

Sobreposições entre memória e espaço

Maria Paula Piazza Recena

Arquiteta,

Mestre em Poéticas Visuais – IA UFRGS,

Doutoranda – PROPAR UFRGS

Filiação: Fernando Antonio Severo Recena , Maria G. Piazza Recena

Av. Vinte e Quatro de Outubro, 333 apto. 1201

Porto Alegre, RS – Cep. 90 510 002

Fone: (51) 3346 8954 / 9903 6599

Resumo

Sobreposições entre memória e espaço

O presente resumo refere-se ao texto crítico desenvolvido a partir de um trabalho de arte que tem como tema o edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. O trabalho em questão faz parte de uma série de experiências espaciais montadas com elementos de arquitetura e apresentadas no contexto das artes plásticas sob a forma de instalações. Estas experiências, ou instalações, fazem parte de minha dissertação de mestrado, intitulada, *Espaço e memória: geometrias desfocadas* / IA-UFRGS.

A análise empreendida a partir da observação das exposições feitas com o trabalho, só poderia ser feita sob o ponto de vista de síntese das artes. Paradoxos se apresentaram naturalmente funcionando como pontos de investigação que permitiram relacionar a arquitetura e a arte neoconcreta — especialmente — bem como estas com a arte contemporânea, contexto no qual o trabalho foi exposto.

O trabalho intitulado *Uma mesa, quatro caixas e quatro colunas*, trata-se de um ambiente que pode ser montado com diversas configurações. Descrevendo resumidamente o trabalho, o ambiente montado sugere um olhar centrado em uma mesa como ponto focal, ao mesmo tempo que sugere um olhar que afasta o observador do trabalho: quatro caixas encaixam-se em uma mesa de ferro e, dentro de cada caixa mais três caixas abrem-se umas dentro das outras. Em cada conjunto de quatro caixas vêem-se fotos de um percurso arquitetônico no Ministério. A manipulação das caixas sobre a mesa faz com que ela funcione como ponto de referência: o olhar concentrando o foco sobre elementos que se reduzem à medida que as caixas são abertas, em contraposição às colunas, que afastam o olhar em uma sucessão de 4 pontos de fuga ou de dispersão ao seu redor que direcionam o olhar para outros contextos e outras arquiteturas, gerando possibilidades de memórias pessoais que se sobrepõem ao trabalho.

As imagens de percursos no edifício do Ministério da Educação e Cultura alinhavam muitos outros espaços e muitas outras sequências de colunas. Referência para outras arquiteturas, suas fotos propõem um jogo de vaivém referindo-se diretamente às colunas do Ministério da Educação em ressonância com outras colunas em outros espaços e tempos. Por isso, a sensação de estarmos no trabalho fisicamente construído não encontra foco, escapa, não se estabiliza. Oscila entre as referências dadas pelas imagens aplicadas dentro das caixas e o espaço físico constituído pela mesa e pelas colunas ao redor. O sentido de *locus* no trabalho se faz oscilante, também, pela seqüência de associações e de analogias sugeridas pelo trabalho que tendem ao infinito, mantendo-o em um labirinto de arquiteturas semelhantes.

A idéia de labirinto aproximou o trabalho de outras experiências artísticas relevantes no cenário da arte brasileira como o projeto *Cães de Caça* / 1961. Esse projeto, originado a partir do *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, constitui-se de um jardim composto por cinco *Penetráveis*, de Oiticica, o *Poema Enterrado*, de Gullar e o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim. É, portanto, um projeto crucial para o neoconcretismo, dentro do contexto brasileiro.

Fez-se também, uma aproximação com a literatura de Jorge Luis Borges, a fim de esclarecer a construção mental do espaço, que complementa a sobreposição entre memória e espaço referidas inicialmente.

Sobreposições entre memória e espaço



Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas / instalação / montagem em atelier

Maria Paula Recena

Experiências espaciais

Este ensaio apresenta uma análise do trabalho intitulado *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas*, de minha autoria, que tem como tema espaço e memória enfocados a partir da arquitetura modernista. O trabalho em questão faz parte de uma série de experiências espaciais, montadas com elementos de arquitetura, apresentadas no contexto das artes plásticas sob a forma de instalações. Esta série de montagens constitui o material de minha pesquisa de mestrado, intitulada *Espaço e memória: geometrias desfocadas*¹.

No trabalho *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas*, a partir da disposição de quatro colunas e uma mesa nos locais de exposição, estabelecem-se contextos espaciais que configuram o trabalho.

¹ RECENA, Maria Paula. "Espaço e Memória: geometrias desfocadas". Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais apresentada no Instituto de Artes da Ufrgs, 2005. Disponível em <http://sabix.ufrgs.br/ALEPH/>

Sobre o tampo da mesa, caixas com imagens do Edifício do Ministério da Educação e Cultura², no Rio de Janeiro, complementam o conjunto.

Há uma ressonância entre as situações propostas pelos dois elementos que estabelecem o jogo do trabalho — as colunas e a mesa — pois as colunas são balizas excêntricas, enquanto a mesa funciona como uma espécie de baliza concêntrica ou agregadora. Colunas direcionam e encaminham; mesas são local de chegada onde se dá a ação. Ao manipular as caixas sobre a mesa, memória e espaço firmam-se como variáveis que permitem articular as colunas e a mesa como pontos de referência. São, finalmente, os conjuntos de caixas com seqüências de fotos do Ministério da Educação que determinam a composição final do projeto.

A mesa, com tampo de um metro e meio, é quadrada e dividida por uma malha imaginária como um tabuleiro de xadrez. Neste tampo, quatro conjuntos de quatro caixas são encaixados em rebaixamentos. Cada seqüência fotográfica é apresentada em um desses conjuntos de quatro caixas colocadas umas dentro das outras, em tamanhos que partem de 50cm chegando a 15cm. Uma referência às bonecas *matrioshkas*³ russas, indicando a idéia de labirinto ou divisão ao infinito.

As seqüências de fotos utilizadas lidam com espaço e tempo e, sobretudo, com uma situação de corte e montagem cinematográfica. Ao serem manipuladas sobre a mesa, as caixas podem ser abertas como um livro pelo observador que, ao abrir cada caixa, é surpreendido por uma imagem no verso de cada tampa. A imagem de uma caixa está posta em seqüência com relação à próxima imagem que será aberta na próxima caixa. As seqüências fotográficas obtidas no edifício do Ministério da Educação tendem a uma abstração geométrica (com excessão de uma das seqüências que inclui a cidade) e estabelecem um exercício espacial com a memória, um jogo de referências entre todo o contexto montado pelo trabalho.

A manipulação das caixas projeta a mesa ainda mais para o centro como ponto de referência: o olhar concentrando o foco sobre elementos que se reduzem à medida que as caixas são abertas, em contraposição às colunas, que afastam o olhar em uma sucessão de quatro pontos de fuga ou de dispersão ao seu redor.

As colunas do trabalho são seções de 270cm feitas com tubos de pvc de 30cm; têm revestimento em compensado flexível pintado em magenta e são dispostas soltas, diretamente sobre o piso. Não há nenhum detalhe, são meras simplificações. Funcionam como notação arquitetônica e remetem, como tal, a outras seqüências de colunas e ao *pilotis* modernista, fazendo com que seqüências de colunas e *pilotis* sejam entes que se repetem de forma familiar, em outros espaços

² Originalmente chamado *Ministério da Educação e Saúde Pública*, essa obra tem projeto de 1936 e sua construção foi iniciada em 1937. Sua equipe de arquitetos, coordenada por Lucio Costa a convite do então Ministro Gustavo Capanema, era formada por Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Moreira e Oscar Niemayer, com consultoria de Le Corbusier.

³ Bonecas da tradição popular russa, também conhecidas como Babuscas. Diversas bonecas ocas, feitas em madeira, são colocadas umas dentro das outras simbolizando a maternidade.

de outros edifícios, estabelecendo uma conversa entre diversas arquiteturas. Pessoalmente, entre tantas arquiteturas, a marquise do Parque do Ibirapuera⁴ em São Paulo, o Aeroporto Santos Dumont⁵ e a belíssima seqüência de colunas em seu átrio, e, finalmente, o edifício do Ministério da Educação e Cultura; os dois últimos no Rio de Janeiro.



Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas / manipulação das caixas

Edifício inaugural da arquitetura modernista para além do contexto brasileiro, a imagem do edifício do Ministério da Educação está associada a muito do que se construiu depois dele: ecos e semelhanças nada casuais como referência a uma obra exemplar. Colunas, sombras, escadas; elementos de arquitetura reduzidos a abstrações geométricas além da própria arquitetura.

Em visita para obter as fotos utilizadas no trabalho, ao subir a escada no interior do edifício do Ministério, no Rio, a sensação que tive foi de uma forte ressonância entre aquela escada, com a sensação espacial que ela proporciona, e a escada da Reitoria da UFRGS, próxima da faculdade de arquitetura onde estudei. Um “lá” muito próximo de um “aqui”, em um jogo de vaivém que se expandia diretamente para as colunas do Ministério da Educação, ali construídas, em ressonância com outras colunas em outros espaços e tempos.

Diante das imagens, o embate com o trabalho estabelece conexões entre lugares de referência evocados a partir do edifício do Ministério da Educação. Entre o lá e o aqui propostos pelo

⁴ Projeto de 1951, de autoria de Oscar Niemayer, em São Paulo. A marquise, de forma livre, é o elemento de união disposto entre a ortogonalidade dos edifícios.

⁵ Projeto de 1937, de autoria dos irmãos MMM Roberto (Maurício, Milton e Marcelo Roberto), no Rio de Janeiro.

trabalho, há um espaço⁶ que pode, então, ser preenchido por projeções pessoais. Esse funcionamento permite e propõe que os cortes e a montagem também possam ser feitos pelo observador à medida que esse relaciona suas memórias ao trabalho.

Foram fotografados três percursos em direção ao edifício do Ministério da Educação e um percurso em seu interior. A primeira seqüência de fotos parte da rua, abarcando uma vista da cidade, com seus cartazes e paradas de ônibus, a partir de um ponto de onde apenas se vê, ao fundo, parte do topo do edifício. O segundo percurso é um percurso do olhar e monta uma seqüência de fotos de aproximação à fachada de *brise-soleils*, partindo de uma vista próxima ao edifício até uma imagem quase abstrata do *brise*. A terceira seqüência é um jogo de espelhos em meio as colunas colossais da base do edifício e seu reflexo nos panos de vidro. Por fim, a escadaria interna é fotografada em quatro pontos ao longo de seu percurso ascendente.

Como em um brinquedo ou jogo de armar, a simplicidade do conjunto é reforçada pelo uso de três cores: um magenta quase vermelho, um amarelo forte e um azul próximo ao roxo. A não utilização de cores puras ou primárias possibilitou um leve desvio do rigor geométrico do trabalho — montado rigidamente entre a horizontalidade dos planos quadrados da mesa com as caixas, e a verticalidade das colunas — mas também, desviou da possível associação às cores utilizadas pelos arquitetos holandeses nos projetos do movimento *De Stijl*⁷, que se valiam da pureza do branco cortada por planos em cores primárias. Interessava-me a referência a esse movimento, não a sua reprodução.

As caixas maiores são magenta, as seguintes em azul, amarelo e finalmente, as menores, novamente em magenta. A mesa em ferro, pintada em azul, e os quatro conjuntos de caixas encaixados no tampo, juntos, montam um tabuleiro magenta e azul entre as tampas das caixas maiores (magenta) e a mesa (azul). As quatro colunas são magenta, o que as liga às caixas pelo uso da cor.

As imagens são colorizadas digitalmente nas cores das caixas em que são aplicadas: magenta sob as tampas magenta, azul sob as tampas azuis e amarelo sob as tampas amarelas. As caixas foram pintadas com tinta automotiva, o que as deixa um pouco brilhantes, quase plásticas.

⁶ “parece também que é preciso haver dois lugares respondendo um ao outro para que um espaço se crie, um aqui e um lá, então, qualquer lugar, no qual algo existe fisicamente, é ao mesmo tempo a marca da ausência”. DUVE, Thierry De. *EX SITU*. In: “Cahiers du Musée National d’art Moderne”, nº 27. Paris: Printemps, 1989, Centre George Pompidou. P.28

⁷ Grupo de artistas e arquitetos surgido em torno da revista *De Stijl*, fundada em 1917, na Holanda, do qual os principais participantes foram Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Jacobus Oud e Gerrit Rietveld. Pretendiam criar um *idioma plástico universal* baseado na estruturação vertical/horizontal e na utilização de cores primárias. O movimento *De Stijl*, juntamente com a Bauhaus e o construtivismo soviético, estão na base do movimento brasileiro Neoconcreto.



percursos 1, 2 e 3 em direção ao Edifício do Ministério da Educação e Cultura
e percurso 4, na escadaria interna

Labirintos : geometrias desfocadas

O trabalho *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas* foi exposto três vezes: A primeira vez em meu atelier, situado em um velho barracão que fora construído para depósito; a segunda, na Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana⁸, uma galeria com piso e paredes brancos; a terceira, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo⁹, do Instituto de Artes da Ufrgs, um lugar tradicional, com piso em parquet. O trabalho foi exposto, portanto, em situações muito diferentes, mas, em todas, o balizamento físico montado pelas colunas funcionou da mesma maneira: as colunas magenta, dispostas quase aleatoriamente no espaço, incorporaram o espaço ao redor¹⁰ rearranjando-o tanto no atelier quanto na galeria e na pinacoteca .

⁸ Exposição com Cristiano Lenhardt, 2003.

⁹ Exposição de conclusão como parte da banca de Mestrado, 2005.

¹⁰ "Espaço do mundo ao redor", é como Alberto Tassinari se refere ao espaço contemporâneo. Ver: TASSINARI, Alberto. "O espaço moderno". São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.



Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas / montagem Galeria Xico Stokingier
Casa de Cultura Mário Quintana- Porto Alegre

A montagem do trabalho não depende de um posicionamento predeterminado das colunas, mas apenas de uma relação de distâncias estabelecida entre as colunas e a mesa. Essa relação de distâncias deve ser capaz de fazer com que o trabalho demarque um lugar, ou posição, que possa ser percebido pelo observador. Mas, ao estarmos no lugar demarcado pelo trabalho, temos a impressão que ele impõe uma distância própria da imagem¹¹, isto é, impessoal, da ordem da representação. Tal impessoalidade o afasta da idéia de lugar, entendendo que, para constituir-se um lugar, é necessário, além de um local demarcado fisicamente, que esse local seja legitimado pela ação do homem. Essa observação problematiza a possibilidade de tomar a montagem do trabalho como um lugar constituído por acontecimentos, um lugar “instaurado pela atividade simbolizadora do homem”¹². O trabalho oscila entre a possibilidade de instaurar um lugar e a mera representação ou imagem de lugares vividos anteriormente.

Penso que essa oscilação acontece, em parte, pelas características de notação que as colunas do trabalho assumem, resultado de sua forma sintética, e que propicia que elas sejam relacionadas mentalmente a várias outras colunas, mas, é também essa mesma forma sintética que as impossibilita de criar uma identidade. Por não estarem fixadas nos pontos onde são colocadas, e devido a escolha desses pontos ser aleatória, as colunas não definem uma localização fixa, pois sugerem estar disponíveis para serem deslocadas a qualquer momento. Nesse sentido, são de

¹¹ O termo “imagem” é aqui entendido como algo que não podemos atingir, algo da ordem do idealizado. É, por assim dizer, a representação de algo lembrado ou a corporificação de uma idéia abstrata. Ver: “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”: imagem (7, 12 e 13).

¹² PEIXOTO, Nelson Brissac.” Paisagens urbanas”. São Paulo: SENAC São Paulo: editora Marca D’Água, 1996. “O lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem.” P.287

fato, meras balizas. Assim, mesmo quando tomamos o trabalho como a demarcação geométrica de um lugar, o seu sentido de *locus* é oscilante, pois a disposição das colunas pode ser determinada a partir de qualquer coordenada espacial, o que coloca o trabalho em uma situação paradoxal: será o lugar montado pelo trabalho um lugar portátil, capaz de ser transferido para outras localizações?

Quando o trabalho tende a ser uma imagem, permite ser aproximado a outras referências, como o movimento *De Stijl*, já citado, e o Neoconcretismo, na arte brasileira, especialmente os trabalhos de Hélio Oiticica¹³: os *Relevos Espaciais*, os *Penetráveis* e os *Bólides*¹⁴. Essa aproximação fica mais clara quando Oiticica reúne, em um único projeto, os penetráveis, o teatro e a poesia. Refiro-me ao projeto *Cães de Caça / 1961*. Esse projeto, originado a partir do *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar¹⁵, constitui-se de um jardim composto por cinco *Penetráveis*, de Oiticica, o *Poema Enterrado*, de Gullar e o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim. O *Poema Enterrado* é assim descrito por Gullar:

"— o último dos poemas concretos que eu fiz, até eu me desligar do movimento, foi o Poema Enterrado. Esse poema era uma sala, e no fundo do chão, você descia por uma escada, abria a porta do poema e entrava em uma sala de 3 x 3 m e no centro dessa sala tinha um cubo vermelho de 50 x 50 cm e quando você levantava o cubo, embaixo tinha um cubo verde de 30 x 30 cm; que você levantava e embaixo tinha um cubo branco, pequeno, que você pegava e hameleticamente levantava e estava escrito: REJUVENEÇA."¹⁶

¹³ Vale lembrar a estreita relação de Hélio Oiticica à pintura de Mondrian. No seguinte trecho, Oiticica se refere a pintura de Mondrian e de Wols, um em cada extremo: *"Mondrian chega ao ponto extremo da representação no quadro pela verticalização e horizontalização de seus meios. Daí, só para trás, ou para a superação do quadro como meio de expressão, por estar o mesmo esgotado.(...)São ambos pintores do espaço sem tempo, do espaço no seu fazer-se primordial, na sua imobilidade móvel. Não será este o limite mesmo da pintura de representação? É."* . 21 de abril de 1961. OITICICA, Hélio. "Catálogo Hélio Oiticica". Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992 p.44

¹⁴ Resumidamente, os *Relevos Espaciais* são estruturas em madeira pintadas em cores primárias penduradas no espaço de exposição, os *Penetráveis* são situações espaciais criadas principalmente com placas de madeira justapostas, nas quais o observador pode entrar dentro do trabalho, e os *Bólides* são caixas que se abrem dentro de outras caixas que contêm materiais diversos, como terra, tecidos coloridos e fotos.

¹⁵ Ferreira Gullar, ao referir-se ao trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark, situa sua participação no movimento Neoconcreto e como se deu a utilização do *Poema Enterrado* por Oiticica: *"Minha proximidade com esses dois artistas fez com que influíssem em suas buscas algumas tentativas por mim realizadas na época: o livro-poema e os poemas espaciais. Essas tentativas culminariam com o Poema enterrado, que concebi em 1959 e pelo qual Hélio se tomou de entusiasmo, a ponto de obrigar seu pai a construí-lo no quintal da nova casa da família, na Gávea Pequena. Dele nasceriam os projetos Cães de caça de Hélio e, depois, os Bólides, que estão entre as suas criações mais significativas."* GULLAR, Ferreira. "A experiência radical de Hélio Oiticica". Disponível em www.portalartes.com.br/portal/artigo_read.asp?id=582

¹⁶ FIGUEIREDO, Luciano. "Hélio Oiticica: obra e estratégia". In: "Catálogo da Mostra Rio Arte Contemporânea". Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curadoria: Fernando Cocchiarale. p.33. / A citação de Ferreira Gullar é uma transcrição de seu depoimento para o documentário "Neoconcretos" de Kátia Maciel.

O que Gullar nos apresenta na descrição acima é a possibilidade de uma invenção daquilo que está oculto¹⁷, por meio de uma construção mental do espaço. Esse desvendamento refere-se à situação de labirinto, presente tanto em *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas*, quanto no projeto *Cães de Caça*, assim descrito por Oiticica:



Projeto Cães de Caça / maquete / 1961
Hélio Oiticica

“Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do Penetrável: são os de placas rodantes. Aqui (projeto Cães de Caça) o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. (...) A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.”¹⁸

Em *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas*, a construção física do trabalho é tão importante quanto a invenção espacial que se dá a partir de sua experiência. Por isso, a sensação de estarmos no trabalho fisicamente construído não encontra foco, escapa, não se estabiliza. Oscila entre as referências dadas pelas imagens das fotos — nas quais o observador passeia mentalmente no edifício do Ministério — e o espaço físico constituído pela mesa e pelas colunas ao redor. Ora estamos inseridos no contexto do trabalho, ora somos observadores. Serão essas colunas as

¹⁷ “As obras da primeira fase de Hélio Oiticica, após a ruptura com a pintura, são os Relevos espaciais, em que ele ainda tateia em busca da obra que necessitava criar e que não se limitaria à experiência visual, mas que devia somar a ela a ação manual do desvendamento (ou da invenção) do que está oculto, do que constituiria o miolo da forma-espaço-táctil.” GULLAR, Ferreira. “A experiência radical de Hélio Oiticica”. Disponível em www.portalartes.com.br/portal/artigo_read.asp?id=582

¹⁸ OITICICA, Hélio. “Sobre o Projeto Cães de Caça”, 28 de agosto de 1961, p.57 In: “Catálogo Hélio Oiticica”. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

mesmas das fotos? Nesse caso, elas estariam deslocadas como *souvenirs* arquitetônicos retirados do edifício fotografado. Quanto à escada fotografada, seria ela a escada do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, ou a escada da Reitoria da UFRGS, em Porto Alegre? Ou ainda, outras inúmeras referências que se sobrepõem ao espaço físico, a partir das imagens coladas às caixas e a partir do contexto montado pelas colunas. Assim, além das colunas não terem uma única posição possível para a montagem do trabalho, o sentido de *locus* no trabalho se faz oscilante, também, pela seqüência de associações e de analogias sugeridas pelo trabalho que tendem ao infinito, mantendo-o em um labirinto de arquiteturas semelhantes.

A situação de labirinto encontra paralelos na literatura, e considero particularmente esclarecedor a análise de Cristina Grau, a respeito do conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. Segundo Cristina Grau:

“O caminho obrigado e único, que carece de fim, define outro tipo de labirinto. Nele já não há saídas enganosas, não há encruzilhadas nem bifurcações a escolher; somente existe como possibilidade de saída a opção de seguir adiante. Esse tipo de labirinto se gera em sua materialidade espacial por adições sucessivas ao longo de uma só geratriz reta, ziguezagueante, curva ou helicoidal. Seguindo esse esquema, Borges, através da escrita (...) cria dois tipos de labirintos infinitos, um, pela contínua adição de peças arquitetônicas no espaço, outro, pela sucessiva e constante subdivisão do espaço em peças menores.¹⁹”

Há, na situação das caixas abrindo dentro de caixas, uma tendência ao infinito por subtração, tanto por seu tamanho sucessivamente ir diminuindo, quanto pelos percursos mostrados nas seqüências de fotos do edifício do Ministério da Educação e Cultura que vão reduzindo ou ampliando detalhes ou mostrando vistas que não identificam se estamos subindo ou descendo, como na seqüência da escada. É a situação concêntrica que anteriormente me referi, ao falar da mesa, pois ela é o objeto centralizador e introspectivo em contraposição às colunas que sugerem uma situação excêntrica, de espaço ‘em aberto’, permitindo a adição. Adição a outras colunas, a outros espaços, a outras arquiteturas.

Em seu conto *A Biblioteca de Babel*²⁰, Borges vai descrevendo o espaço labiríntico de uma biblioteca, por corretas descrições e justaposições de espaços. Porém, a biblioteca que Borges

¹⁹ GRAU, Cristina. “Borges y la Arquitectura”. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1997. p. 107

²⁰ “O universo (que outros chamam de Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêm-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados, menos dois; sua altura, que é a dos bibliotecários, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres, dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas.(...).

Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto, ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço.(...)

A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha de umas oitenta letras de cor preta.” BORGES, Jorge Luis. “Ficções”. São Paulo: Editora Globo, 2001.p.91

descreve é um espaço infinito, e o conceito de infinito é um conceito abstrato, portanto, sem representação a partir dos códigos da representação arquitetônica. Nesse caso, o que interessa, mais do que definir um espaço, é sugerir-lo. Citando novamente Cristina Grau:

“O espaço que interessará representar não é o que segue fielmente as descrições do texto, senão aquele que se formaliza na mente do leitor ao longo da leitura; não o espaço infinito, senão aquele que dá sensação do espaço ilimitado, não será o da representação senão o da sugestão. As experiências pessoais do leitor referentes ao espaço lhe permitem associar às descrições de Borges, espaços da realidade construída, caminhos por edifícios que produzem sensações similares(...).”²¹

Da mesma forma, em *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas*, o contexto espacial que suporta o trabalho guarda a conexão feita pelas colunas entre o espaço por elas delimitado nos locais de exposição e espaços sugeridos. Em um primeiro momento, pensamos que as colunas apresentadas fisicamente no trabalho estariam relacionadas ao espaço mapeável. Mas as colunas não têm uma relação de medidas entre si, e sim, de distâncias, o que as aproxima do conceito de espaço liso, de Deleuze e Guattari: “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”²².

Há, novamente, uma situação paradoxal ao analisarmos as colunas do trabalho: se por um lado, elas têm uma imagem que as aproxima da idéia de pilares — que funcionam como balizas — por outro lado, elas se afastam da funcionalidade dos pilares. Para entendermos melhor essa idéia, é preciso definir que a função dos pilares pressupõe estar entre dois planos, um superior e um inferior, pois pilares revelam sustentação e, portanto, a justa relação entre o peso que suportam e a força da gravidade. Mas as colunas de *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas* são soltas, disfuncionais, e sobretudo, bastante leves. Sua manutenção na vertical é fruto apenas de uma lógica interna entre base, altura e verticalidade, mantida pela perfeição do plano onde estão colocadas, no qual uma pequena imperfeição inclinaria ou até tombaria as colunas. Temos, então, uma situação de oposição estabelecida entre a materialidade exemplar dos pilares e a situação de frágil equilíbrio em que se encontram as colunas do trabalho, o que as coloca no limiar entre o espaço físico e o espaço inventado por nós e associado a elas a partir das imagens das caixas.

A escolha das imagens arquitetônicas colocadas dentro das caixas reforça o jogo estabelecido entre as situações distintas. As caixas sugerem uma subdivisão geométrica ao infinito, mas apresentam sempre uma porção diferente da anterior a sua subdivisão: cada caixa é diferente da outra por conter trechos de um deslocamento fotografado e promovido em outro lugar.

²¹ GRAU GRAU, Cristina. “Borges y la Arquitectura”. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1997. p. 75.

²² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia”. Vol.5. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1995. p. 185 (edição original: “Mille Plateaux”. Paris: Les Éditions de Munit, 1980)

Ligeiros desvios, grandes rupturas

O projeto do edifício do Ministério da Educação e Cultura inaugura a arquitetura modernista brasileira e a desvia ligeiramente do modelo proposto por Le Corbusier, claramente exposto em seu estudo original para este edifício, em sua visita ao Rio de Janeiro em 1936. Esse aparentemente ligeiro mas fundamental desvio na abordagem do projeto posiciona a arquitetura brasileira no cenário mundial com autonomia e originalidade diante do racionalismo propagandeado por Le Corbusier. Trata-se, neste caso, de trazer a tradição de modo evidente à constituição do projeto, o que torna a arquitetura modernista produzida no Brasil, nova dentro do novo: única. Construído a época da ditadura Vargas, vale lembrar as palavras de Mário Pedrosa:

“a ditadura se instala entre nós, mas se no domínio político é a reação que domina, em certos setores isolados como a arquitetura, é a revolução que domina; então vemos produzir-se o que se chama às vezes de “milagre” do Ministério da Educação, onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. De um dia para o outro, a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido maturidade.”²³

Da mesma forma que a visita de Le Corbusier é fundamental para o amadurecimento de um grupo de arquitetos, a visita e o prêmio de Max Bill²⁴ na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, influencia toda uma geração de artistas, e é, como modelo, o ponto a partir do qual o desvio e a invenção se dão. O concretismo anunciado a partir da Bienal de 51 estabelece a base de uma arte brasileira que vai se reinventar em um novo desvio ou ruptura, a partir da década de 60, com o chamado Neoconcretismo. O Manifesto Neoconcreto, de 1959, deixa claro uma tomada de posição “em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”²⁵.

O trabalho que até aqui analisamos se situa entre essas duas tradições: tanto aborda a arquitetura, e principalmente, a arquitetura modernista brasileira, quanto tangencia uma arte produzida a partir da virada dos anos 60 e que se reflete no que chamamos hoje de arte contemporânea (produzida no Brasil). Se *Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas* aponta caminhos discutidos na arte produzida agora, esta trajetória se inicia nesses ligeiros — mas profundos — desvios da arquitetura e da arte brasileiras. Se insere, assim, dentro de uma tradição, o que vale dizer que tem referências que o alinhavam, e essas referências são chamadas como memória e

²³ PEDROSA, Mário. “A Arquitetura Moderna no Brasil”. In: XAVIER, Alberto. (org.) “Depoimento de uma geração — arquitetura moderna brasileira”. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p.98

²⁴ Os prêmios na I Bienal de São Paulo, de 1951, foram concedidos a Max Bill com a escultura intitulada “Unidade Tripartida” e a Ivan Serpa, com a tela “Formas”.

²⁵ Manifesto Neoconcreto. In: BRITO, Ronaldo, FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, Cosac e Naify, 1985. Originalmente publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959.

como pontos de apoio capazes de tornar a leitura do trabalho, mais do que uma mera descrição analítica, mas uma análise capaz de propor perguntas.

Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas apresenta, de um lado, a arquitetura vista como uma ciência régia, quantificável e sobretudo, representável, apresentada pelas colunas e pelas imagens do trabalho; mas, a geometria desfocada que o trabalho propõe, em sua oscilação, o mantém em busca de foco, preso a um labirinto: a que arquitetura o trabalho se refere? Por outro lado, o trabalho usa referências da arte neoconcreta, como os exemplos já citados, mas, as questões abertas pelo trabalho pertencem ao universo contemporâneo, especialmente pela indefinição proposta a partir de sua montagem.

•

Bibliografia

- BRITO, Ronaldo. “Espaços da arte brasileira / Neoconcretismo”. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plástica, Cosac e Naify Edições, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia”. Vol.1 - Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Título original: “Mille Plateaux”. Copyright: Paris, Les Éditions de Minuit, 1980)
- _____ “Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia”. Vol.5 - Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Título original: “Mille Plateaux”. Copyright: Paris, Les Éditions de Minuit, 1980)
- DUVE, Thierry De. “EX SITU”. In: “Le Cahiers du Musée National d’art Moderne”, nº 27. Paris: Printemps, Centro Geoge Pompidou, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei . “O Sentido do Filme”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. (Título original: “The Film Sense”. Copyright 1947,1942: Harcourt Brace Jovanovich Inc. Copyright 1975, 1970: Jay Leyda)
- _____ “A Forma do Filme”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. (Título original: “Film Form”. Copyright 1949: Harcourt Brace Jovanovich Inc. Copyright 1977: Jay Leyda)
- GOODWIN, Philip L. e SMITH, G. E. Kidder. “Brazil Builds”. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GRAU, Cristina. “Borges y la Arquitectura”. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A, 1997.
- GULLAR, Ferreira. “A experiência radical de Hélio Oiticica”. Disponível em www.portalartes.com.br/portal/artigo_read.asp?id=582
- KRAUSS, Rosalind E. “Caminhos da escultura moderna”. São Paulo, Martins Fontes, 1998. (Título original: “Passages in Modern Sculpture”. Mit Press, Massachussets. Copyright: Rosalind Krauss, 1977)
- OITICICA, Hélio. “Catálogo Hélio Oiticica”. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Paisagens urbanas”. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D’Água, 1996.
- TASSINARI, Alberto. “O espaço moderno”. São Paulo: Cossac e Naify Edições, 2001.
- XAVIER, Alberto (org.). “Depoimento de uma geração — arquitetura moderna brasileira”. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.