERUELO, 2013, p.27).

Justamente por não existir paisagem sem interpretação, é necessário estabelecer uma ponte entre múltiplas descrições plásticas, literárias e científicas que o termo suscita. Ainda segundo Maderuelo, durante a modernidade vanguardista, a paisagem havia caído em uma região incerta e esquecida como gênero obsoleto da pintura, como uma série de receita para

aplicação dos urbanistas e como uma metodologia de análise para geógrafos, ou simplesmente havia se extraviado como cavalo de batalhas das reivindicações dos grupos de ecologistas. Nos últimos anos, o interesse pelo termo e pelo tema ressurgem em diferentes aspectos da vida cotidiana, sendo aplicado diariamente em distintas situações, acentuando o entendimento que a paisagem não é um ente cerrado em si mesmo, já que se oferece em muitas faces como tema de estudo.

Contudo, diante dessa dilatação conceitual que o termo paisagem sofreu, corremos o risco de não sabermos exatamente a que nos referimos e nem quando usarmos. A arte, através de sua necessidade de representação nos ensinou a contemplar e valorizar os cenários da natureza, o que contribuiu decisivamente na configuração de um determinado conceito de paisagem. Montanhas, rios, bosques e assentamentos humanos podem ser objetos de narrações literárias, pinturas e representações fotográficas. Elementos que constituem um substrato físico do qual entendemos como paisagem. Porém, para que sejam assim entendidos, para que sejam enquadrados dentro de uma categoria nomeada de paisagem, é necessário que exista um olho que contemple e se gere um sentimento.

El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra "paisaje" [...] reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad (MADERUELO, 2013, p.28)

Em outras palavras, através de uma construção do termo por meio de uma relação interdisciplinar, percebe-se que a paisagem é uma relação subjetiva entre o homem e o meio que vive, relação que se estabelece através do olhar¹⁰. Ela, a paisagem, não é de fato a natureza muito menos aquilo em que se constrói através da ação humana, tampouco é o meio em que vivemos. A paisagem é uma construção, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos da cultura.

¹⁰ Não descartamos aqui os conceitos de paisagem sonora, olfativa, virtual, mas estes não são temas que corroboram para a discussão nesta dissertação.

El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura à otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro (MADERUELO, 2005, p.17).

Olhando para nosso entorno nos perceberemos imersos em diversos e diferentes ambientes. Habitamos em lugares muitas das vezes diferentes daqueles que convivemos e realizamos nossas atividades vitais para sobrevivência: espaços domésticos, recreativos, esportivos, econômicos, públicos, urbanos, rurais, entre tantos outros. Para Maderuelo, estamos por tanto constantemente submersos em “paisagens”, cuja morfologia diferenciamos e constantemente usamos o próprio termo para nomeá-los. Assim, o autor afirma que essa imersão na paisagem nos permite assegurar que pertencemos a uma “cultura paisagista”. E deixa a pergunta: “Afinal, qual cultura não o é?” (MADERUELO, 2005, p.17)

Ao exercitarmos a identificação do nosso entorno, nos percebemos em um ambiente urbano, onde histórias e estórias se desenrolam na cidade, o que nos leva a crer que falar em paisagem urbana nos parecerá redundante, pelo menos é o que nos sugere as palavras de Maderuelo.

Mas vamos lembrar que quando falamos em cidade não é qualquer cidade que nos interessa. Estamos falando de cidades-ilhas, ou seja, sítios naturais reconfigurados por um processo de urbanização brutalmente impositivo. Água *versus* concreto. Natureza *versus* homem. Passado *versus* presente.

Historicamente o homem se sente atraído pelo desconhecido e pelo sentimento de conquista e transformação. Segundo Yi-fu Tuan apenas os seres humanos ostentam “uma capacidade altamente desenvolvida para o comportamento simbólico” (1980, p.15), por mais que exista um parentesco genético, a ciência ainda não conseguiu preencher a lacuna que nos separa dos primatas justamente por apresentarmos uma linguagem abstrata de sinais e símbolos, características da espécie humana. Através de uma complexa linguagem de sinais e símbolos, construímos mundos mentais para nos relacionarmos com o mundo externo e entre nós mesmos. Somos construtores de ambientes artificiais. Como nos fala Santos:

A paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial (SANTOS, 1988, p.23).

À medida que a humanidade se desenvolve tecnologicamente, produzimos cada vez mais instrumentos de artificialização da natureza. Se antes as ferramentas de trabalho eram complementos da ação do homem, caminhamos no sentido de transformar os instrumentos de produção em próteses da terra; como as estradas, pontes e portos são acréscimos a natureza.

O que buscando, ao trazer Milton Santos para essa discussão, é substanciar a afirmativa que a paisagem que consideramos não se cria de uma única vez. Como ele próprio diz, ela é fruto de um processo de acréscimos, substituições; fruto de uma herança de muitos momentos diferentes. Ou parafraseando Argan, trata-se do resultado da complexa relação de múltiplos passados-presentes.

Mas vamos retornar ao ponto que de fato nos interessa quando nos dispusermos a explorar o problema da paisagem urbana. Vimos, que a priori, por ideologia, as cidades se transformam em paraísos artificiais, ou seja, paisagens passíveis de contemplação. Em Lynch (2011), a paisagem é entendida como um conjunto de elementos dos quais constituem a fisionomia das cidades, do qual esperamos que nos dê prazer ao contemplá-la, ou pelo menos que nos de condição de questioná-la, confrontá-la.

Uma cidade-ilha é de fato uma dicotomia paisagística do tipo cultura-meio ambiente. Aceitamos com normalidade a máxima que o selvagem (natural) é antítese ao urbano (cidade), constructo cultural. Mas, como proceder diante desse ambiente paradoxal da ilha? Em uma relação horizontal temos uma tríade perceptiva na qual os extremos são basicamente desenhados pela montanha e pelo mar, tendo os casulos verticais de concreto como o “recheio” dessa singular paisagem, assim tem: montanha, mar e concreto.

Tuan quando reflete sobre as relações afetivas e culturais que se constroem a partir da relação do homem com o seu meio ambiente, traz o exemplo do povo indonésio para o qual a montanha e o mar são polaridades eternas. Mais do que isso. São pontos cartográficos essenciais de locomoção. E sobrevivência. Em uma ilha, qualquer formação geológica é ponto referencial para uma navegação segura e eficiente. Saber decifrá-lo e desenhar com precisão sua relação com o mar pode ser a chave de uma permanência duradoura dentro do território. Em meio ao caos do complexo urbano, enquanto a cidade e o selvagem são antinomias, paradoxos mutáveis na dinâmica histórica do mundo ocidental, temos a privilegiada posição dos elementos físicos naturais que são naturalmente deflagradores de infinitos estímulos sensoriais, ao menos para aqueles que assim se permitem influenciar, para aqueles que de fato param para prestar atenção. O habitat urbano está repleto de ambientes retangulares, linhas retas; enquanto a natureza e o campo carecem de retangularidade. Na paisagem da cultura primitiva até mesmo os abrigos podem ser arredondados como as colméias (TUAN, 1980, p.87)

Retomemos ao caso da Ilha de Vitória, por exemplo. Dotada de um maciço rochoso no centro cartográfico da ilha, essa formação determina a forma de configuração da cidade, não apenas pelas limitações espaciais que impõe ao processo de urbanização, como também funciona como bússola para os habitantes que procuram “intuitivamente” situar seus corpos em um momento de breve devaneio urbano. Quando nos atentamos para a função geográfica do selvagem permanente nas cidades insulares como Vitória e Florianópolis, somos tomados por sentimentos muitas vezes difíceis de transcrever, ou muitas vezes apenas explicados pelo misterioso. Ainda hoje, em pleno século XXI, somos tomados pelo sentimento do inacessível quando vislumbramos no infinito urbano fragmentos de nossa ancestralidade. Ou seria pelo primitivo instinto?

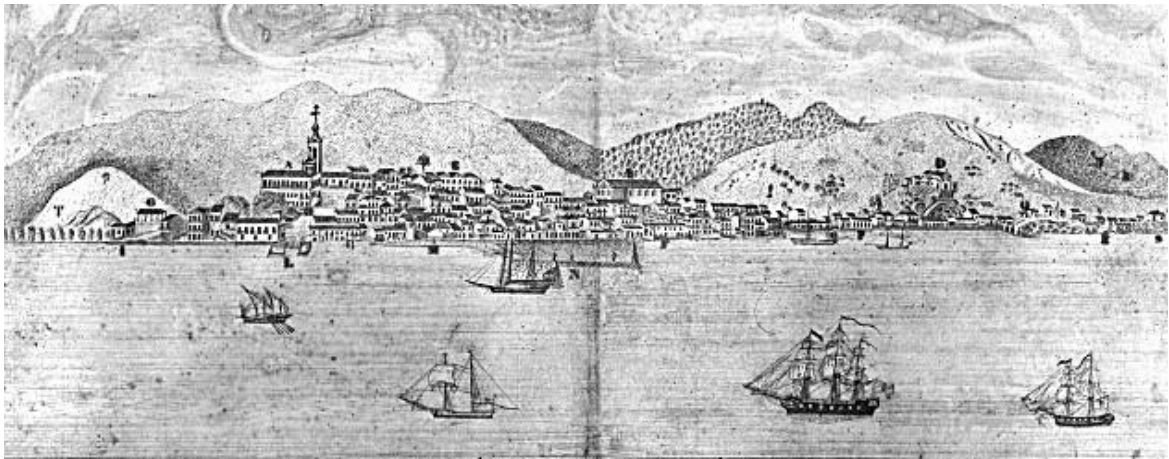


Figura 7 - Vista Geral da Cidade de Vitória, provavelmente do século XVIII, onde é possível notar a referencia cartográfica da cadeia rochosa em relação a cidade que se desenvolve no estreito trecho insular da ilha. Fonte: Arquivos de pesquisa de Piatan Lube



Figura 8 – Vista aérea da ilha de Vitória/ES onde é possível perceber a paisagem composta por três ambientes diferentes: montanha – cidade – mar.

Fonte <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1499573&page=8>.

Acessado em 20 de Janeiro de 2015

Os marcos se tornam mais fáceis de identificar e mais passíveis de ser escolhidos por sua importância quando possuem uma forma clara, isto é, se contrastam com seu plano

de fundo e se existe alguma proeminência em termos de sua localização espacial (LYNCH, 2011, p.88).

Estamos aqui (re)afirmando e considerando os monumentos naturais dessas cidades como marcos¹¹, pontos referenciais externos ao observador. Como nos indica Lynch, os mais familiarizados com a cidade parecem confiar cada vez mais nesse tipo de referência, já que tendem a preferir a singularidade e a especialização dessas formas que tem no contraste entre o plano de fundo e a figura o seu fator principal.

Acreditamos que tanto as reflexões de Maderuelo quanto as de Tuan coadunam com a ideia de que cada povo possui sua relação direta com o meio que vive, ou com a paisagem que constrói para si. Mas, há noções e formas relacionais que ultrapassam a barreira da polaridade do mundo e se firmam como lugar ideal de aproximação cultural, como é o caso dos povos que habitam uma ilha e à transformação em seu “habitat natural”.

A ilha parece ter um lugar especial na imaginação do homem. A sua importância reside no reino da imaginação. No mundo, muitas das cosmogonias começam com o caos aquático: quando a terra emerge, necessariamente é uma ilha. A primeira colina também foi uma ilha e nela a vida começou. Em inúmeras lendas a ilha aparece como a residência dos mortos ou dos imortais. Além de tudo, ela simboliza um estado de inocência religiosa e de beatitude, isolado dos infortúnios do continente pelo mar (TUAN, 1980, p.135).

Conforme pudemos observar na breve história da Cidade de Vitória contada no capítulo anterior, os colonizadores "abandonaram" a parte continental do território ao procurar refúgio diante dos ferozes ataques realizados pelos índios nativos da região. Diante da iminência de serem exterminados, a grande ilha foi local seguro para refazimento dos planos de territorialização da nova terra descoberta.

A paisagem muda à medida que as pessoas adquirem novos interesses, sejam eles de ordem social, econômico, político, territorial ou cultural. Mas quando surgem, continuam a surgir do meio ambiente que os rodeia, já que ele, uma vez percebido (o meio ambiente), deixa de ser negligenciado e passa a ter novo sentido. Se não encontramos a paisagem a qual nos identificamos,

¹¹ “Em geral, são um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. (...) Podem estar dentro da cidade ou a uma distancia tal que, para todos os fins práticos, simbolizam uma direção constante”(LYNCH, 2011, p.53)

buscar a melhor forma de relacionamento é o caminho mais curto. Queremos e vamos sempre ir ao encontro da paisagem que melhor nos possibilita (con)viver, e quem sabe, pelo menos em nosso caso, seja a arte a ponte esse o mundo que temos e o mundo que idealizamos.

2.2 DA CIDADE A ARTE UM OLHAR BASTA

"A cidade favorece a arte, é a própria arte".

É citando Lewis Mumford que Argan (2005, p.73) inicia seu capítulo "A cidade ideal e a cidade Real", para logo de início deixar clara a estreita relação entre o fazer história da arte e o fazer história da cidade. Como ele próprio continua, ela, a cidade, não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.

Como, então, entender a cidade pelo olhar da arte?

Por mais que exista um diagnóstico "padrão" para o futuro territorial dos complexos urbanos, também é sabido que cada cidade possui particularidades e especificidades que fazem suas engrenagens serem únicas, que nos possibilitam enxergá-las com olhos mais delicados, ou como em nosso caso, possibilitam realizar uma leitura poética do que o campo da arte entende sobre o conceito "cidade". Nesse sentido a definição de cidade parte de uma leitura histórica do seu processo de formação como busca de reconhecimento dos caminhos trilhados até chegar ao ponto da busca pela apropriação de uma realidade urbana que podemos chamar de nossa.

Resgatando as discussões anteriores sobre a cidade e sua percepção através da paisagem, iniciamos agora estabelecer como nos colocamos, ou pelo menos, como enxergamos o papel do sujeito nessa teia de relações urbanas. Entendemos que seja fundamental partir de uma leitura universal para, pelo menos, tentar dar conta do nosso microcosmo. Estamos falando de uma busca por um reconhecimento ontológico do termo, ou simplesmente sentir-se parte. Condição fundamental no processo de significação do lugar que habitamos. Afinal, habitar é ser-estar no mundo.

Um dos dilemas pós-modernos apontados por Cacciari (2009, p.33), é quando nos diz que não habitamos mais as cidades. Habitamos territórios cuja

métrica já não é espacial; já não existe qualquer possibilidade de definir eixos espaciais precisos. Se antes os sítios eram divididos por espacialidades palpáveis, como territórios não habitados ou zonas rurais, hoje dificilmente conseguimos distinguir os limites entre as cidades que configuram uma região metropolitana por exemplo. Lynch (2011, p.52) define que os limites “são os elementos lineares não usados ou entendidos como vias pelo observador”. Fala em quebra de continuidade, como as praias, os rios, ferrovias e até mesmo espaços em construção como as áreas industriais que circundam muitas zonas metropolitanas. Se formos diminuir o foco e adentrarmos nas estruturas urbanas, aí sim o problema se agrava. Entre os bairros que compõem uma cidade muitas das vezes os que os separam são uma ruela ou um beco, elementos que se interpenetram e se sobrepõem regularmente.

Com esse pensamento nos chama a perceber que não se trata de uma materialidade visível que o verbo habitar facilmente nos remete.

[...] O habitar não tem lugar lá onde se dorme e, por vezes, se come, onde se vê televisão e se diverte com o computador de casa; o lugar do habitar não é o mero alojamento. Só uma cidade pode ser habitada; mas não é possível habitar a cidade se ela não se dispuser a ser habitada, ou seja, se não “der” lugares. O lugar é o sítio onde paramos: é pausa – é análogo ao silêncio de uma partitura. Não há música sem silêncio [...] (CACCIARI, 2009, p.35).

Fala de uma transposição geográfica e física quando afirma que o desenvolvimento da metrópole para território não pode ser programado. Não se trata, contudo, de uma incapacidade técnica ou de uma vontade política, e sim da simples impossibilidade de programação dos limites administrativos, que mesmo existindo são todos artificiais e fictícios. Estamos falando de uma diluição dos limites tradicionais que até mesmo a carga simbólica que o termo cidade carrega em si não suporta mais dentro de uma região metropolitana, por exemplo. Onde começa e termina uma cidade? Em uma avenida? Uma esquina? Ou quem sabe em um olhar?

Com o devido cuidado e sem ter a intenção de estender a longos parágrafos a discussão¹², podemos afirmar que habitar não se trata de um estado de ter residência, morar em uma construção, como dois corpos independentes. Mas sim, estabelecer um modo no qual o homem, ao

¹² No capítulo 03 desta dissertação voltaremos a abordar a temática do habitar através da arte.

desenvolver possibilidades de uma relação ser-no-mundo ¹³, constrói o mundo que o circunda. Enquanto ocupação, o ser-no-mundo é tomado pelo mundo de que se ocupa [...] “a ocupação se concentra no único modo ainda restante de ser-em, ou seja, no simples fato de demorar-se junto a” (HEIDEGGER, 1954, p.01). Perceber e responder o que nos faz ser parte, porque não podemos imaginar uma natureza do ser (essência) sem considerar o seu entorno.

Em um claro (e breve) exercício de flexão do pensamento heideggeriano nos interessa sua preocupação na questão do ser em conjunto enquanto tal e como esse ser se relaciona com o todo, em uma proposição dialética entre o interior e o exterior.

Usufruímos de sua noção existencial fenomenológica, baseada na posição do homem no mundo enquanto ser ativo constituinte do todo, para entender as engrenagens que o leva a construir sua relação memorialística através da arte com a cidade e sua respectiva paisagem urbana. Essa torção filosófica contribui no desenvolvimento da pesquisa quando abordamos a problemática da memória na arte pública. Diante do exposto, podemos afirmar que, ao paço que (re)construímos o nosso entorno, nossa realidade, entramos em constante estágio de habitação daquilo que nos faz parte. Imersão. Completude.

Vejamos, por exemplo, a obra “*After Bahnhof Video Walk*”, dos artistas Janett Cardiff e George Miller. Desenvolvido para a Documenta de Kassel, de 2013, o trabalho foi projetado para acontecer em uma antiga estação ferroviária da Alemanha, em Kassel, e consiste em um vídeo de 26 minutos que é “projetado” em um *Ipod* que o espectador retira em uma cabine localizada dentro da estação.

Guiado pelo vídeo e pelas vozes de Cardiff e Miller, o espectador-usuário-transeunte passa a se relacionar com a estação e a vaguear por uma paisagem que é tanto ficção quanto realidade. Fala-se em um perturbador e misterioso mundo ¹⁴, onde os participantes ao assistirem as cenas na pequena tela do aparelho eletrônico, sentem a presença do que vêem ao se

¹³ Com o conceito de *ser-no-mundo* Heidegger pretende caracterizar a simultaneidade de mundo e homem, mostrando que a existência do homem recebe seu sentido da sua relação com o mundo e que este obtém sua significação através do homem. (FERREIRA, Acylene Maria Cabral. O destino como serenidade).

¹⁴ Em uma tradução livre, esse trecho descritivo da obra foi adaptado do site dos artistas.

posicionarem no mesmo local que tudo foi filmado. E quando buscam enquadrar o aparelho com a cena que se desenrola, tentam seguir os mesmos movimentos como se fossem o operador da câmera, causando estranha sensação de deslocamento temporal. Nesse momento, passado e presente se cruzam em um espaço paralelo criado pelos artistas, onde se discute uma memória de um passado nem tão distante assim. Mais do que isso. Fala, também, de uma memória paisagística típica de uma cidade modernizada ao evidenciar uma relação nem sempre percebida que o usuário da estação ferroviária tem com seus pares e os aparelhos urbanos que utiliza. E que só percebemos a ausência quando participamos do trabalho.



Figura 9 – Janett Cardiff & George Miller - *After Bahnhof Video Walk* - Documenta de Kassel, 2012. Foto Malvina Sammarone

Assim, habitar se faz através de uma relação sensível com o mundo (fazer arte). Habito porque me sinto parte do que me proponho a transformar. Reconfiguro. Vejo o que ninguém vê. Ou quando vejo o que todos veem meu olhar extrai nuances e detalhes que possivelmente passaram despercebidos pela grande maioria. A cidade para mim é campo fértil de possibilidades infinitas. O *skyline* urbano é como uma paisagem impressionista explodindo em

movimentos multicoloridos. Retomando Tuan, talvez esse *skyline* urbano se aproxime da experiência espacial dos habitantes das grandes florestas tropicais: onde a linha do horizonte, o infinito, é barrada pelos troncos de uma mata fechada, quando na verdade não há horizonte, e sim uma grande carência de marcos visuais (TUAN, 1980, p.91). No caso das cidades, nossas árvores são de concreto, e vislumbrar o horizonte se transforma em exercício de imaginação diante de truncadas e inúmeras ruas e avenidas. Talvez o mais próximo que consigamos chegar, seja no infinito perspectivo arquitetônico.

Por isso que, quando Lynch constrói a ideia de que olhar para a cidade pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama, ele deixa claro que ao mudarmos a perspectiva do olhar passamos a enxergá-la como uma grande obra de arte temporal, como ele mesmo define. Temporal porque não aceita padrão como outras artes, temporal porque a cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis. “A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados” (LYNCH, 2011, p.01).

Rykwert, ainda na introdução do seu livro “A sedução do lugar”, faz interessante relato. Desde a fase acadêmica questiona o conjunto de ensinamentos recebidos sobre a natureza racional dos assentamentos urbanos, “assim como a ideia de que a cidade é moldada por forças impessoais”. Para ele, outras noções, sentimentos e desejos comandam os projetistas e construtores, não relacionando o crescimento das cidades apenas ao que os economistas ensinavam. Acredita que a cidade seja um “artefato almejado, um constructo humano em que muitos fatores conscientes e inconscientes desempenham seu papel” (RYKWERT, 2004, p.05).

Mesmo reconhecendo a intenção de distanciamento na construção dos edifícios corporativos e dos prédios habitacionais, o autor diz que:

[...] A sensação da cidade e o seu tecido físico estão sempre presentes para os habitantes e visitantes. Apreciado, visto, tocado, cheirado, adentrado, consciente ou inconscientemente, esse tecido é uma representação tangível daquela coisa intangível, a sociedade que ali vive – e suas aspirações. Uma representação, uma figuração – mas não, ínsito, uma expressão. A palavra “expressão” sempre me faz pensar em algo involuntário, instintivo, e por tanto, passivo, algo como creme dental para fora do tubo (RYKWERT, 2004, p.07)

Nesse sentido, precisamos nos atentar e repousar nossos esforços. Através de um olhar estético, enxergamos naturalmente a cidade como obra de arte. Por meio dela, podemos descobrir suas qualidades como paisagem; ambiente carregado de significados materiais e imateriais; de interpretações. E como sugere Rykwert, representação, ao contrário de expressão, sugere reflexão, intenção e até mesmo, nesse contexto, um desígnio. A cidade assim, se torna nesse momento o grande suporte, meio de construção e reconstrução de realidades e representações, ativando e (re)configurando novas paisagens a cada olhar mais atento, por fim, produzindo outra realidade visual.

Ora, sendo a cidade então uma marca cultural, enxergá-la como suporte e expressão da arte não é nenhum exagero, pois como afirma Maderuelo, ela possui qualidades como paisagem e por isso está sujeita a um olhar estético.

Entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico (MADERUELO, 2001, p.18)

Quando o autor espanhol traz a cidade como fruto do trabalho coletivo, gera um profundo significado simbólico, ao ponto que podemos considerá-la como uma obra de arte porque representa as aspirações, ideais, realizações e frustrações de seus habitantes ao longo de toda história. Entende-se, portanto que sítio urbano, através de suas inúmeras paisagens, torna-se um campo onde ocorre a materialização entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem. Nesse contexto, acreditamos que a arte pública se coloca como responsável por ativar novas paisagens, como ocorre quando acontece eventos como o Salão Bienal do Mar, ocorrido em terras capixabas.

Sem pretender um efeito comparativo, eventos como o “*Madri Abierto*” (Madri, Espanha) e o “Arte Cidade” (São Paulo, Brasil), não buscam afirmar a necessidade da arte estar fora dos museus e galerias, muito pelo contrário, procuram enfatizar novas estratégias espaciais e críticas sobre o uso do espaço urbano (público). Diante desse novo contexto urbano, a arte contemporânea apresenta, e representa, sobretudo, a complexidade do ambiente, suas diferenças e, principalmente, a conseqüente capacidade de interpretação de cada um que de fato ali habita, determinando múltiplas possibilidades de leitura.

São nessas condições que os artistas contemporâneos, através de suas intervenções/instalações, estabelecem mudanças no cenário, estimulam o debate comunitário, interagem com a arquitetura do entorno e corroboram para um novo olhar sobre o lugar. Quando observamos na arte contemporânea um campo ampliado de atuação, possibilitado pelo encurtamento da relação discursiva entre o fazer e o pensar, passamos a enxergar as práticas artísticas pautadas em espacialidades diversas.

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma pra outra não envolvesse uma viagem, mas uma mera troca de elementos.

(Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*)

3. IMAGENS/PROJEÇÕES PARA ALÉM DA PAISAGEM

“A memória é uma ilha de edição”

Waly Salomão

Este capítulo vai tratar de como a arte produzida na, e através da cidade possibilita uma (re)construção imagética do lugar/paisagem para além de uma memória coletiva institucionalizada, o que chamarei de “*memória ficcional*”¹⁵,

¹⁵ Em uma apropriação direta dos estudos literários, o termo *Memória Ficcional* surge ao longo do meu percurso acadêmico aparecendo pela primeira vez em minha monografia de graduação. Parte do entendimento que o conceito de memória pouco tem haver com o conceito

não apenas por não estar relacionada com a história oficial do lugar, mas principalmente por ser constituído por uma situação em si nova e específica. Memória como ficções, não no sentido de falsas ou não factuais, mas de algo construído, modelado, experimentos de pensamento.

3.1 ORIGEM ETIMOLÓGICA

Memória, s.f. (do latim *memoria*) **1.** Faculdade de reter as ideias adquiridas anteriormente, de conservar a lembrança do passado ou da coisa ausente; **2.** reminiscência; lembrança; recordação (AMORA, 1999); **3.** Termo que remonta ao mito de Fedro, contado por Sócrates. De acordo com este mito, a alma humana teria circulado pelo mundo das ideias como um carro puxado por dois cavalos alados. O carácter desordeiro de um desses cavalos, metáfora dos instintos sensuais e das paixões, e as dificuldades de condução do mesmo teriam levado à queda da alma e à correspondente encarnação no corpo. O homem encarnado perde o acesso às ideias contempladas pela alma na sua situação originária. Mas ao ver as coisas, estas fazem-no recordar as ideias vislumbradas na existência anterior. O homem parte das coisas para que elas lhe provoquem uma recordação ou reminiscência (*anamnesis*) das ideias já contempladas. Conhecer é recordar o que está dentro de nós, as ideias anteriormente vislumbradas (CARLOS CEIA)¹⁶; **4.** Os antigos gregos consideravam a memória uma identidade sobrenatural ou divina: era a deusa *Mnemosyne*, mãe das Musas, que protegem as Artes e a História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinha poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou o historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais (CHAUI, 2000).

de verdade, sendo então a lembrança uma forma de ficção, como veremos ao longo deste capítulo.

¹⁶ Segundo o E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=877&Itemid=2,
acessado em 26 de Janeiro de 2015.

3.2 A NOÇÃO DE MEMÓRIA NO INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE PÓS-MODERNA

As transformações provocadas, principalmente pelo processo de globalização a partir da segunda metade do século XX, produziram o que Hall (1998) classifica como sujeito pós-moderno, conceitualizado como sem identidade fixa, essencial ou permanente. Este sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, “identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente” (HALL, 1998, p.13). Com uma força autodestrutiva, os grandes centros urbanos, na promessa do novo, revelam-se insensíveis à destruição das engrenagens que movimentam sua memória. A noção do tempo torna-se fragmentada pelo trabalho excessivo e a homogeneização dos espaços. O mais moderno convive com a decadência, o futuro com o passado.

Ainda segundo Hall, a rapidez com que as coisas são descartadas e trocadas por outras mais novas gera um apagamento das referências coletivas, o que nos afasta de uma relação mais contemplativa com os lugares. O passado pode se tornar sinônimo de ultrapassado.

À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 1998, p.74)

Olhar para trás causa certa estranheza em uma sociedade que se acostumou a admirar as realizações implantadas pelos modernos meios tecnológicos. Não há mais referências nas quais nos apoiar, visto que estamos sempre mudando e nos reconfigurando. Não possuímos uma identidade e identificação única, nem conosco nem com os lugares. O passado mais recente perde-se na efemeridade dos acontecimentos, o mesmo ocorre com os vínculos mais estreitos que construímos ao longo da vida. A aceleração informa o ritmo dos passantes, uma avalanche midiática nos alimenta incessantemente com excessiva carga de informação, alternância cadenciada entre construção e destruição da cidade.

Assim perguntamos: é possível através da memória confrontar os excessos vivenciados pela cidade na sobre modernidade?

Ao mesmo tempo em que a sociedade reconstrói sua forma de viver, e mesmo que a velocidade das informações e vivências nos insira em outra

realidade, se compararmos as gerações anteriores; não podemos ignorar a potencialidade humana de adaptação. Bergson, apesar de afirmar que a memória não é uma faculdade de classificar recordações, no caso recordações classificáveis por tema, sensação, momento ou importância; confirma que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua:

O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil (BERGSON 2011, p.48).

Pensando na complexa relação que estabelecemos com o meio urbano, podemos mesmo diante do bombardeio informativo em que estamos inseridos, converter lembranças e ampliar nossa consciência para as formas de inteligência associativa. Circunstâncias novas podem reavivar um conteúdo anterior, desde que existam fatores análogos ao da situação original. Ainda em Bergson nosso passado manifesta-se integralmente por ímpeto e de forma tendenciosa, embora apenas uma parte dele se torne representação, o que nos dá a entender que apesar de sermos e quereremos ser integralmente o passado que nos constitui, o ativamos de forma parcial, ou nos diz, pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado.

Daí torna-se importante para o nosso entendimento à relação da memória individual com a coletiva. Acreditamos que uma está direta, e/ou indiretamente conectada com a outra. Para todos os fins, a memória pessoal está, invariavelmente atrelada ao grupo, às tradições e ao universo coletivo. É um contexto mais amplo que envolve a família, a comunidade, a cidade e todos os grupos sociais que pertencem a quem recorda. Podemos ir mais além quando indicar que o passado se faz presente através dos objetos; o que nos aproxima as gerações anteriores e, assim, aos conteúdos coletivos.

Mas como se identificar em uma sociedade cada vez mais superficial? Como se sentir parte de uma paisagem cada vez mais fraturada?

3.3 A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE UM NOVO HABITAR

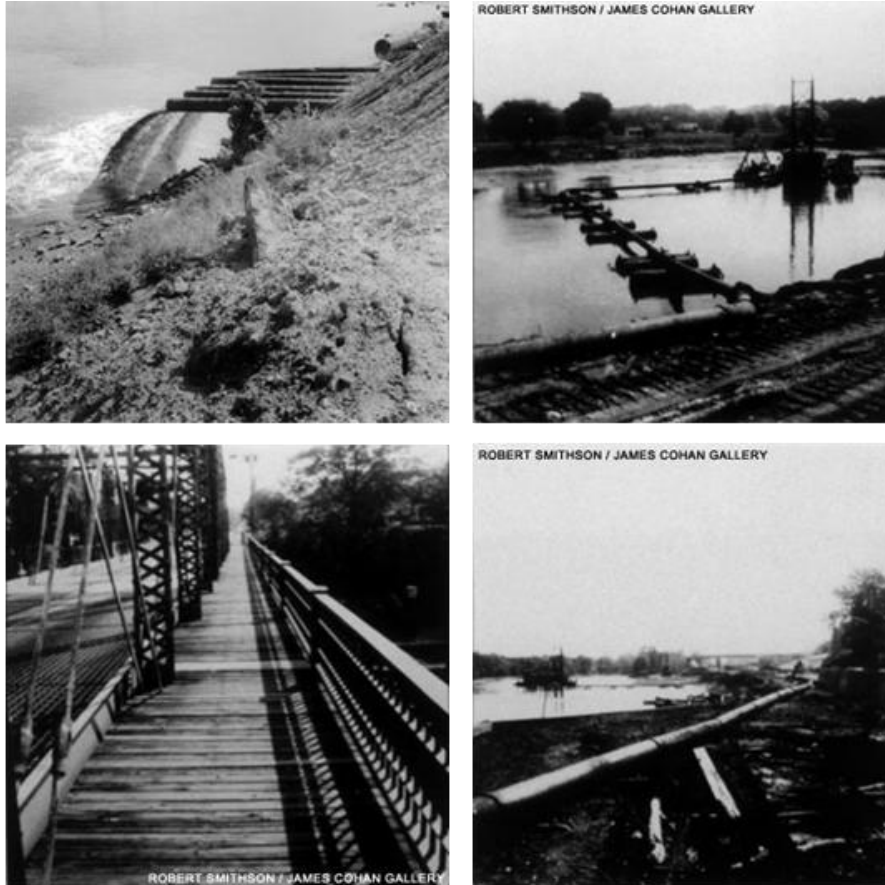


Figura 10 - Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967.
Fonte: James Cohan Gallery

Como vimos, as grandes cidades converteram-se em um arquipélago de enclaves modernizados – com suas torres corporativas, *shoppings centers* e condomínios fechados – cercados por vastas áreas abandonadas, terrenos vagos ocupados por populações itinerantes (PEIXOTO, 2004, p.393). É um mundo cada vez mais sem passado (ou seria um novo passado?), uma nova geografia econômica que obriga os indivíduos que nele habitam a novas relações de interação.

Forma-se uma instabilidade espacial em áreas onde o fazer e desfazer é contínuo. Criam-se espaços críticos, paisagens quebradas bem no meio da cidade, deslocando continuamente nossa percepção. O aparecimento dessas novas estruturas espalhadas pelas cidades são detritos de um passado

violentado. Resíduos do progresso, depósitos em que se acumulam vestígios arqueológicos; fraturas aparentemente desprovida de rosto e história.

Seria essa fração de memória a matéria constituinte na (re)construção imagética da paisagem urbana através da arte?

Robert Smithson realizou, no final dos anos de 1960, diversas expedições de reconhecimento da paisagem através de regiões industriais nos arredores de Nova York. Resultado: uma série de seis fotografias e um foto/mapa intitulados “*The Monuments of Passic*”. Através de uma narrativa documental, fez um *tour* por essa paisagem para retratá-la devastada pela industrialização e pelo crescimento urbano. Nenhum desses monumentos mapeados por Smithson são lugares aos quais seus habitantes atribuíram qualquer significado. Ele não faz referência à história ou à antiga configuração urbana da região, mas evidencia e aponta desde então o problema da transformação urbana e a relação de memória dos seus habitantes.

Smithson no seu texto sobre “*Monuments of Passic*” tratou as estruturas fotografadas como ruínas às avessas, ou seja, “não desmoronaram em ruínas depois de serem construídas, mas se ergueram em ruínas antes mesmo de serem construídas”. São cicatrizes que revelam as marcas deixadas por um processo de modernidade, caracterizado pela brutalidade interventiva e pela velocidade de deslocamento e adaptação proveniente de interesses econômicos especulativos, geradores de espaços latentes, oscilando entre o existir e não-existir.

Esse entendimento, se projetado a uma escala maior, revela que pelo menos metade das estruturas em estado de abandono (ruínas) e categorizadas potencialmente como ‘resquícios’, surgem de um desperdício causado pela rapidez com que os projetos são considerados viáveis ou não economicamente. É a lei da oferta e procura que sempre determinou a sucesso ou fracasso de qualquer empreendimento¹⁷.

A mudança que, principalmente o mercado da construção civil dá ao redirecionamento do fluxo financeiro, pelo menos aqui nos municípios da Grande Vitória, faz nascer em todos os cantos da região, oponentes

¹⁷ Vale ressaltar que não estamos nos baseando em dados provenientes de estáticas oficiais, mas em deduções através do processo que vivenciamos durante a pesquisa para esta dissertação.

'monumentos' ou 'esculturas' da contemporaneidade. Dessa forma, a transformação da paisagem urbana, e conseqüentemente sua reconfiguração, oscilam entre o novo e velho, o futuro e o passado, nos dando a falsa sensação de progresso, já que este velho nada mais é do que um futuro esquecido.

Se formos além, quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, se deparar com o descontrole das metrópoles e com uma nova experiência de escalas, distância e tempo, ajuda-nos a construir novas imagens da cidade, que agora também são partes da própria paisagem urbana. É através dessas paisagens, que redescobrimos a cidade (PEIXOTO, 2004, p. 15) Mais além, talvez seja através dessas paisagens que interagimos com a cidade, indo e vindo, construindo um mecanismo de pertencimento reconfigurado diariamente.

O que nos interessa neste ponto, quando consideramos os resquícios lugares de memória da pós-modernidade, é a aproximação ao modo como Smithson retratou "*Passic*". Apesar de se tratar de uma região em expansão industrial, de todo aparato tecnológico empregado, e da promissora transformação proposta pelo processo de modernização que o lugar passava, Smithson já enxergava a futura decadência que ali poderia emergir.

Passic parece cheia de 'buracos', comparada com a cidade de Nova Iorque, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados (SMITHSON, 2001, p. 46).

A previsão de um suposto passado esquecido vem ao encontro do pensamento de Bergson (2011, p.50), quando afirma que não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas. As coisas então se tornam lembranças à medida que outras coisas tomam seu lugar, empurrando o já vivido para o passado enquanto o presente se atualiza na direção do porvir. Parece-nos que fica claro uma faculdade que temos de ainda no processo vivencial das coisas, de pré-selecionarmos o que no futuro pode ser útil para a dissolução de algum entrave ou simplesmente cabível de recordação.

Vale ressaltar, que o termo Lugares, como explica Marc Auge (1994, p.76), é tratado aqui por uma noção antropológica, "incluída a possibilidade dos percursos que neles se efetuam, dos discursos que neles se pronunciam e das

linguagens que os caracterizam”. Lugares que podem resgatar simbologias, provocar o invisível e criar lendas e histórias urbanas, separando-os do comum dentro do banal cenário metropolitano. Porém, imaginar não é lembrar.

Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado ao menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz (BERGSON, 2011, p.49)

O que pensar então de uma fotografia antiga, por exemplo, como aquelas que passam de geração em geração e que guardamos em nossos arquivos pessoais de relíquias afetivas. Será que a sua simples existência é capaz de nos levar ao passado? Ou estaria Bergson falando de uma imagem metafórica, aquela que habita um imaginário coletivo e genérico? Como seria então essa relação da lembrança com a imagem quando se tratar de uma obra de arte, partindo do pressuposto que toda obra é em si uma imagem¹⁸?

Quando fala de uma possível diferença entre percepção e lembrança, Bergson fala da ilusão que temos em diferenciá-las por intensidade, desmentindo a tese que define a percepção como um estado forte e a lembrança como um estado fraco, com um simples exemplo:

Tome uma sensação intensa e faça-se decrescer progressivamente até zero. Se entre a lembrança da sensação e a própria sensação houver apenas uma diferença de grau, a sensação irá se tornar lembrança antes de se extinguir (BERGSON, 2011, p.51).

Nesse sentido, ele nos aponta para outra direção, onde a lembrança se torna outra coisa, se torna na verdade um índice, que aponta para a percepção, que sugere através de uma marca do que não existe mais, mas continua não sendo a percepção, conforme afirma mais a frente, ainda na mesma página: a lembrança de uma sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela (BERGSON, 2011, p.51)

¹⁸ Trata-se de ficções, não no sentido de falsas ou não factuais, mas de algo construído, modelado, experimentos de pensamento.

Apesar da abordagem sobre a questão da memória no indivíduo pós-moderno soar um pouco nostálgica, vale ressaltar que se trata de um entendimento pautado nas relações de interação com a cidade, uma forma de sentir e se sentir parte dela. Esse pensamento ajuda-nos a construir novas imagens da cidade, que agora também são partes da própria paisagem urbana. É através dessas paisagens, que redescobrimos a cidade (PEIXOTO, 2004, p.15). Mais além, talvez seja através dessas paisagens que interagimos com a cidade, indo e vindo, construindo um mecanismo de pertencimento reconfigurado diariamente.

Quando definimos essa diferença entre percepção e lembrança proposta por Bergson, logo pensamos em uma obra de arte produzida na, e através da cidade, cujo princípio ativo busca na relação com o transeunte/espectador gerar uma consciência histórica, ou quem sabe ao menos sugerir, ativar. Conseqüentemente, pensa-se nos diferentes níveis que essa relação é capaz de construir. Trata-se, portanto, de obras geradoras de múltiplas possibilidades de (re)construção de uma ponte de ligação entre o passado e o presente, mas que sem a pré-existência de uma lembrança, ou seja, sem o fio condutor capaz de resgatar o passado, a percepção que se tem da obra ficaria incompleta.

O autor fala em duas disposições mentais diversas, dois graus distintos de tensão da memória. Tensão seria a princípio a elasticidade que a lembrança/passado tem em relação ao presente. Seria a princípio uma capacidade de se atualizar conforme uma necessidade momentânea e/ou experiência vivida (BERGSON, 2011, p.56). Ao invés de se tornar um elemento de congelamento histórico, a obra de arte produzida na cidade passa então a funcionar como um signo (índice), um referente invisível, não necessariamente relacionado ao seu papel iconográfico, mas a um instrumento de (re)construção de uma nova paisagem urbana. A cidade por sua vez, com a sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.



Figura 11. Rubens Mano, “Observador”, s/ data. Fonte: site do artista

Rubens Mano enxerga a cidade potencialmente como objeto de trabalho, e se utiliza da fotografia para imprimir seu olhar sobre ela. A fotografia por sinal, pelo menos em nosso caso, é uma possibilidade de projeção do que categorizamos como memória ficcional. É através dela que nos permite imaginar um entre, capaz de conceber a arte como espaço potencial de prática crítica, cognitiva e por que não, social, que possa instaurar uma autoconsciência crítica do mundo, possibilitando até mesmo sua reconstrução.

Para alguns artistas da contemporaneidade, a cidade aparece como tema escultórico, o que pode ser considerado como extensão natural de temas anteriores como a paisagem e a pintura. Ela (a arte) incorpora uma série de elementos singulares do sítio urbano, como a arquitetura, suas ruínas e estruturas, potencialmente em um latente silêncio esperando para serem reveladas pelo olhar do artista. A fotografia em questão transforma-se em ferramenta antropológica, revelando materialidades, descortinando vestígios.

Para Rosane de Andrade, antropóloga e fotógrafa, a imagem fotográfica nasce modificando comportamentos e provocando questões do próprio ser. Ela carrega consigo significados e fragmentos de uma cultura. A imagem comunga com o texto para melhor compreender e elaborar uma análise desses significados. Ou seja, a fotografia, assim como a antropologia, ordena culturalmente os dados, os fragmentos da realidade através da observação. Nesse sentido, tanto a escrita como a imagem, estão amarradas ao contexto cultural.

Com a crescente aceleração trazida pela pós-modernidade e com o grande desenvolvimento técnico das máquinas fotográficas; as reproduções se

tornaram mais nítidas, mais rápidas, levando as imagens a serem parte efetiva do nosso cotidiano. Assim, *imagem* e *realidade* se confundem, já que vivemos cada vez mais a partir de realidades construídas pelas imagens (virtualização da informação).

Pensando a respeito do enunciado acima, faremos uma breve citação de Barthes no seu livro “A Câmara Clara”.

[...] tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens(...). O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto mais liberais, menos fanáticas, mais também mais falsas (menos autênticas) (BARTHES, 1984, p.173).

Podemos dizer que nos acostumamos a ver apenas a superfície, observando apenas uma fração do que nos rodeia. Com relação aos nossos antepassados, não nos tornamos bons observadores, apesar de o uso das máquinas mediadoras, como no caso da fotográfica, da realidade que nos cerca. Portanto, assim como a antropologia, o ato de fotografar nos dá uma visão mais global, detalhada do todo, considerando sempre, sermos parte do aparelho fotográfico. Praticar e arriscar nossa potencialidade de observação/captação da realidade, é uma atividade do olhar, que aproxima o ato de fotografar/ documentar as coisas da noção do ato antropológico.

Ao invés de se tornar um elemento de congelamento histórico, a fotografia passa então a funcionar como um signo (índice), um referente invisível, não necessariamente relacionado ao seu papel iconográfico, mas a um instrumento de construção da obra. Ela é antes de qualquer consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem do mundo, é em primeiro lugar da ordem do traço, da impressão, do registro.

[...] nesse sentido a fotografia pertence a toda uma categoria de signos, chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Peirce de *índice*. [...] os índices são signos que mantém ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa) (DUBOIS, 1993).

Em nosso caso, ela é o meio de projeção de uma memória ficcional. O que nos permite imaginar um entre, capaz de conceber a arte como espaço potencial de prática crítica, cognitiva e por que não, social, que possa instaurar

uma autoconsciência crítica do mundo, possibilitando até mesmo sua reconstrução.

A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública.

O pensamento de Maderuelo contribui para o entendimento do que por diversas vezes chamamos de imagem. Mas é preciso retomar a questão da paisagem urbana, fundamental na construção da pesquisa. Segundo Maderuelo (2007, p.12), o termo paisagem tem vários significados: qualifica tanto um entorno real, um meio físico, quanto a representação desse entorno: a sua imagem. Dessa forma, paisagem e imagem abraçam esses termos como representação da cidade, tanto em nível formal quanto de significado, reelaborando a maneira de ver o urbano e perceber a arte como possibilidade de transformação do entorno, capaz de ativar espaços públicos novos e antigos.

— *Você estava distraído. Eu lhe falava justamente dessa cidade quando fui interrompido.*

(Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*)

4. ENTRE PONTES E CIDADES

O projeto “*Caminho das Águas*”

Era 20 de Dezembro de 2008, na cidade de Vitória/ES, quando inaugurou-se a 8ª edição do Salão do Mar. O Salão¹⁹, até sua sexta edição em 2004, era anual e apenas capixabas e mineiros²⁰ podiam inscrever seus trabalhos. Com abertura aos artistas de outros estados a partir da sétima edição, em 2006, passou a dar visibilidade aos capixabas em todo o Brasil, incluindo Vitória no mapa cultural do país.

O evento promovido pelo poder público municipal, Secretaria Municipal de Cultura, tinha como forte característica a formalidade das categorias artísticas que um típico “salão de arte” traz em sua concepção. Pintura,

¹⁹O antigo Salão Capixaba do Mar surgiu em 1999 como resultado de uma parceria entre a Capitania dos Portos e a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (Semc).

²⁰A restrição à participação estava relacionada à circunscrição da Capitania dos Portos de Minas Gerais e Espírito Santo.

escultura, desenho, gravura, objetos ou instalações. A temática do mar permeava as produções e conduzia os jurados no balizamento de suas decisões a partir de uma aproximação formal ou conceitual ao temário da mostra. Desde sua estreia em 1999, transformou-se na principal oportunidade que muitos artistas, ainda começando no circuito das artes, possuíam de expor seus trabalhos ao lado de artistas com mais currículo e experiência, uma vez que dentre os selecionados a mescla de jovens com veteranos artistas dava o tom da listagem final.

Diferentemente das edições anteriores, nessa sua oitava edição (2008) a missão era de ser Bienal e ao ar livre. Segundo os curadores José Cirillo e Neusa Mendes, a proposta era que o então salão anual cedesse lugar a uma estrutura de Bienal, ao moldes do Programa Madrid Abierto²¹; tal aproximação implicava em um modelo nacionalizado, no qual um pequeno grupo de artistas (selecionados em um edital público) receberiam um montante em recursos financeiros para executarem o projeto apresentado e acompanhado pelos curadores. Buscando sintonizar e recolocar o evento nas tendências mais contemporâneas do circuito, numa proposta de renovar o modelo antigo dos salões de arte, a proposta para essa edição era se lançar a cidade, rompendo com as paredes, com as salas e galpões, ganhando os espaços públicos, expondo-se à observação ativa dos passantes e transeuntes²². Doze projetos de caráter interventivo foram selecionados para serem executados em uma área delimitada entre a região beira-mar e o miolo central da ilha. A mostra em questão não se limitava especificamente a objetos colocados inertes em um espaço expositivo nos moldes do cubo branco. Propunha-se uma reformulação não apenas na estrutura conceitual e formal do evento, mas também no lugar do público. Assim, na proposta temática que o Conselho de Curadores tomou para selecionar as obras, estas deveria ser capazes de ativar memórias da cidade em um determinado recorte espacial que se originava no centro antigo de Vitória e se estendia ao longo da avenida Beira Mar, em direção ao norte da

²¹ Informações mais específicas sobre este programa de intervenções urbanas na Cidade de Madrid podem ser acessadas pelo endereço eletrônico a seguir: <http://www.madridabierto.com/>

²² Apresentação da mostra. **8º Salão Bienal do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009 / org. Priscila R. Rufinoni, Samira Margotto; [trad. Karin Philippov]. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. pág. 10.

ilha. Esse percurso não era aleatório, segundo José Cirillo²³, esse era o movimento de expansão da cidade ao longo dos anos de 1960 a 1990. A cidade cresceu nesta direção, era sua história.



Figura 12. Projeção da área definida para as obras serem instaladas durante o 8º Salão Biental do Mar, 2008 (imagem capturada do Google Maps).

Entre os pontos A e B da figura 1, estava um pouco da história dos principais aterros que demarcaram o atual desenho geográfico da ilha, sendo que a área entre A e C demarcam o centro histórico da cidade. Com o crescimento da ilha a partir da década de 1950, o olhar sobre a cidade levou a uma ocupação da área norte, em direção ao ponto B e além. Os anos de 1980 e seguintes ocuparam definitivamente o norte, com a movimentação não apenas do centro financeiro da cidade, mas também de toda a estrutura do poder político municipal e partes do poder federal (apenas o Palácio do Governo estadual permaneceu no centro antigo). Esse deslocamento do olhar e dos interesses econômicos, políticos, sociais e culturais estabeleceram o território demarcado pela linha azulada do mapa (figura 11) como um espaço de passagem, uma espécie de vazio urbano. Vazio não no sentido de ocupação humana, mas de esquecimento e apagamento de sua condição de paisagem urbana. Assim, diariamente, milhares de capixabas cruzam esse território, em seus carros com seus vidros fechados para manter o ar frio de seus interiores, nos ônibus superlotados em direção ao trabalho, em percursos de ida ou de voltam que era “obrigados” a trafegar por este espaço, pois lhes era o único possível. Assim, essa região, outrora ocupada por uma estação de transporte aquaviário, importante ponto de apoio à mobilidade urbana nos anos

²³ Em entrevista realizada em março de 2013.

de 1990, tornara-se apenas um não espaço de circulação e de esvaziamento da percepção sensível, tornou-se uma área de passagem.

É neste ponto a inserção desse trecho da cidade na proposta temática da Bienal do Mar de 2008/2009: reolhar para este espaço, perceber sua existência como espaço de subjetivações, de memórias, de vidas no eixo cidade nova ⇔ centro. Deste modo, aos artistas que por ventura se inscrevessem para a Bienal estava implantado um desafio: construir uma obra que ocupasse esse trecho, algo que resignificasse a presença deste espaço da cidade.

Dessa vez, renunciasse às definições estilísticas tradicionalmente pré-estabelecidas nas fichas de inscrição. Ganhar a cidade se revela ambiente fértil que possibilitaria explorar desde a nítida relação do mar com a cidade como também avançar por sua paisagem, observar sua arquitetura, entender seus fluxos e quem sabe respirar junto com seus passantes. Assim, o Salão Bienal buscou que cada projeto tivesse a direta intenção de se relacionar com a cidade e suas múltiplas possibilidades.



Figura 13 – “O Retorno de Araribóia”, Coletivo Maruípe, 2008.



Figura 14 – “O Silêncio do martelo”, Fabrício Carvalho, 2008.



Figura 15 – “Folhetim Sereia”, Hebert Pablo, 2008



Figura 16 – “ Nós vemos a cidade como a cidade nos vê”, Heraldo Ferreira, 2008.



Figura 17 – “ATENÇÃO: ARTE”, Jo Name, 2008



Figura 18 – “Ego trip pré-sal” João Wesley / Sandro de Souza, 2008



Figura 19 – “Do Pó ao Pó – Work in progress”, Laerte Ramos, 2008-2009



Figura 20 – “Líquidas fronteiras”, Lucimar Bello, 2008

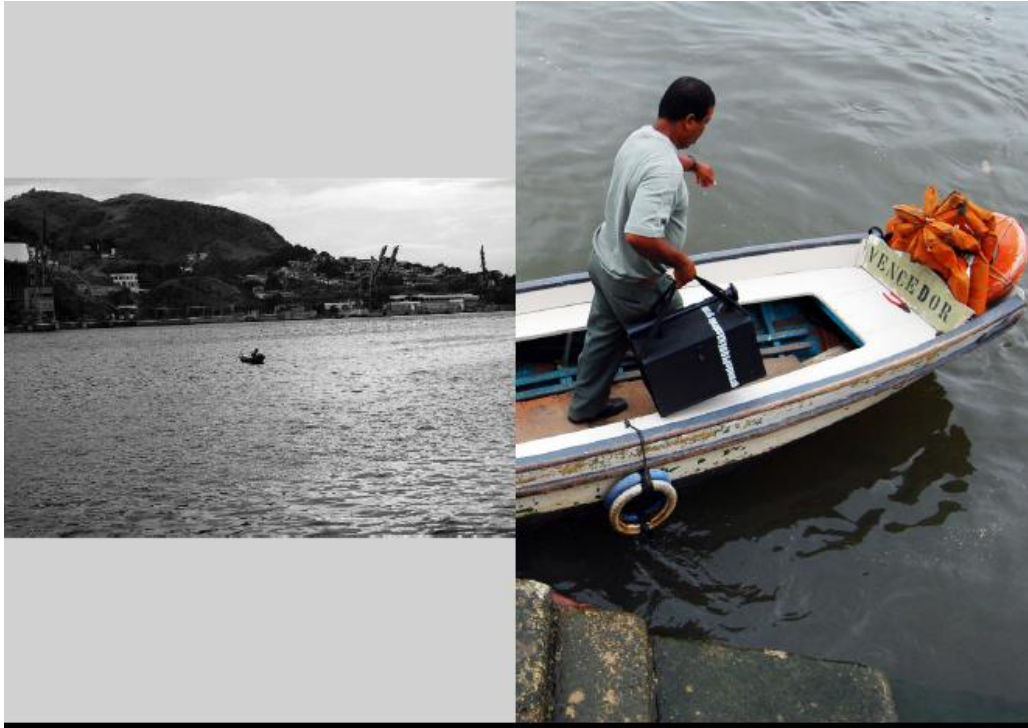


Figura 21 – “grandePEQUENAcatraia”, Marcelo Gandini, 2008-2009



Figura 22 – “Marí [n] timo”, Melina Almada, 2008-2009



Figura 23 – “Você vê?”, Jean-Blaise Pichral, 2008



Figura 24 – “PLUS ULTRA”, Oriana Duarte, 2007



Figura 25 – “Caminho das Águas”, Piatan Lube, 2008

Cada uma das propostas aprovadas buscou falar da cidade que é ilha, de sua memória histórica, social, política, ambiental e porque não, contemporânea. Todas, sem exceção, falam do mar ou para o mar. Em sua grande maioria, reconfiguram o papel do transeunte ao transformá-lo em espectador. Em breve relato, suscitaremos os conceitos abordados por cada trabalho.

"O Retorno de Araribóia", do Coletivo Maruípe, traz como proposta reproduzir uma réplica idêntica da escultura Araribóia e deslocá-la pela cidade. A intenção por trás da reprodução de um tradicional monumento é evidenciar uma história que poucos conheciam. Durante muitos anos, a escultura mudou algumas vezes de lugar na cidade, ora por questões urbanísticas, ora por questões políticas, chegando ao ponto de virar marcinha de carnaval. Ao produzir uma escultura móvel, o grupo cria uma reterritorialização do espaço urbano por meio do "retorno de Araribóia", que aparece e desaparece, provocando uma visão temporária e deslocada da escultura (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.25).

"O silêncio do martelo", do artista mineiro Fabrício Carvalho, trabalha a memória sob a perspectiva da resignificação dos objetos-dejetos encontrados pelas ruas da cidade. De forma aleatória, segundo o próprio artista, busca, sem saber o que vai encontrar, objetos domésticos, móveis, que fizeram parte de um ambiente íntimo e foram despejados em um espaço público (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.37). A partir daí, a interação se dá nos locais que são encontrados, reconfigurando-os (o objeto e o local) por meio de cordas, pregos, madeiras, ou qualquer outro material que por ventura sejam igualmente achados. Pretende-se dessa forma construir situações provisórias ao provocar no passante, sutil desvio na rotineira experiência urbana. Sintomas de estranheza ao se deparar com situações-intervalos simbolicamente anônimas.

Com a intervenção "Nós vemos a cidade como a cidade nos vê", de Heraldo Ferreira, trabalha-se, através de um jogo de espelho, a evidenciação de uma relação cotidiana no sítio urbano, mas pouco percebida pelos seus transeuntes habituais: nós somos o reflexo da cidade que habitamos, assim como a cidade é o reflexo daqueles que a habitam. Fala ainda de uma virtualidade quando propõe uma relação imaginária do que se vê e o que se reflete na obra, conduzindo o olhar do espectador pelo posicionamento dos espelhos na calçada.

"Folhetim Sereia" busca também evidenciar a cidade, mas diferentemente da obra anterior, essa revelação vem através da própria arte. Quando Herbet Pablo se apropria de imagens do circuito da arte contemporânea e as decalca nos vidros dos pontos de ônibus da Avenida Beira-Mar, ele traz a tona o corpo da cidade travestido de nova roupagem, ou seria tatuado de outros corpos? A questão se instala quando a chamada de atenção para esses pontos espalhados pela avenida é construída pelo uso de famosos corpos da arte: Rebecca Horn, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Orlan, Márcia X e Nan Goldin, cujas propostas são expor conflitos de diversas naturezas, como as sereias, que são híbridos de homem e peixe (Catálogo da Bienal do Mar, 2009, p.49).

Em "Marí [n] timo", Melina Almada instala diversas estantes nos abrigos dos pontos de ônibus localizados a beira-mar. Ao todo, 10 pontos são contemplados com uma mini biblioteca, onde uma seleção de livros com a temática do mar é colocada a disposição dos passantes e usuários do sistema

de transporte coletivo da cidade. Não existe nenhum mecanismo de controle sobre o uso dos exemplares. O fluxo é livre, como o ir e vir dos transeuntes da região. Cria-se, assim, outra circulação. Ou novos outros cursos para a cidade, e que, indireta e diretamente, dialogam com o transporte de tantos mundos particulares e individuais.

A cidade como *lócus* do habitar (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.67). Esse é o tema norteador do trabalho de Lucimar Bello. “Líquidas fronteiras” consiste na projeção de 03 (três) vídeos na parede externa de um edifício localizado na Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes, no Centro da Cidade de Vitória. Os vídeos projetados são uma consequência de outro trabalho realizado pela artista, nomeado “dos Alpes ao Ilha de Capri”, realizado em sua cidade natal, no caso, São Paulo. Assim, Lucimar propõe sobrepor as paisagens das duas cidades ao projetar as imagens de um prédio vizinho ao que mora, em outra edificação; agora na capital capixaba. Como ela própria define, essas imagens transbordam e vazam ao escorrer sobre outra superfície (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.67), reconfigurando, mesmo que momentaneamente, as percepções e afetividades dos passantes.

“Do pó ao pó” é uma intervenção performática de Laerte Ramos. Assim como outros trabalhos da Bienal, busca uma reconfiguração da paisagem pela ação da arte, em seu caso, através da coleta de seus resíduos, mais especificamente, do pó. Seus acessórios coletores de pó exploram a superfície da cidade: calçadas, veículos coletivos, lugares públicos, estúdio de artistas, galerias e museus de arte. Segundo Laerte, “a coleta do pó é como uma foto de um lugar, um registro de um momento contando partículas que restam das pessoas e de seus trabalhos” (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.73).

Novamente o olhar e a contemplação se direcionam para o mar em “grandePEQUENAcatraia”, de Marcelo Gandini. Para tanto, resgata-se a figura do catraieiro, profissão quase extinta na Baía de Vitória. Trata-se da pessoa que pode ser considerada o taxista marítimo, aquele que atravessa uma ou mais pessoas de uma costa a outra entre os municípios de Vitória e Vila Velha. Diante dos imponentes navios cargueiros, o artista cria uma relação lúdica de Dom Quixote diante dos moinhos de ventos (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.79), ao observar o catraieiro em seu pequeno barco de madeira “duelar” com as grandes embarcações de ferro e aço. Assim, instala em uma

catraia uma caixa acústica que emite os mesmos sinais sonoros que os navios emitem quando se aproximam da Baía, buscando evidenciar o tradicional trabalho de um personagem quase anônimo da Ilha de Vitória.

“PLUS ULTRA” é um conjunto de operações artísticas que propõem a imersão do observador em experiência geovirtual (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.85). Ao registrar em vídeos o fluir constante do remar em águas urbanas, Oriana Duarte constitui novas paisagens ao capturar as imagens pelas cidades onde passa e as edita de modo que o espectador tenha variação de percepção ao notar as diferenças de ângulos e variações de luz. Trata-se, portanto, de uma operação acumulativa, onde as águas passadas irão se imbricar nas novas águas, em um processo de permanência contínua do projeto artístico.

Em um momento específico do cenário político e econômico do Espírito Santo, os artistas João Wesley e Sandro de Souza procuraram enfatizar a inclusão do Estado na produção petrolífera do pré-sal. Através da obra “Ego trip pré-sal” pretendeu-se discutir como esse fato poderia, em tese, transformar o imaginário local. Historicamente o território capixaba serviu de passagem para aqueles que se locomoviam entre o Sul e o Nordeste do País. O umbigo que flutuou na Baía de Vitória remeteu a uma mudança de cenário, reforçando a evidencia nacional que a cidade recebeu ao ser transformada, momentaneamente, como a capital do petróleo do Brasil.

O projeto “ATENÇÃO: ARTE”, de Jo Name, se apresenta na forma de 26 placas de sinalização com *layout* semelhante às placas de trânsito, mas com mensagens diferentes das oficiais (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.97). Evidenciam-se, através das placas, as relações sociais que estão sobrepostas nas camadas dentro da cidade quando consideramos o papel de organização que a sinalização urbana impõe ao seu usuário. Mesmo sendo consideradas a margem do politicamente correto, essas figuras “oficializam” as ações que representam, uma vez que são constituídas das mesmas normas técnicas da placas convencionais. Estamos falando de representações de ações como roubar, cometer infrações de trânsito e urinar em local público.

Quando Jean-Balise Picheral foi convidado a participar da Bienal do Mar, logo buscou referências para o novo projeto em um conjunto de obras intitulado “Arquipélago” realizado em 2004.

Vitória é a ocasião de ampliar o arquipélago, de tecer uma ligação com as instalações que fiz em Dunkerque, perto da praia e no porto, ao mesmo tempo em que as duas cidades se comprometem numa parceria de cooperação descentralizada (PICHERAL, Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.103)

O título da instalação – “Você vê?”, materializa o propósito do artista. Apoiado em sua experiência de arquiteto e urbanista, traz a questão do lugar e do espaço, a questão do olhar sobre o lugar. Não o interessa necessariamente o resultado estético da obra, e sim o olhar sobre o novo que ela pode provocar na rotineira paisagem da Baía de Vitória.

Propositamente por último, “Caminho das Águas” é matéria prima desta dissertação por colaborar diretamente na proposição das questões teórico-conceituais aqui discutidas. A nosso ver, se destaca pela sutileza quando provoca uma simbólica projeção de uma paisagem que, possivelmente a maioria esmagadora daqueles que pisam sobre o solo marcado pela linha azul, jamais imaginou que pudesse um dia ter existido. Exala memória, mesmo quando fala do presente. Provoca o olhar sobre, e para a cidade; lançando a face dos seus usuários habitantes a estranheza de perceber seus (des)conhecidos entornos de cada dia. Por fim, Piatan (re)vive, por meio da intervenção, tempos que foram sobrepostos. Passado que nunca deixou de existir, apenas foi soterrado. A mesma água que busca brotar a superfície, encontra-se permanente na vida urbana da nova cidade. Vitória é uma ilha, e nesse sentido, a obra colabora para não perdermos de vistas nossas raízes geosociais.

4.1 A GÊNESE DE CAMINHO DAS ÁGUAS

A obra de arte sempre exerceu um fascínio quanto à sua gênese e ao seu funcionamento; assim como tudo o que gira em torno da criação de uma obra ou da vida de artistas. Como resultado disso, tem-se um grande número de biografias envolvendo tanto a obra em sua feitura, como também as particularidades da vida privada dos artistas. Vale salientar que algumas dessas edições biográficas trazem os estudos que levaram à produção de determinados objetos artísticos, auxiliando na verificação, por parte do leitor, de facetas da feitura da obra, elementos de sua composição, de cor, forma, etc.,

assim como do valor desses documentos do processo de criação.

Para Cirillo (2004), quando se é posto frente a frente com um conjunto de registros residuais do processo de construção de uma obra visual, os documentos desse processo, está-se diante, então, de um emaranhado de fragmentos, muitas vezes desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente. São desenhos, escritos, colagens, rasuras, pedaços de objetos, maquetes e uma sorte de artefatos pertencentes aos mais diferentes sistemas semióticos que se colocam agrupados ou avulsos. Não há uma organização aparente e, partindo desse pressuposto, pode-se considerá-la caótica.

Essa é a situação quando se depara com os registros que acompanham o processo de criação do artista capixaba Piatan Lube. Suas anotações, cadernos, folhas, arquivos digitais, mapas e fotografias são evidências do lado irregular da natureza do gesto criador, um lado o movimento contínuo e incerto que envolve a mente criadora durante seu processo de criação – o que se dá com uma desordem aparente, com irregularidade, de modo caótico. Segundo James Gleick (1989, p. 4), “[...] o caos é antes de tudo uma ciência de processo do que de estado; de vir a ser do que de ser [...]”, dando, pois, continuidade à investigação do ponto onde a ciência clássica havia parado: no estudo dos sistemas não-lineares. Para ele, sistemas não-lineares são aqueles que não podem ser solucionados, montados ou desmontados simplesmente, pois não se somam uns aos outros do modo cartesiano, não se prestam aos manuais por não possuírem uma virtude modular.

[...] a não-linearidade significa que o ato de fazer o jogo modifica, de certa maneira as regras [...]; é o caminhar por um labirinto cujas paredes modificam sua disposição a cada passo que damos. (Gleick, 1989, p. 15)

Cada registro é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação, talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criação, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material. Gleick (1989, p. 39), em seu estudo sobre o caos, associa a dinâmica caótica e sua complexidade ao processo de criação. No caso de Piatan Lube essa complexidade fica potencializada por ser um artista cuja dinâmica criadora opera vários objetos simultâneos.

Estudar uma obra por meio de seus documentos do processo de criação

é certamente olhá-la a partir de sua dinâmica, pois esta é como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta (Cirillo 2008). É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora. É seguir uma ação não estável, a dinâmica da não estabilidade. É buscar construir *locus* de coerência. É o projeto poético de uma determinada obra ganhando contornos. É estabilidade no caos: ilhas de estrutura. No caso de Piatan, ilhas que tentam retomar a memória das cidades-ilha.

O estudo do processo de criação de “Caminho das Aguas” se dá por meio do que Salles (1998) define como crítica de processo, uma derivação da crítica genética (Hay, 1998; Gressillon, 2009). Para Salles (1998), a crítica genética se configura por meio de um processo investigativo cujo centro é a obra em construção; essa investigação vê a obra a partir da sua feitura, buscando melhor compreender o processo de criação. A Crítica Genética pretende, deste modo, oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observá-la a partir de seus percursos de fabricação. É assim oferecido à obra uma perspectiva de processo (SALLES, 1998, p.12).

Fala-se, portanto, de um estudo do processo de criação, do percurso de gestação da obra. O profissional que desvela esse funcionamento chama-se crítico genético. Para Salles (1998, p. 12-13) “[...] o crítico genético é um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns sistemas responsáveis pela geração da obra”.

Ao crítico genético, qual o físico do caos, cabe a função de desvelar alguns dos princípios direcionadores que regem o processo de criação. Ele entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos ou à análise dos documentos da criação. Estabelece-se em movimento, numa ação em direção à dinâmica que antecede a obra. Acabada uma obra, seus registros vão sendo colocados pelo artista à margem da nova criação, sendo raramente resgatados em um novo percurso gerativo. Entretanto, o interesse pelo estudo dos mecanismos e da estrutura do gesto criador devolveu a essas marcas o frescor que lhes é inerente. Dessa forma, o crítico genético, como uma espécie de

voyeur, seduzido pela possibilidade de descortinar momentos da ação do artista, coloca-os novamente em ação. Ele os acompanha de modo crítico-interpretativo, buscando nexos nesses vestígios; olha-os no seu conjunto, na sua possibilidade interativa, procurando compreendê-los e as suas funções no processo de criação.

A Crítica Genética analisa o documento autógrafo – documento vindo da própria mão do criador, não passando por processo de publicação – para compreender, no próprio movimento de criação, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo artista e entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra (SALLES, 2000, p. 24).

Nessa busca por entender os meandros da produção da obra, os documentos do processo cumprem funções fundamentais que apóiam o trabalho do crítico genético. De modo geral, pode-se dizer que são funções dos documentos do processo: armazenamento e experimentação – temas que serão mais bem trabalhados posteriormente. Limita-se aqui à sua apresentação de modo geral. Eles servem, desde o início do trabalho, para o armazenamento de idéias, imagens e materiais possíveis, informações geradoras que são ou que poderão ser relevantes à pesquisa estética, em desenvolvimento ou não pelo artista, de modo que estas não lhe escapem no pântano da memória. A idéia é guardada no frescor do insight, o que garante à mente criadora possibilidades de retorno a ela em momento posterior. Poder-se-ia dizer que são fragmentos à espera de correção. Buscamos conhecer algo desses documentos que desvelam a cidade debaixo de linha azul. As memórias de uma obra que fala das memórias da cidade.

Nasce “*Caminho das Águas*”. Obra selecionada que tinha como proposta pintar uma linha azul de 30 centímetros de largura em um azul vivo²⁴ sobre o chão da cidade redesenhando seus antigos limites geográficos. Mar e terra. Ou como aponta Piatan Lube, trata-se de uma intervenção artística que consiste em uma linha azul que será traçada nas áreas limítrofes das antigas formas geográficas do arquipélago de Vitória, sobrepondo-se à forma territorial contemporânea da cidade (LUBE, 2008).

²⁴ Apesar de não encontrar nenhuma referência no material disponibilizado pelo artista Piatan, o azul encontra-se presente em muitos elementos relacionados ao mar: barcos de pesca, janelas das casas dos pescadores, entre outros.



Figura 26. Mapa da proposta interventiva da obra “Caminho das Águas”, inscrita no 8º Salão Bienal do Mar (2008). Fonte: Documentos de processo de Piatan Lube, acervo do LEENA/UFES

Em sua execução inicial, foram 1.800 metros de pintura horizontal que, a partir do porto de Vitória insinuou-se pelas ruas centrais da cidade até alcançar um banco de rua, estrategicamente instalado na ponta do morro do Forte São João, um ponto de observação sobre a baía, bem de frente para a pedra do Penedo²⁵, importante ponto de referência para os viajantes náuticos desde a povoação do Estado. A formação granítica é um ponto emblemático na constituição do que hoje se tem da cidade de Vitória, e sua história como marco paisagístico se confunde com o processo de transformação geográfica da ilha. Além de ser a porta de entrada dos navios para os portos da região, os limites entre a pedra e a margem receberam as mais famosas batalhas no período de colonização, marcando definitivamente o local como símbolo máximo da Baía de Vitória. Coincidência ou não, “*Caminho das Águas*” termina ali, em um simples banco de cimento como muitos outros existentes nas praças da cidade, e que sinceramente não sabemos o que ele faz ali, perdido na paisagem, mas que o destino permitiu que servisse de repouso para a obra descansar. Vale destacar que não há nenhum tipo de registro por parte do artista sobre o porquê de parar neste ponto.

²⁵ **Penedo de Vitória.** Medindo 136 m de altitude, esta montanha-ilha é o símbolo máximo da baía de Vitória e, apesar de estar localizada no município de Vila Velha, foi tombada como Patrimônio Natural Paisagístico de Vitória, o que garantiu sua integridade, hoje patrimônio de todos os capixabas. Créditos: Acervo da Secretaria Municipal de Vitória.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Penedo_de_Vit%C3%B3ria



Figura 27 - O artista Piatan Lube e sua obra “Caminho das Águas” inscrita no 8º Salão Bienal do Mar. Foto: Luara Monteiro

Mesmo nas entrevistas ele não define claramente a escolha. Assim, nos parece que esta acertada estética para fechar o ciclo de ocupação da obra é ação poética do acaso, é o acaso gerador apontado por Salles (1998).

Descansar ou retomar ao seu lugar. Afinal, parar de frente para a baía é como (re)encontrar os seus. A linha que simboliza onde um dia o mar esteve parece possibilitar, de alguma forma devolver sua origem como um espelho que reflete a imagem de uma realidade geográfica, de uma poesia paisagística que não mais existem. Poeticamente, as águas do passado descansam sob casas e edifícios, praças e avenidas, literalmente de frente para o mar, e sobre o mar.

As etapas de construção da obra envolveram muita pesquisa, entrevistas e a formação de uma equipe de voluntários na pintura da faixa. Essas etapas estão evidenciadas no conjunto de documentos de processo de Lube, disponibilizados de modo digital para esta pesquisa.

4.2 OS DOCUMENTOS DA OBRA

A obra entregue ao público como pronta é apenas a ponta de um iceberg que, estudado, revela a complexidade do ato criador. Toda obra, deixando marcas evidentes ou não, não é um ato espontâneo, ela é processo, se constrói na mediação do artista com diferentes etapas da criação, as quais podem ou não estar registradas em documentos de processo. No caso de "Caminho das Águas", Piatan Lube é um desses artistas que faz uso do registro de sua ação geradora, revelando um sem fim de informações sobre o seu processo.

Essa diversidade de informações presentes nos registros anexa-se à própria diversidade dos suportes que as contém – o que irá definir que tipo de documento se está analisando. No seu conjunto, os documentos de Piatan são dos mais variados tipos, o que nos faz lembrar as definições de Louis Hay. Segundo Hay (1999), o que dá contornos à nomenclatura dos documentos, ou do seu conjunto, é a articulação dos objetos e suas funções. Assim, foi a análise dos diferentes tipos de objetos utilizados por Lube que nos levou a uma taxonomia dos seus documentos do processo, tais como textos experimentais, trabalhos de graduação, resenhas, críticas curatoriais, folders das exposições, catálogos, fotografias, mapas, arquivos pessoais e conversas informais.

Dessa forma, configurados os documentos do processo como uma extensão da mente criadora (Cirillo, 2004), exige-se do pesquisador estar atento à singularidade e à generalidade neles contida. Assim, é da observação, descrição e análise que se deu o levantamento “[...] de hipótese quanto ao funcionamento de um processo de criação específico [...]”, neste caso, o de “Caminho das Águas”. Destaca-se que o que está sendo buscado só pode estar nestes documentos que “[...] lhe oferecem a possibilidade de testar esta hipótese” (SALLES, 2000, p.52).

A busca deste investigador está na compreensão da ordem constitutiva de uma poética que fala da cidade, não da cidade atual, mas daquela que se constrói em camadas de memórias, sobrepostas de modo a irem apagando as anteriores. Partimos da percepção de que esses documentos são uma possibilidade e a obra deles decorrente é uma escolha entre outras possíveis – o que fica claro na reoperação dos mesmos mecanismos para a sua versão em

Florianópolis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades, porque o documento de processo é “[...] limitado em seu caráter material e, ao mesmo tempo, ilimitado em sua potencialidade interpretativa” (SALLES, 2000, p.52).

Essa potencialidade interpretativa ilimitada é uma das maiores dificuldades para se desvelar os procedimentos da mente criadora. Só estão acessíveis momentos do movimento da criação disponíveis nesses fragmentos que se cruzam e formam um único objeto: “[...] porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto” (SANTAELLA, 1998, p.45).

É nesse campo movediço da incompletude do signo, bem como na busca para fugir da poeira do esquecimento nos arquivos, que se localiza a tarefa investigativa desta dissertação. Para Grésillon (2002, p.160), essa tarefa

[...] consiste, de um lado, em dar a ver, isto é, em tornar disponíveis, acessíveis e legíveis os documentos autógrafos que antes de tudo não passam de peças de arquivo, mas que ao mesmo tempo contribuíram para a elaboração de um texto e são testemunhos materiais de uma dinâmica criadora. Em outros termos, o pesquisador reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês manuscritos que habitualmente são chamados de ‘prototextos’.

Esse prototexto, ou dossiê genético é então formado do conjunto de materiais da criação disponibilizados por Lube para os fins deste trabalho de investigação. Estamos falando de um conjunto de material que se constitui basicamente de documentos digitais e digitalizados. Pouco, ou quase nada, foi de ordem da matéria física, palpável. Talvez o material mais evidente que tivemos acesso tenha sido a própria obra, que dialogou, e ainda dialoga na construção desta dissertação.

Dos documentos de processo enviados pelo artista em formato digital, investigamos primeiramente seus estudos correspondentes a fase inicial que antecede a construção da obra “Caminhos...”. Esse primeiro grupo de arquivos é composto basicamente de imagens antigas, mapas e documentos escaneados/fotografados por Piatan em suas visitas ao arquivo público, tanto o municipal, quanto estadual.

Posteriormente, surgem os escritos aleatórios, pensamentos registrados

em parágrafos e formatados em texto. À medida que o trabalho ganha corpo, surge o primeiro projeto para participação da Bienal. Com ele, documentos complementares como cartas, e pedidos ao poder público para execução da obra, são anexados a trajetória do projeto artístico. Quando se lança a rua, Piatan reúne vasto grupo de imagens do processo de materialização da obra, com posterior registro do trabalho já finalizado.

O último grupo de documentos, diz respeito a trajetória que Piatan traçou até desembarcar em Florianópolis. Em processo similar ao realizado em Vitória, o artista mantém a mesma metodologia de arqueologia das memórias que a cidade pode oferecer e contribuir ao seu projeto. Grupos de imagens, mapas, relatos e histórias sobre a nova cidade indicam o caminho que às águas deveriam ressurgir através do azul pintado sobre o presente.

Cronologicamente, os últimos documentos integrantes desse conjunto disponibilizado pelo artista é a sua monografia de conclusão de curso, quando se forma, em 2012, Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo; assim como o projeto artístico que prevê a finalização da obra “Caminho...” na última ilha-capital ambicionada por Piatan: São Luiz do Maranhão.

AVISO AO PÚBLICO

A COMPANHIA CENTRAL BRASILEIRA DE FORÇA ELÉTRICA,
avisa ao público em geral, e aos usuários dos bondes, que
o Serviço de Transportes Vila Velha-Paul, a partir das --
17 horas do dia 29-12-965, passou a ser exercido pela Pre-
feitura Municipal de Vila Velha, caso de sua propriedade.

Acentua especialmente que nenhuma vinculação exis-
te entre o antigo serviço de bondes desta Companhia e o -
serviço de bondes ora operado pela Prefeitura, por sua--
conta e responsabilidade.

Acrescenta que o referido serviço, e os bens que
o constituíam, foram transferidos àquela Municipalidade
por escritura pública lavrada em 29 de corrente, no com-
petente Cartório daquela Comarca.

Aviso ao público da Companhia Central Brasileira de Força Elétrica, 1965.
Pouco tempo depois se encerraria o serviço de transportes por bonde em
Vila Velha.

acelerar a ocupação do município. Os bairros cresceram no
sentido do porto para a sede, ou seja, de Paul para Vila Batista
e daí para a Ilha das Flores, até Aribiri. Poucos se estabeleceram
inicialmente na Glória e em Vila Velha.

Figura 27 – Digitalização de documento sobre os bondes de Vitória, de 1965.
Fonte: Arquivo de processo de Piatan Lube

Outros aspectos da área conquistada ao mar, na Esplanada da Capixaba.



Figura 28 – Documento digitalizado sobre o aterro da Esplanada Capixaba. Figura representativa no que diz respeito a área investigada para receber a obra “Caminho das Águas”. Fonte: Arquivo de processo de Piatan Lube



Figura 29 – Mapa digitalizado da antiga Cidade do Desterro.

Fonte: Arquivo de processo de Piatan Lube

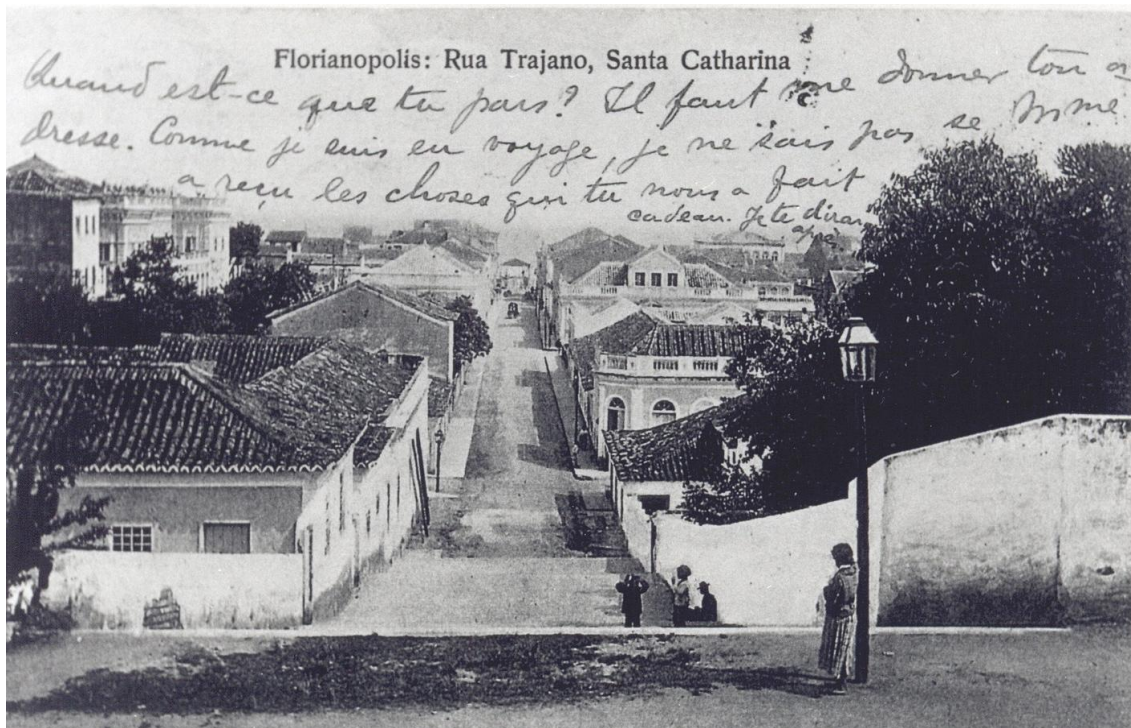


Figura 30 – Fotografia digitalizada da Rua Trajano, em Santa Catarina, integrante do grupo de imagens que estudam o possível percurso de intervenção da obra “Caminho das Águas”.

Fonte: Arquivo de processo de Piatan Lube.

Esse dossiê de Piatan Lube não se põe simplesmente como uma

equação a ser resolvida; nele, buscamos estabelecer relações entre diferentes sistemas não-lineares que se definem no processo de criação. Especificamente sobre como a questão da memória pessoal (do artista), a memória do transeunte (o outro) e a memória da cidade (coletiva). Como equação preliminar, o dossiê é o desdobramento dos movimentos inerentes aos documentos investigados. Ele vai definir efetivamente os recortes da pesquisa – um constante diálogo com os documentos, um mecanismo comunicativo que envolve o pesquisador e o objeto pesquisado, um objeto dinâmico. Assim, é no desdobramento investigativo, na análise dos documentos da obra, que os estudos genéticos encontram a definição mais precisa de seus recortes. Desse modo, a equação em busca da compreensão da organização caótica vai se resolvendo e desvelando alguns dos mistérios que envolvem tanto a construção de uma obra, quanto o processo de criação como um todo, pois permite o afloramento de teorias sobre o ato criador (SALLES 2000).

É fato que os documentos do processo trazem em si dados sobre a ação da mente criadora: podem ser encontradas as mais diferentes informações que revelam momentos das reflexões durante o processo de criação. Dentre elas, toda a gama de experimentações que antecedem a produção da obra: forma, dimensão, cor, material, etc. A investigação dos documentos permite que o projeto poético da obra, ou do próprio conjunto de obras do artista, seja parcialmente compreendido. A maior ou menor complexidade dessa compreensão está associada ao conjunto de hipóteses levantadas ao longo da investigação e sua possível verificação nos documentos do processo.

Segundo Cirillo (2004), entende-se por projeto poético a ação da mente do artista com intencionalidades e tendências, as quais vão sendo reveladas e compreendidas pelo próprio artista ao longo do ato de construção da obra. Essa intencionalidade e tendência do projeto do artista podem ser evidenciadas por meio de estudos do processo de criação, à medida que eles revelam as nuances do projeto poético de diferentes artistas.

Apesar desta relevância dos estudos do processo para a arte e para a ciência, não há, entretanto, uma política documental (mesmo nos estudos arquivísticos) clara que trate esses documentos e arquivos artistas para além de uma visão memorialística ou de uma relação *voyeuriste* de acesso à intimidade do artista. Há, ainda, uma outra tendência no trato com esses

documentos e arquivos, comum em projetos curatoriais: atribuir-lhes o status de obra – o que é feito por meio de estratégias de emolduração (GULLAR, 2009) desses documentos, as quais os isolam de seu contexto e lhes colocam o atributo de obra-prima (vários estudos de Rodin são hoje exibidos como *masterpieces* do artista que, apesar de sua genialidade, nunca lhes atribui outro valor que não o de estudo).

Este trabalho tem por objetivo situar, situar e apresentar uma análise geral dos documentos do processo do artista plástico brasileiro Piatan Lube, os quais têm sido material inestimável para a continuidade de uma ação investigativa sobre o processo de criação nas Artes Visuais no Espírito Santo. Busca-se compreender os procedimentos gerais que possibilitam uma aproximação com o papel da memória e do espaço/cidade como matéria no projeto poético desse artista. Piatan, assim como outros artistas na contemporaneidade, parte do estudo histórico dos sítios que pretende se relacionar como forma de aproximação e apropriação de uma memória que não é sua, mas que ao longo do processo de dissecação das camadas que se revelam enquanto atua como um arqueólogo urbano transforma-se em parte integrante do objeto de pesquisa.

Piatan Lube nasceu no ano de 1985, em Belo Horizonte, Minas Gerais, mas viveu desde menino no Estado do Espírito Santo, mais precisamente no município de Viana, integrante da Região Metropolitana de Vitória. Graduiu-se em Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo no final de 2012, mas muito destaca-se ao participa de diversas exposições coletivas e individuais dentro e fora do Estado.

O fato de muito cedo ter se mudado contribui de forma decisiva na formação visual e poética do seu trabalho. Somado as experiências de criança ao lado do pai que foi restaurador, a chegada em terras capixabas potencializa sua tendência sensível de lidar com o mundo a sua volta. Viana é um município predominantemente de área rural e essa nova geografia influencia diretamente o projeto artístico de Piatan, como ele mesmo define em um resumo de sua biografia²⁶:

²⁶ Arquivo sem referencia bibliográfica oficial enviado diretamente ao email do pesquisador pelo artista.

Nascido no ninho poético do barroco mineiro, meu caminho estava traçado nos caminhos das artes. Filho de restaurador, nasci entre as cores das pinturas de Ataíde as deformas e arranjos celestiais de altíssimo teor indentitário do mestre de Aleijadinho. Perfumes do tempo, cheiro de cera de abelha derretida, pigmentos em pó mágicos que viravam homens, plantas, céus e mares, coloriram meu imaginarium. 20 anos depois deste ciclo, primeiro, onde vivia em terras mineiras, passei a viver em Piapitangui aldeia da zona rural de Viana, Espírito Santo, onde pássaros orquestram as musicas das tardes e as águas desenham a paisagem (LUBE, 2013).

Percebemos claramente nesse relato que Piatan possui estreita relação afetiva com a nova morada. O vilarejo de Piapitangui, em Viana, Espírito Santo, é o lugar com cheiro de vó materna, descende de índios e onde criou nove filhos, como faz questão de frisar. Lá desenvolve seu processo de escuta do mundo e revela as nuances da terra em suas obras, frutos de um escultor social, como ele mesmo se define. Terra que é atelier e berço, onde constrói pontes e faz da sua paisagem fonte de água fresca em um processo primitivamente romântico de relação com a arte.

Assim, nos aproximamos dos documentos do artista, para, a partir deles desvelarmos as tendências e intencionalidades de um projeto poético que trabalha com a mediação de diferentes tipos de memória, as quais que se materializam nas duas instalações de Lube.

4.3 DOS REGISTROS HISTÓRICOS DA CIDADE AO PROJETO POÉTICO DAS INTERVENÇÕES

O levantamento histórico do processo de transformação das cidades-ilhas foi realizado em arquivos e acervos públicos e particulares (mapas, fotos, livros, desenhos, documentos civis de aterros) e por meio de entrevistas com especialistas de áreas diversas (Arquitetos urbanistas, geólogos, professores universitários, artistas, ativistas, pessoal das Secretarias Municipais de Desenvolvimento Urbano, de Transito, etc.) que puderam auxiliar de alguma forma a equipe no entendimento da ocupação e na redescoberta da antiga cidade.

“Caminho das Águas” ganha as ruas. Invade calçadas, contorna postes, sobe em bancos, cruza praças e avenidas. Desvenda ruelas. Revela esquinas com ares de província. Sim, Vitória ainda tem esquinas onde o tempo parece não andar. Em três dias o que antes era monotonia, ganha tons de novidade. “O que essa faixa azul está fazendo aqui?” pergunta o transeunte desavisado. Para aqueles em que o processo de ir e vir é uma rotina, a paisagem quase não muda. Ou se muda pouco percebe. Anda, entra, sai, corre. Os dias vão e vem como se todos os sons, cores e cheiros fossem os mesmos. Se deparar com um elemento que lhe rouba a rotina pode ser inquietante. De onde vem? Para onde vai? Será vandalismo? No mínimo um tanto curioso na mente de quem se atenta, nem que seja por pouco minutos.

4.3.1 A proposta conceitual

Quando nos apropriamos dos primeiros escritos sobre a obra, revela-se um discurso que se confunde pela intenção de ser tanto possibilidade de rememoração do passado (memória como passado), quanto manifesto político/social/ecológico, como demonstra o artista em entrevista realizada pela organização do evento e que ficou registrado no catálogo oficial do Salão. Perguntado se o projeto apresentado ao tratar de uma memória geológica da Baía de Vitória poderia ser relacionado às pesquisas da *Land Art*, mas com nova ênfase ecológica, Piatan responde que o ambiente e seu entorno se tornam elementos fundamentais na constituição da obra, assim como suas características físicas e simbólicas.

O objetivo do trabalho é evidenciar, por meio desta linha azul, a violência contra o meio ambiente, anunciada como progresso, a Mata Atlântica que sumiu praticamente, a população indígena dizimada, o buraco na camada de ozônio, aumentando a temperatura do planeta devido à crescente emissão de poluentes (LUBE, 2009, p.32)

Em um exercício de busca íntima, tenta através dela (a obra) responder a muitas questões da contemporaneidade, como os problemas de ocupação desordenados do espaço urbano, o engajamento pela conservação dos ecossistemas litorâneos, a luta por terra dos índios oprimidos pelo povo branco, enfim, tantas equações envolvidas que o que de fato chama atenção é o

discurso que surge em meio a tudo isso e que gradativamente vai encorpando. O que ganha consistência como proposta conceitual em um segundo momento, talvez nem antes nem depois, é a iniciativa, e que mais tarde vai se tornar persistente, de afirmar que o trabalho é uma importante ferramenta para se discutir o dilema da memória urbana na pós-modernidade e as infinitas possibilidades de interação dos transeuntes/expectadores com as obras de arte na cidade.

“A linha azul apresenta toda uma série de eventos históricos que envolveram Vitória no que tange à sua paisagem, essa que traduz toda ação do homem no espaço. Tal linha é um código e impõe uma leitura que está claramente inscrita na cidade e nela inscreve características culturais e pensamentos que movimentaram determinada época; a construção da paisagem é um processo histórico, onde são representadas as relações sociais entre homem e meio, criando os lugares dotados de valores comuns e individuais (LUBE, 2009, p.32).

Conforme o pensamento se expande, ao longo da fala percebe-se a transição de um discurso munido de ideais sociais para um discurso amadurecido pautado em conceitos-chaves para arte contemporânea. Fala em memória, relações sociais, paisagem, pertencimento, processo histórico. Busca a partir desse ponto e através da arte convidar a cidade a pensar sobre ela mesma, ao mesmo tempo em que através da linha traz a arte à superfície e para a realidade visual dos seus habitantes.

Quando “Caminho das Águas” se insere e incorpora à paisagem, ganha status de obra. Ganha autonomia. O programa de arte educação do Salão colabora na transformação conceitual que o trabalho passa ao expandir seus horizontes através de uma orientação direcionada e reflexiva. Agora convidava os passantes, grupos agendados e os próprios monitores ao diálogo sobre identidade e memória territorial.



Figura 31. Detalhes da obra “Caminho das Águas” no 8º Salão Bienal do Mar, 2008.
Foto: arquivo LEENA/UFES

Uma das ações que ganhou destaque foi a distribuição entre os abordados de um folder com fotos da cidade de Vitória antes dos aterros. Essa

iniciativa foi resultado da demanda de informações que transeuntes/espectadores traziam a medida que a simples abordagem oral não dava conta de gerar a ponte necessária entre o discurso e a leitura da obra.

Ao marcar o antigo limite entre mar e terra, a linha azul reativa e traz a discussão o processo de mudança social, político e econômico que transformaram a paisagem, contando histórias e revelando cicatrizes de ocupação, desvelando um mar de perspectivas. A linha simbólica traçada no concreto parece sugerir também um caminho a ser percorrido no espaço urbano, desloca para o chão e o infinito o olhar do transeunte e o estimula a múltiplas interpretações (LUBE, 2009).

Mas não podemos perder o foco. Por mais que seja instigante dar conta das discussões que sucedem o trabalho, a vela mestre que impulsiona “Caminho das Águas” continua sendo sua iniciativa de se apropriar dos espaços públicos e discutir o resgate de uma memória urbana através da arte. Ao falar da cidade para a cidade incorpora uma tendência de valorização do passado, e que está invariavelmente relacionada a uma mudança de postura no que diz respeito às incertezas do amanhã, resultado de um colapso do projeto de construção de uma sociedade nova e mais justa, dentre outras decepções, tornaram bastante incerto aquele futuro pelo qual tanto se esperava.

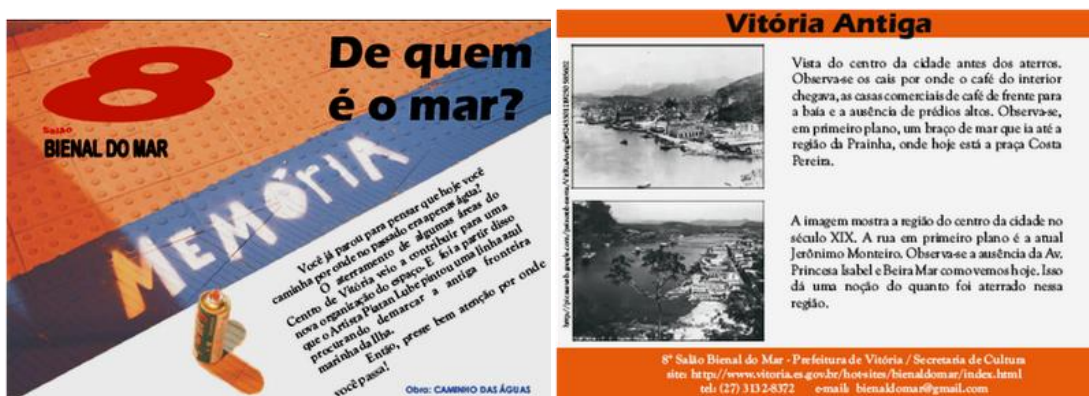


Figura 32 - Frente e verso de folder produzido pelos monitores Filipe Frauches Mecnas Marcel Nascimento Rosa, Patrícia Mendonça Almeida e Rejane Afonso Teixeira²⁷

Talvez a obra não seja o caminho de ruptura com as futuras gerações, mas parece ser um compromisso com a memória que ainda respira na cidade. Sua linha não apenas marca, como nos esfrega a face, o que antes foi um

²⁷ Imagem e créditos retirados do blog oficial do programa de arte educação do Salão Bial do Mar. <http://artedu-celialice.blogspot.com.br/>

limite, não nos deixando esquecer que por ali o mar já esteve e que por cima dele caminhamos todos os dias. Mostra e demonstra o quanto somos páginas a serem viradas como aqueles que por ali viveram antes de soterrarem seus passos. Esse compromisso com a memória da cidade foi entendido como um possível (e viável) compromisso global. Quantas cidades, ilhas ou não, sofreram o mesmo processo? A ação poderia habitar em muitas cidades litorâneas brasileiras que viram a transfiguração através dos aterros. Sua matéria é a investigação das *urbes* perdidas no tempo (LUBE, 2012).

4.3.2 Da obra se fez projeto O caso de Desterro

Historicamente as capitais ilhas do projeto de Piatan se diferem em sua constituição. Diferentemente de Vitória, a ilha de Florianópolis durante quase dois séculos foi lugar de passagem de muitos navegadores europeus que buscavam em suas dóceis terras o refúgio necessário para reporem as forças e seguirem adiante em suas explorações marítimas. Habitada nos primórdios pré-históricos pelo homem de sambaqui²⁸, e posteriormente pelos índios tupi-guaranis, que possuíam a característica marcante de sempre receberem os brancos com grande cordialidade e curiosidade; a ilha desde então possuía em sua constituição hábitos sedentários ligados à pesca e a agricultura, atrativos significativos para aqueles que precisavam de lugar seguro e confortável durante longas expedições, na sua grande maioria em direção as terras ao extremo do continente sul-americano.

O povoamento da Ilha de Santa Catarina teve início entre 1651 e 1673 por iniciativa do bandeirante vicentista Francisco Dias Velho²⁹ que enviou seu filho acompanhado de pequena comitiva de São Paulo com o objetivo de desenvolver um empreendimento agrícola na região. Porém, os registros

²⁸Por volta de 10 mil anos atrás, as transformações da natureza foram responsáveis pelo deslocamento das populações que habitavam o continente americano. A elevação dos níveis de temperatura e dos oceanos motivou os homens dessa época a se deslocarem para as regiões litorâneas da América. A presença humana nessas localidades foi comprovada por meio de aglomerados de conchas e restos de peixes com mais de trinta metros de altura. <http://www.brasilecola.com/historiag/os-povos-sambaquis.htm> acessado em 27 de Fevereiro de 2014.

²⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Florian%C3%B3polis acessado em 27 de Fevereiro de 2014

históricos consideram o ano de 1675 como o ano de fundação do povoado da então Nossa Senhora do Desterro, em alusão a sua padroeira. Quando, devido a sua privilegiada localização geográfica, passa a ser ocupada militarmente a partir de 1737, o povoamento da ilha se intensifica e alavanca maior desenvolvimento principalmente através da agricultura e da indústria manufatureira de algodão e linho³⁰. Ainda no século XVIII, uma decisão da corte Portuguesa incentiva a vinda de inúmeros colonos oriundos principalmente da Ilha de Açores com o único intuito de fortalecer e acelerar o povoamento do território.

Desterro se transforma em cidade no ano de 1823, tornando-se capital da província de Santa Catarina, período de grande prosperidade com os investimentos oriundos de recursos federais. Projetou-se a melhoria do porto e a construção de edifícios públicos, entre outras obras urbanas. A modernização política e a organização de atividades culturais também se destacaram, marcando inclusive os preparativos para a recepção ao Imperador D. Pedro II (1845). Com o advento da República (1889), as resistências locais ao novo governo provocaram um distanciamento do governo central e a diminuição dos seus investimentos. A vitória das forças comandadas pelo Marechal Floriano Peixoto determinaram em 1894 a mudança do nome da cidade para Florianópolis, em homenagem a este oficial³¹.

Avançando pelo século XX percebemos que a estrutura urbana de Florianópolis pouco mudou até meados da década de 1950, quando ares de interior ainda se sobressaiam na rotina “pacata” da ilha. Até 1926, o acesso a suas terras ainda eram pelo mar, panorama que mudou com a inauguração da Ponte Hercílio Luz, hoje patrimônio histórico e arquitetônico. A ameaça de transferência da capital Catarinense para outra cidade devido as péssimas condições de transporte entre a ilha e o continente através do antigo cais, forçou o governo vigente a realizar além da inauguração da Ponte uma grande reforma urbanística, que viria não apenas modernizar a travessia mar-terra como melhorar as condições gerais da população. Nesse contexto de

³⁰ Dados coletados no site <http://floripendio.blogspot.com.br/2010/06/florianopolis-dados-e-historia.html> acessado em 27 de Fevereiro de 2014.

³¹ Informações retiradas do site da Prefeitura Municipal de Florianópolis. <http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/turismo/index.php?cms=historia&menu=5> acessado em 28 de Fevereiro de 2014.

modernidade, regras de higiene e urbanização da cidade, surgiram os trabalhos para construção de um novo cais que veio a substituir o antigo Trapiche Municipal³².

Outro ponto significativo na história urbana da cidade de Florianópolis é o início dos aterros na década de 1970. A partir da década de 1950, a capital começou a ser dotada de edifícios de mais de oito andares destinado a escritórios e apartamentos na parte mais central, e somente apartamentos em outras áreas. Na década de 1960, com a chegada da Universidade Federal de Santa Catarina e a implantação da BR 101, houve um crescimento na população causando também uma expressiva evolução no plano urbano³³. Diante de um significativo crescimento populacional a ilha precisava ganhar área, e os aterros foram a solução encontrada para expandir a malha urbana. Junto com os novos habitantes, novos hábitos. A malha rodoviária não suportava mais o crescente número de veículos.

Apesar dos primeiros aterros, como as primeiras intervenções na região da Prainha, ainda no início do século XX, terem a função de higienizar e melhorar as condições sanitárias da capital, o aterro da Baía Sul proporcionou um acréscimo de 6 (seis) quilômetros quadrados, mudando substancialmente a relação do sujeito com a cidade. Através dessa nova área foi possível escoar o fluxo oriundo de duas novas pontes que ligaria o continente a ilha de forma mais eficiente e segura, desafogando a já desgastada e ameaçada Ponte Hercílio Luz. Estudos mostram que os primeiros objetivos para a região do aterro “eram a implantação de espaços livres e de lazer, praças cívicas, sistema viário, edifícios de administração pública, edifícios residenciais, áreas industriais, edifícios de escritórios privados, comércio, a expansão da cidade nova sem a inércia da parte histórica³⁴”.

³²Eram toscas pontes de madeira que entravam algumas dezenas de metros no Estuário, alcançando o convés dos navios a vela - que não podiam se aproximar mais das margens, sob pena de encalharem no lodaçal (<http://www.dicionarioinformal.com.br/trapiche/>)

³³ Informações do portal http://www.arq.ufsc.br/urbanismo1/2005-1/final/final_km.pdf acessado em 05 de Março de 2014.

³⁴ Informações do portal http://www.arq.ufsc.br/urbanismo1/2005-1/final/final_gc.pdf acessado em 05 de Março de 2014.



Figura 33 - Antigo Cais Municipal (abaixo da Praça XV), antes da sua reforma, ainda de madeira, e Cais do Miramar, já reformado em 1930.

Porém, tudo não passou de uma grande utopia progressista, característica marcante do urbanismo consagrado pelos estudos de Le Corbusier. Trata-se de uma

“visão racionalista, tecnocrática, a-histórica, que ignora as tradições culturais e pretende estruturar o presente e o futuro, levando em considerações as novas tecnologias e materiais de construção e idéias “progressistas”, em que prevalecem os princípios da higiene, da luz, da ventilação, da circulação (FREITAG, 2006, p.63).

Suas reais funções hoje são de área de circulação de veículos, terminal rodoviário, estação de tratamento de águas e esgoto, sambódromo e, de herança, um enorme vazio urbano.

“Florianópolis, até o início dos anos 70, tinha o mar junto ao centro histórico. O mar, seu ritmo, seu cheiro, seu ‘temperamento’, as práticas, usos e técnicas por ele demandados, implicam na maneira das pessoas relacionarem-se com o meio. Seus hábitos, enfim, suas formas de produzir cultura, todos os seus equipamentos sócio –técnicos ligados ao mar, compõem a maritimidade do lugar. Existia um contínuo entre a cidade e o mar. Existiam rampas, trapiches, praia, escadas, que permitiam o acesso às águas (...)”³⁵

³⁵ Relato extraído do portal http://www.arq.ufsc.br/urbanismo1/2005-1/final/final_gc.pdf acessado em 05 de Março de 2014.

Nesse ponto, aproximamos as duas cidades-ilhas do projeto artístico de Piatan: Vitória/ES e Florianópolis/SC. Vamos compreender mais a frente que “*Caminho das Águas*” não apenas fala das águas que por ali existiam. Fala também daquela paisagem configurada pela morfologia natural do ambiente que não mais existe. Fala de (des)configurações. Chama à lembrança a estreita relação do homem com o mar, seus aromas, seu tempo alargado no ir e vir do continente a ilha. Fala das antigas construções inspiradas na arquitetura portuguesa sobre o alinhamento das vias, costumeiramente respeitando as variações dos terrenos. Descer e subir. E mesmo apesar de possuir um “padrão colonial”, era sempre fluida, linear. Fala enfim, de uma ausência materializada nos fragmentos.

“Caminho das Águas” foi pensada e construída para ser específica. Após a experiência adquirida ao longo de todo processo que resultou na participação da Bienal do Mar, Piatan parecia ter em mãos a certeza que sua proposição poética lhe garantia possibilidades reais de expansão. O pensamento dilata. A linha deveria agora marcar novos territórios. Lugares onde a história de transformação urbana fosse similar e que lhe propiciasse reverberar seus conceitos e códigos estabelecidos no primeiro momento em Vitória/ES.

Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina era o destino. O Edital de Arte e Patrimônio do IPHAN o meio de realização. O ano, 2009. A propósito, o referido Edital estabelece linhas de financiamento a projetos que desenvolvem diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o patrimônio artístico e histórico nacional, visando relacionar dois universos de referências culturais, por um lado, trabalhos artísticos e processos estéticos atuais e, por outro, os acervos, as tradições, as culturas e os sítios que estabelecem a memória do País³⁶. O edital fala em patrimônio artístico. Memória. Sítios. Ora, “*Caminho...*” trata as cidades como sítios arqueológicos, paisagens ricas em vestígios antropológicos e sociais. Mas não estamos falando em patrimônio edificado. Não podemos apalpar, segurar, entrar, mas podemos sentir, enxergar, vislumbrar as tantas histórias (e estórias) contadas através da linha.

³⁶ Mais informações no site <http://www.artepatrimonio.org.br/regulamento.php>



Figura 34. Detalhes da área da intervenção artística em Florianópolis/SC, 2009.
Fonte: Acervo do artista.

Ao ser considerada linha de patrimônio histórico e artístico, a obra cresce e se transforma em um projeto ambicioso que poderia ganhar tantos outros mares. Mas é na ilha que a obra encontra seu caminho (LUBE, 2012). Inúmeras cidades ao longo do litoral brasileiro com certeza receberam modificações em seus traçados originais em nome do progresso. O mar compõe nossa genética e as ilhas são como extensões de nosso farto território. Habitá-las era questão de necessidade e logo cidades seriam levantadas, moldadas, erguidas para o alto e para frente. Expandir era preciso.

Naturalmente suas margens foram sendo dilatadas e redesenhadas. Pontes e conexões com o continente não seriam mais suficientes para dar conta do desenvolvimento urbano estabelecido. Enfim, muitas “ilhas” foram de encontro à terra firme e preservaram apenas o nome de sua formação geológica como lembrança do que um dia foram. Vitória/ES e Florianópolis/SC resistiram e se tornaram capitais, o que não significa que passaram sem cicatrizes por esse processo.

Quando o projeto “Caminhos das Águas” é aprovado no Edital 2009 do IPHAN, Piatan possui novo desafio. Se antes falar de Vitória é natural por lá habitar e diariamente (com)viver. Desvendar e revelar as memórias entranhadas de outra ilha-capital passa a exigir um exercício maior de apropriação de velhas novas histórias. Falar em memória da cidade pode ser “fácil” quando fazemos parte dela. Transferir seu conteúdo a outra realidade exige sacrifícios. É preciso entender suas engrenagens e de alguma forma funcionar junto. Como exercício vem à residência. Processo comum nas práticas artísticas da contemporaneidade colabora no deslocamento do artista para outro contexto cultural, com o objetivo de desenvolver um processo de criação artística associado à troca de experiências, linguagens, conhecimentos e realidades³⁷. Estamos falando de um processo onde o maior objetivo são as trocas culturais, políticas e simbólicas, fortalecendo os vínculos entre os agentes envolvidos no desenvolvimento do projeto e propiciando ao artista participante porta de entrada para enfim iniciar seu processo pessoal de construção de uma nova realidade. Mergulhar fundo, prospectar, intuir, respirar, pulsar.

³⁷ Conceito retirado do site www.funarte.gov.br/.../Apresentação-oficinas-Interações-2012

O esforço monumental de entrar em novo contexto simbólico passava pelo processo de estudo do outro ambiente. Era preciso chegar novamente aos limites originais entre mar e terra. O espírito antropológico que habita em Piatan se especializa em uma cartografia do passado. Poeta que escreve em linha azul memoriais geográficos das capitais-ilhas. Mas para recomeçar era preciso se esvaziar. Não dos conteúdos. Talvez da impregnação referencial que a regionalização gera. Digo talvez porque sabemos que essa limpeza jamais acontecerá. Como apontamos na relação da memória individual com a memória coletiva. Por isso, ficou estabelecido que a metodologia não fosse muito diferente da realizada em terras capixabas: análise do mapeamento dos aterros em arquivos públicos, livros de história com descrição física da cidade, documentos, mapas antigos, relatos, conversas, interação, apoio operacional do poder público local, enfim, tudo que possa ou deva contribuir para o entendimento da paisagem que logo logo receberia a intervenção.

Mas o trabalho pede mais que conceito, mais que uma experimentação de convívio; pede paixão, pois é árdua a tarefa a executar, e a residência proporciona o fundamento vital que é a escuta do lugar (LUBE, 2012). Mas não é simplesmente escutar. Trata-se de uma escuta poética. Por maior que seja a tentativa, o artista navegante jamais será como um habitante local. Ele chega e vai. A memória a ser revelada não é mais a da cidade em questão. Quando se aventura a navegar em outros mares, ele agora trabalha com um conceito universal de memória da cidade, ou muitas vezes aqui chamado, “memória urbana”.

O resgate do passado de um lugar requer a utilização de vestígios que ficaram no tempo/paisagem, sempre a partir de contextualizações dos referências que extrapolam a singularidade que aquele local pode lhe proporcionar. Ao fazer história suprimimos as particularidades e assim nos distanciamos do mundo seletivo das memórias. Já que não fazemos parte daquele grupo social, nossa memória individual não colabora na formação da memória coletiva do lugar.

Para dar conta de outros ambientes precisamos lançar mão de referências universais, perdendo aquilo que é fundamental na constituição de qualquer memória de cidades, que é a sua individualidade. [...] Por essa razão, as conclusões sobre uma determinada cidade que se estudou podem ser aplicadas, sem solução de continuidade, a muitas outras cidades. Seguindo-se

a definição acima, o que foi recuperado foi a “memória urbana” e não a “memória da cidade (ABREU, 1998, p.18)

O que a linha azul de “Caminho das Águas” se propõe é ser parte dessa particularidade, desse algo a mais que difere um lugar do outro. Por mais que o idealizador da obra não consiga atingir as camadas mais profundas da história singular daquela cidade, por mais que exercite a prospecção das variadas camadas existenciais que repousam sob aquele solo, somente seus transeuntes podem através dela (a arte/obra) ativar as marcas de constituição da identidade local; desde que se permitam interagir e atingir fundo as águas submersas em concreto e asfalto. Mas trata-se de uma leitura poética dos fatos históricos, afinal estamos falando de arte. Não se pode, e o artista tem real noção de suas possibilidades, pretender dar conta na totalidade de tudo e de todos.

Ao lutar com pinceis e rolos de tinta contra os conceitos que dizem “não, você não vai conseguir revelar a verdade”, Piatan assume seu papel de roteirista de uma ficção que almeja ser história real. Ao planejar o trajeto a ser pintado reconhece a impossibilidade de seguir fielmente os limites originais que separavam mar e terra. O que está em jogo, muito mais do que seguir as riscas as primeiras cartografias da ilha, é a necessidade, acima de qualquer outra coisa, de interação com o lugar. Reconfigurar o passado através da linha azul é o que podemos chamar de licença poética. A memória coletiva da cidade não vai ser burlada por essa adaptação. Muito pelo contrário. Ganhará novos contornos sem jamais perder sua essência.

Pode-se admitir enfim que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da obra de arte inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então, já o é a arte na sua concepção uma vez que sua natureza (a da arte) é para o outro e seu entorno (CIRILLO 2009). Nesse sentido o projeto como um todo (Vitória/ES e Florianópolis/SC) se equivalem independente da relação do artista com a cidade. O foco é a obra e é ela que interage diretamente com a paisagem urbana. É o elo de pertencimento que une o transeunte a sua memória, e conseqüente a memória coletiva da cidade. Essa relação é capaz de ativar/resgatar/buscar no espectador um conteúdo inconsciente facilitador para uma aproximação afetiva entre ele, a obra, a cidade, seu entorno ou tudo mais que possa remeter naquele momento de

interação; independente de um senso estético de gosto ou admiração (belo e feio bom e ruim). “Caminho das Águas” é sim oportunidade de recuperação do passado pelo singelo gesto de convidar a todos a percorrer sua linha sem compromisso.

Hoje, muito do seu azul está apagado, se esvaindo como a memória que se perde quando nos esquecemos de guardar o que nos é caro. Quando o passado não serve para o futuro é no presente que deixamos ele ir. Assim, é o tempo que passa, assim são as águas que chegam e silenciosamente se vão com o movimento das marés. Assim somos nós. Habitantes de cidades que lutam para preservar o que ainda resiste na paisagem de ontem. Assim também se faz história. E por mais que aquela linha azul um dia se apague de vez, é por meio da reflexão já instituída que permaneceremos no constante movimento incansável de ir e vir em seu infinito caminho.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 36. Piatan Lube, *Caminho das Águas*, Vitória, ES, 2008
Fonte: Acervo do artista

Vimos que Piatan Lube, em seu trabalho “Caminho das Águas”, apresentado no 8º Salão Bienal do Mar, buscou, mesmo que provisoriamente, provocar/resgatar uma pequena memória coletiva ao traçar com uma linha azul as antigas formas geográficas do arquipélago de Vitória, sobrepondo-se à forma contemporânea da cidade. A linha azul provocou no transeunte/espectador uma projeção visual de uma cidade que não existe mais, que agora jaze sob nossos pés e que dorme no esquecimento de um passado que a maioria dos habitantes dessa nova cidade ignora ou simplesmente desconhece. Quem hoje sabe disso? Pergunta o artista (Catálogo da Bienal do Mar, 2009,p.21).

E por que não partir em movimento contrário? Por mais que exista uma grande possibilidade do não reconhecimento do passado, por mais que, para a grande maioria dos transeuntes a linha azul seja de fato apenas uma linha azul

manchando sua rotina; para aqueles que a obra consegue atingir, Bergson (2011, p.59) fala em “lembranças-imagens”, onde as lembranças pessoais (onde poderíamos categorizar como uma memória oficial, já que sua existência cabe ao seu pertencido) essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental de nossa postura as atraia, seja porque a indeterminação dessa postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação. Ora, se considerarmos que o acaso aqui pode, e é, a obra de arte, esta por sua vez, ao invadir o cotidiano de quem inconscientemente circula pela cidade, consegue provocar a manifestação do passado através da geração de uma imagem-passado.

Quando Bergson aponta a memória em direção à imagem, usa como exemplo uma conversa para demonstrar que existem fatores externos – neste caso incitado pelo interlocutor, capazes de conduzir nosso pensamento/trabalho intelectual por caminhos capazes de acessar conteúdos outrora adormecidos.

O esquema motor, ao sublinhar as entonações de nosso interlocutor, ao acompanhar, de desvio em desvio, a curva de seu pensamento, indica o caminho para o nosso pensamento. Ele é o recipiente vazio que determina, por sua forma, a forma para o qual tende a massa fluida que nele se precipita (BERGSON, 2011, p.60).

Através desse pensamento podemos então considerar a obra de arte como um interlocutor bergsoniano. O que nos gera mais alguns questionamentos. Seria ela (a obra) capaz de conduzir nossas lembranças por caminhos de uma memória até mesmo inexistente? Ou quem sabe estamos falando de uma memória coletiva; que não vivenciamos, mas que desenvolvemos uma percepção através de uma história oficial dos lugares e dos povos?

Seguindo a linha de raciocínio, Bergson busca conceituar o que ele chama de imagem-lembrança, primeiramente como ideia, e depois como sensação, afirmando ser quase impossível determinar onde uma ou outra começa e termina. Fala em constante mudança, confusão de percepção. Porém é preciso, como ele mesmo afirma, através de um pensamento científico, analisar essa série ininterrupta de mudanças, cedendo a uma irresistível necessidade de figuração simbólica (BERGSON, 2011, p.61).

Cria para consolidar o entendimento entidades independentes, três termos: percepção bruta, imagem auditiva e ideia (BERGSON, 2011, p.61), que nos permite considerar aqui como “percepção, visualização e conceito”. Com essa distinção, se formos à busca de uma experiência pura, era da ideia que se devia partir todo o processo, sendo o som bruto (sem significação a priori) completado pela lembrança, o que não significa que o inverso estaria errado, podendo afirmar que vamos da percepção às lembranças e das lembranças à ideia. Ou seja, de fora para dentro, das experiências vivencias a percepção mental. Seria aqui a ideia como um ente primário, independente de uma vontade, anterior até mesmo ao subconsciente.

Para finalizarmos o pensamento discorrido ao longo desta pesquisa e diante do exposto, fica a questão: Por que então as lembranças se tornam imagem? Bergson (2011, p.61) afirma, “de modo geral, de direito, o passado só retorna à consciência na medida em que se possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação”.

Em outras palavras, podemos afirmar que o passado tem uma função de significação do presente, podendo ser ativado tanto por uma a revelia, de forma instantânea, quanto propositalmente, tendo como perspectiva a construção de um futuro diferente. Quando tensionamos este pensamento para a relação do transeunte/espectador e a obra de arte produzida no cenário urbano, percebemos que essa faculdade da memória abre um campo quase inesgotável de possibilidades ao artista.

Nesse sentido, a arte pública, como explica Maderuelo (S/D, p.31), não se esgota em um tipo de forma, modelo, imagem ou material. Não é um estilo que se reconhece por alguma característica formal ou material de algum tipo de formas, modelos, imagens ou material, mas que tem muitas facetas e interpretações. Por isso esse tipo de arte vem se diferenciando pelos aspectos de durabilidade ou pela efemeridade, que podem ou não, sugerir a ideia de resgate de uma memória urbana, como é o caso do projeto, poético e propositivo, “Caminho das Águas”.

Piatan, quando ainda navegava em águas capixabas, projetou ir para além de Florianópolis. Apesar de não ter materializado a obra na ilha-capital de São Luiz do Maranhão, podemos afirmar que estabeleceu pontes e conexões com as três cidades – Vitória ⇔ Florianópolis ⇔ São Luiz ⇔ Vitória.

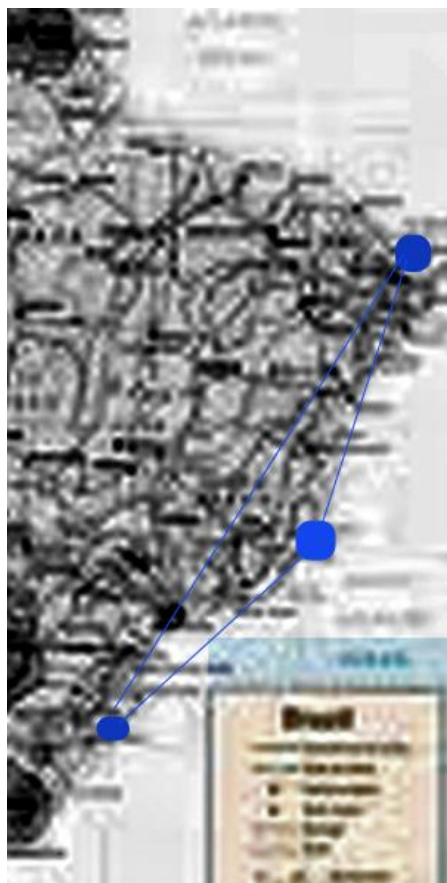


Figura 37 – Projeção de intervenção da obra “Caminho das Águas” nas três ilhas-capitais brasileiras. Fonte: Arquivo do artista

A não concretização da terceira, e última etapa do projeto, não deixa de gerar a reflexão memorialística que a obra suscita em seu aspecto mais amplo. Ao provocar nos usuários-habitantes-transeuntes-espectadores uma retomada de uma memória muito mais coletiva, do que individual; Piatan nos autoriza a expandir tal discussão a todo território insular do País. Quantas cidades brasileiras constituídas a beira-mar não sofreram, e ainda sofrem, com a urbanização que desconfigura sua paisagem? Lembrem: falar em paisagem, seja ela natural, cultural ou urbana, não nos comove mais. Quando falamos em cidade, leia-se que estamos falando de uma paisagem que é típica de morfologia urbana. No caso específico das cidades litorâneas, a mesma contemplação afetiva que se dá ao mar, se concerne ao horizonte concretado de cinza das inúmeras avenidas que corta o sítio urbano. Por fim; paisagem.

A verdade é que, se falamos em arte, independente de que natureza seja; falamos em percepção, e se uma percepção evoca uma lembrança, segundo Bergson (2011, p.62), é para que as circunstâncias que precederam e

acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostre como sair dela. Talvez não sair dela como se sai de uma enrascada, mas como um caminho de acesso ao conteúdo proposto, ou como neste caso, evocado. Seguindo o raciocínio, porém estreitando a leitura, podemos apontar a percepção aqui trabalhada como experiência estética.

Pensar desta forma pode colaborar no entendimento da arte como possibilidade de significação pessoal para o espectador. A relação do espectador/transeunte com a arte estabelecida ao vivenciar uma obra no cenário urbano é capaz de ativar/resgatar/buscar um conteúdo inconsciente facilitador para uma aproximação afetiva independente de um senso estético de gosto ou admiração (belo e feio, bom e ruim). Mais ainda, através dessa relação é possível trabalhar conteúdos desconhecidos e até naquele momento inexistentes. Podemos finalizar falando de uma associação por semelhança, ou resumir dizendo que, embora a totalidade de nossas lembranças exerça a todo instante uma pressão do fundo do inconsciente em direção ao agora, a consciência atenta à vida só deixa passar, legalmente, aquelas que podem concorrer para a ação presente (BERGSON, 2011, p.63).

“Caminho das Águas” é a lembrança que emerge do fundo, literalmente. Vem para nos indagar, provocar, e por que não, contribuir. São as águas silenciadas pelo tempo, que inesperadamente amanhecem no caminho de quem outrora não se percebeu personagem de um passado nem tão distante assim. A linha azul, para aqueles que a obra tocou, é como uma página de um livro antigo. Arrancada pela mão do artista, paira em leves brisas na paisagem a procura de um adormecido. Quando encontra, ganha novo fôlego ao ser (re)registrada pela mesma história que a compõe, com a diferença que agora o leitor está atualizado de novos conteúdos, podendo, quem sabe, lhe oferecer outra roupagem, perante o que um dia, foi.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade** - 3º ed , São Paulo: Martins Fontes, 1995.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Tradução José J. C. Serra, Revisão João Carlos Piroto, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, Espanha, 2009.

CAMPOS JUNIOR, Carlos Teixeira de. **O novo arrabalde**. Vitória: PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 13 ed. São Paulo, SP: Ática, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. – (Série Ofício de Arte e Forma)

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Relume Dumará, 2002.

FREITAG, Bárbara. **Teorias da Cidade**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GLEICK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Tradução de Waltensir Dutra ; revisão técnica de Helio Fernando Verona de Resende. 8 ed. 1989.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8 ed. São Paulo, SP: Revan, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 1998.

HARTT, Frederick Charles. **Geologia e Geografia Física do Brasil**. tradução de Edgar Sússekind de Mendonça e Elias Dolianiti. - São Paulo: Nacional, 1941.

KLUG, Leticia Beccalli. **Vitória: Sítio físico e paisagem**. Vitória, ES: EDUFES, 2009.

KYKWERT, Josehp. **A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade**. Tradução Valter Lellis Siqueira; Revisão técnica Sylvia Ficher – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas:SP - Editora da Unicamp,1990.

_____ **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**.

Tradução Reginaldo Carmello Correa de Moraes – São Paulo: Fundação Editorada UNESP, 1998.

MADERUELO, Javier. **Arte público: naturaleza y ciudad**. Madrid: Fundacion César Manrique, 2001.

_____ **Paisaje y arte**. Madrid: Abada Editores, 2007.

_____ **Poéticas del Lugar: arte público em España**. Madrid: Fundacion César Manrique.

MONJARDIM, Adelpho Poli. **Vitória física: geografia, história e geologia**. 2. Ed. Vitória, PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

MORAES, Cícero. **Como nasceram as cidades no Espírito Santo**. Vitória, ES: Fundação Cultural do Espírito Santo, 1954.

_____ **Geografia do Espírito Santo**. Vitória, ES: Fundação Cultural do Espírito Santo, 1974.

MUNIZ, Maria Izabel Perini. **Parque Moscoso: Documento de Vida**. 2 ed. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. **Código de Posturas da Intendência Municipal da Cidade de Victoria Capital do Estado do Espirito Santo**.

Victoria: Typ. da "A Provincia", 1890.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano, da cultura das mídias à cibercultura**, São Paulo: Paulus, 2003

SANTOS, Milton. **Manual de Geografia Urbana**. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____ **Metamorfoses do Espaço Habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo, SP: Hucitec. 1988.

SMITHISON, Robert. **Um passeio pelos monumentos de Passic**. Nó Gordio. Ano 1, número 1. Dezembro 2001

TUAN, Yi-fu. Topofilia: **Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Edição brasileira Difel, Tradução Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro, 1980.

Artigos

ABREU, Mauricio de Almeida. **Sobre a memória das cidades**. Revista Território, ano III, nº 4, jan./jun. 1998.

CIRILLO, Aparecido José. **América: 500 anos de devastação e saque (de Washington Santana): do anti-monumento à arte pública em Vitória, ES**.

Anais 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Bahia. 2009

FERREIRA, Acylene Maria Cabral. **O destino como serenidade**.

http://www.ppgf.ufba.br/producao/O_destino_como_%20serenidade. Acessado em 10 de Janeiro de 2015.

Catálogo

8º Salao Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009 / org. Priscila R. Rufinoni, Samira Margotto; [trad. Karin Philippov]. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009

Monografia

LUBE, Piatan. **Caminho das Águas**. Monografia de Graduação – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2012.

Outros trabalhos

BUENO, E. **Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores**. Rio de Janeiro. Objetiva

HEIDEGGER, Martin. **Construir, Habitar, Pensar** [*Bauen, Wohnen, Denken*] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmastad", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.
Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback

LUBE, Piatan. **Caminho das Águas**, Memorial Descritivo. Acervo pessoal do artista, Vitória, Espírito Santo, 2009. Não paginado.

MADERUELO. **El Paisaje: Genesis de um concepto**. 2005

Sites

História da Vila Rubim

<http://www.cidadedepalha.com/> acessada em 15 de Janeiro de 2013.

Ações Arte Educação Salão do Mar

<http://artedu-celialice.blogspot.com.br/> acessada em 28 de Janeiro de 2013.

Editais Arte e Patrimônio

<http://www.artepatrimonio.org.br/regulamento.php> acessada em 12 de Março de 2013.

Residência artística

www.funarte.gov.br/.../Apresentação-oficinas-Interações-2012 acesso em 12 de Março de 2013.

Informações sobre o Salão do Mar

<http://www.vitoria.es.gov.br/semc.php?pagina=bienaldomar> acesso em 12 de Março de 2013.

Informações sobre o Penedo

http://pt.wikipedia.org/wiki/Penedo_de_Vit%C3%B3ria acesso em 24 de Março de 2013.

História de Vitória

<http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/search?q=ATERROS&x=17&y=12> acesso em 12 de Janeiro de 2014.

<http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2010/11/vitoria-es-terra-engole-o-mar-e-surge.html> acesso em 12 de Janeiro de 2014.

<http://www.vitoria.es.gov.br/turismo.php?pagina=historiadevitoria> acesso em 21 de Março de 2014.

<http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2010/08/historico-dos-aterros-da-baia-de.html> acesso em 25 de Março de 2014.

<http://www.infoescola.com/geografia/periodo-terciario/> acesso em 25 de Março de 2014.

<http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2010/07/certidao-de-nascimento-da-cidade-de.html> acesso em 12 de Abril de 2014.

Janett Cardiff & George Miller

<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html> acesso em 02 de

Outubro de 2014.

ANEXO A - Alguns outros documentos da obra "Caminho das Águas"



Figura 38 - Registro de construção da obra "Caminho das Águas" em Florianópolis.
Fonte: acervo do artista.



Figura 39 - Registro de construção da obra "Caminho das Águas" em Florianópolis.
Fonte: acervo do artista.



Figura 40 - Registro de construção da obra "Caminho das Águas" em Florianópolis.
Fonte: acervo do artista.



Figura 41 - Registro de construção da obra "Caminho das Águas" em Florianópolis.
Fonte: acervo do artista.