



Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

MONUMENTO MÍNIMO

(Proposta plástica do mínimo como monumento inserido na
cidade)

Néle Azevedo

São Paulo
2003

**T/UNESP
731.76
A994m**



Néle Azevedo

MONUMENTO MÍNIMO

(Proposta plástica do mínimo como monumento inserido na cidade)

Dissertação de mestrado apresentada no curso de
Pós-graduação do Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
2003



Néle Azevedo

MONUMENTO MÍNIMO

(proposta plástica do mínimo como monumento inserido na cidade)

Dissertação de mestrado apresentada no curso de
Pós-graduação do Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

Orientador:

.....

2ºexaminador:

.....

1ºexaminador:

.....

São Paulo, de de 2003



Para os meus filhos

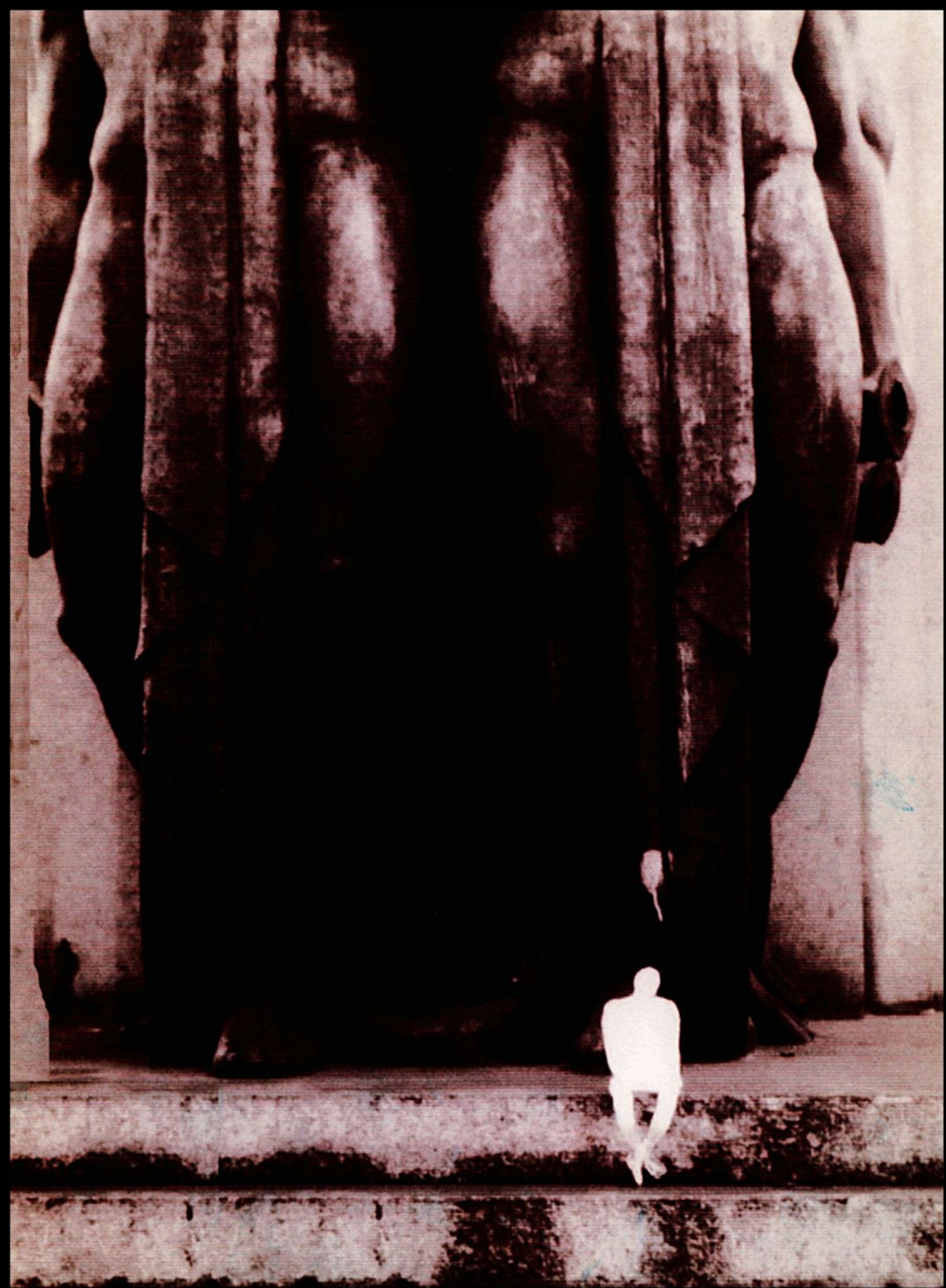
Carol e Cadu



Agradecimentos

Sinto-me grata a muitos que acompanharam e compartilharam o percurso da pesquisa, em especial a Omar Khouri, Kátia Bastos, Sylvia Leite, Dirceu Rodrigues, Miriam Giovanardi, Célia Antonacci, Sidney Philocreon e Mônica Rubinho





A originalidade de pensar não está em descobrir os chamados “novos” pensamentos. A originalidade própria do pensar está na força de se acolherem pensamentos já pensados, de se aturar o que se acolhe e se desenvolver o que se atura no recôndito de sua intimidade. É então que os pensamentos já pensados alcançam por si mesmos o nível a que pertencem, o que chamo de “originário”.

Martin Heidegger



Resumo

Monumento Mínimo é uma proposta de pesquisa plástica tendo o mínimo como monumento, com a inserção de um corpo na cidade, acompanhada de uma pesquisa histórica sobre o percurso do monumento no ocidente desde a antiguidade clássica - Grécia e Roma.

A cidade é tomada como campo de ação. Nela é inserido um corpo diminuto, rapidamente perecível, fundido em gelo. Um corpo não permanente, nem monumental – anônimo, transpirante, que desaparece e fica inscrito na imagem fotográfica. O objeto da homenagem é dirigido ao homem comum que ganha o duplo papel de observador e homenageado.

Artes Plásticas – cód. 8030200-9

Monumento - Arte no espaço público



Abstract

Minimum Monument proposes a plastic research in the minimum as monument inserting a body in the city, and it is accompanied with a research on the development of the monument in the Western culture - Greece and Rome.

The city is the environment for the action. A diminutive body is inserted in this environment. A body no longer permanent or monumental , quickly perishable , cast in ice . An anonymous, transpiring body that vanishes but remains in the photographic image.

The object of this tribute is the common man which is concomitantly, also the observer.

Plastic Arts – code: 8030200-9

Monument – Art in the public place.



SUMÁRIO

Introdução	13
I. Inserção do corpo na cidade	18
• Brasília	19
• Havana	29
• São Paulo	39
• Campinas	51
II. Memória Monumento	57
Monumento na Antiguidade - Grécia e Roma	60
• O túmulo – monumento dentro da casa	63
• Templo como monumento – morada dos deuses	64
• Roma- utilização do Monumento com função de propaganda....	65
• O túmulo-monumento na alta Idade Média	66
• Os jacentes	68
• Os orantes	69
• Túmulo-monumento, culto ao grande homem	71
• Confluência do culto dos mortos e do sentimento nacional	72
• Monumento– tipologia	73
• Conceito de monumento do Departamento de Patrimônio	
Histórico da Prefeitura de São Paulo	75
• Ocaso da lógica do pedestal	77
• Monumento – arte no espaço público	79

III. Monumento em processo	85
Aspectos conceituais:	
• Os significados de monumento	91
• O Monumento Mínimo	94
• Indistinção entre publico e privado	95
• Memória da História não oficial -monumento precário, dissonante.	103
• Especificidade dos monumentos em Havana	109
Aspectos formais:	
• A escala mínima	113
• Modelagem e Fundição	116
• Busca do material como suporte	117
• Matéria gelo, um ajuste poético	123
Desdobramentos:	
• A fotografia como registro da ação	124
• Ação nas cidades	125
• Instalação final do Monumento Mínimo	130
• Monumento em Movimento	132
Considerações finais	135
Bibliografia	139
Anexos	
I - Exposições no período da pesquisa	144
II- Cópia do registro dos visitantes nas exposições	146

III - Tipologia e definição de monumentos pelos DPH de SP.....	151
IV– Uzbequistão– monumentos mortuários – preservação do sentido	
Original.....	167



Introdução

“Eu não estava livre para escolher – a observação consciente e a consciência não são capazes de compreender a obra. [...] Aquilo que não temos que decifrar, elucidar por nosso próprio esforço, o que estava claro antes de olhar para ele não é nosso. Vem de nós apenas o que temos de arrancar da obscuridade que há dentro de nós que é desconhecida para os outros”.

Marcel Proust in *O Tempo Redescoberto*

Monumento, memória, evocação. A primeira lembrança do que hoje compreendo como monumento vem da primeira infância: a memória do pai morto coberto de flores. O trajeto pela cidade até o cemitério. O túmulo – primeiro lugar do monumento-mortuário. A cidade como palco da história coletiva e da memória individual.

Na volta para casa, roupas dependuradas no guarda-roupa – lugar escuro. Seus objetos. Objetos tornam-se fantasmas, acentuam a ausência do pai. Seus pertences são levados de casa, dados a outros vivos. A memória vem mais viva nos objetos do morto que no mausoléu.



O túmulo - erguido para abrigar o morto - é o lugar mais petrificado dessa memória. No entanto é o lugar em que se tem menor a lembrança do vivo. A lápide se fecha. A morte separada da vida, sem fluxo, encerrada no cimento. Petrificada. Nada ali evoca a vida. O túmulo como monumento mortuário cristaliza a memória do morto, coloca-se contra o fluxo contínuo do movimento da vida.

Compreensão do lugar-cidade: No trajeto a pé, em procissão, acompanhando o enterro, tenho pela primeira vez a dimensão coletiva da cidade. Até então não havia a noção de coletivo. Os lugares eram o quintal da casa onde brincava com os irmãos, o quarto, o fogão, a varanda, o trajeto para a escola - lugar de afeto. Até então todos os lugares pareciam uma extensão de um sentimento interior, pessoal, nada comunitário. Apesar da escola ser um lugar coletivo por excelência, ir a escola era extensão de um mundo interior.

É no trajeto até o cemitério que as ruas adquirem outra dimensão. Pela primeira vez é um lugar exterior, não mais extensão de um mundo interior. O lugar de fora, o lugar do rito, o lugar do outro, o lugar público, o lugar da história, onde vida e morte acontecem.

A cidade ganha realidade e eu um corpo. Os pés ganham vida, carregam o corpo no trajeto. Não há mais espanto, tenho barriga, peito e coração pulsante, não mais apenas olhos. Antes, todo o corpo era os olhos de espanto diante do mundo. Não havia nem braços, nem



barriga, nem pernas, nem pés – apenas dois olhos grandes por onde entrava o mundo – lugar de puro espanto.

Tomo como ponto de partida, essa memória particular, na qual a morte se revela como separada da vida e busco compreender, através da história no ocidente, o monumento e o corpo na cidade.

A pesquisa plástica e conceitual foi desenvolvida ao longo de três anos e teve a história como suporte para a ampliação do conceito.

Como método, a origem dos questionamentos vem da experiência com a escultura, com o corpo no espaço, ou seja, é a experiência poética e estética que conduz a pesquisa. É a apreensão concreta, poética e política do espaço, a colocação do corpo na cidade que suscita, motiva e leva à busca da compreensão mais ampla da história da cidade, do espaço coletivo e do monumento dentro dele.

O objeto da pesquisa é a proposta plástica do **mínimo** como monumento, acompanhada pela busca de um sentido originário do monumento e da cidade.

O Monumento Mínimo ao final subverte, por contraposição, as características do monumento tradicional, contém em sua forma, conteúdo e função uma proposta crítica, poética e política.



O capítulo I – Inserção do corpo na cidade é composto por imagens e constitui um texto visual. Nele estão selecionados os registros fotográficos da ação nas quatro últimas cidades percorridas: Campinas em novembro de 2001, São Paulo, de abril a junho de 2002, Havana em outubro de 2002 e Brasília em fevereiro de 2003. As imagens de cada cidade são precedidas pelo mapa pontuado, indicando os locais em que a ação ocorreu.

O capítulo II trata da pesquisa histórica sobre a origem do monumento na antiguidade – Grécia e Roma, passando pelos túmulos na alta Idade Média, pelo culto ao grande homem no século XVIII, pelo ocaso da lógica do pedestal no final do séc. XIX e início do séc. XX e finalmente pela busca da recuperação do sentido de monumento no final do século XX, em torno dos anos 80 – a arte no espaço público.

Monumento em processo no capítulo III trata do procedimento da pesquisa plástica ao longo dos três anos, relata as reflexões acerca do conceito de monumento, do espaço público e espaço privado, bem como os aspectos conceituais e formais do Monumento Mínimo.

As exposições das quais participei nesse período constituíram momentos importantes para a experimentação plástica e conceitual, propiciando o ajuste poético necessário à proposta e por essa razão estão relacionadas no anexo I.



O anexo II é constituído de cópia de alguns relatos deixados pelos visitantes das exposições em Florianópolis-SC e São Paulo, considerados relevantes e que podem ilustrar um tipo de manifestação do observador da obra.

Estão no anexo III as definições e classificações dos monumentos efetuados pelo Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo em publicação interna do departamento.

Finalmente, no anexo IV considerei pertinente incluir experiência da viagem de estudos realizada em julho e agosto de 2002, ao Uzbequistão, país da Ásia Central, onde pude observar a preservação da função mortuária dos monumentos.



Capítulo I

Inserção do corpo na cidade



Brasília, DF

Setor Militar

Setor Militar Urbano

Asa Norte



Eixo Monumental

Cruzeiro Velho

Setor de Indústria e Abastecimento

Cruzeiro Novo

Parque Rodoviário de Brasília

Engenheiros

Rodoviária

Esplanada dos Ministérios

Palácio do Planalto

PCs dos 3 Poderes

Setor de Oficinas

Av. W3 Sul

Asa Sul

Av. L2 Sul

Eixo Rodoviário Sul

Longa Distância / Long Distance

Anel / Optical Ring

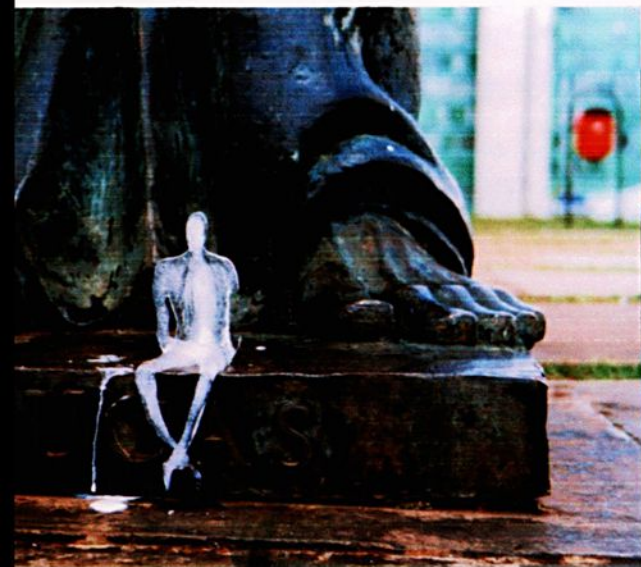
POPs

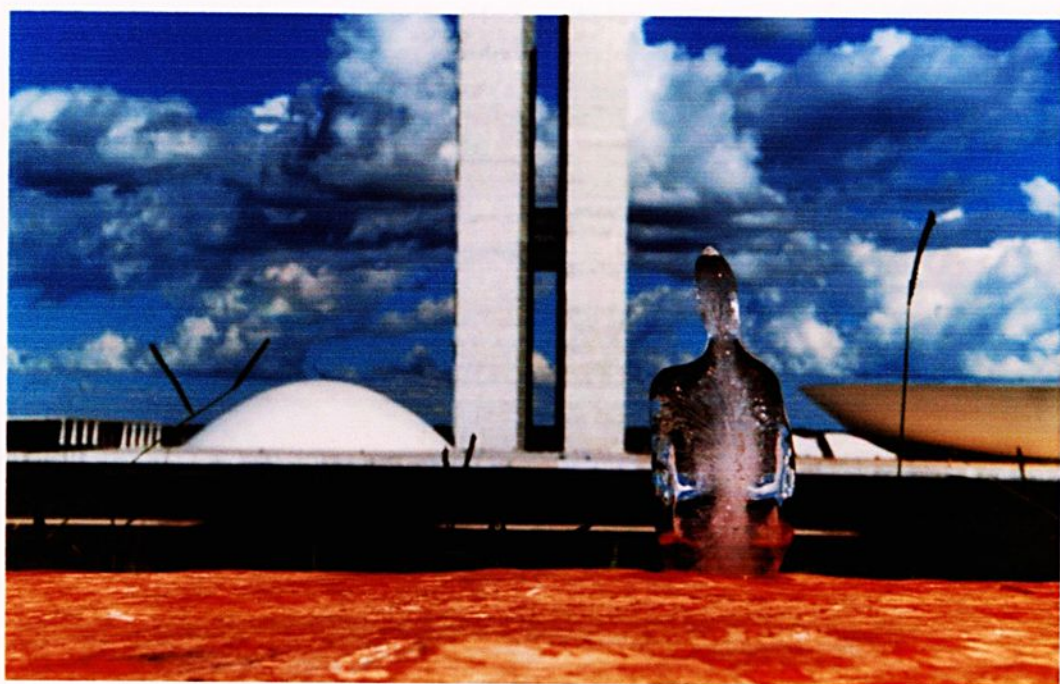










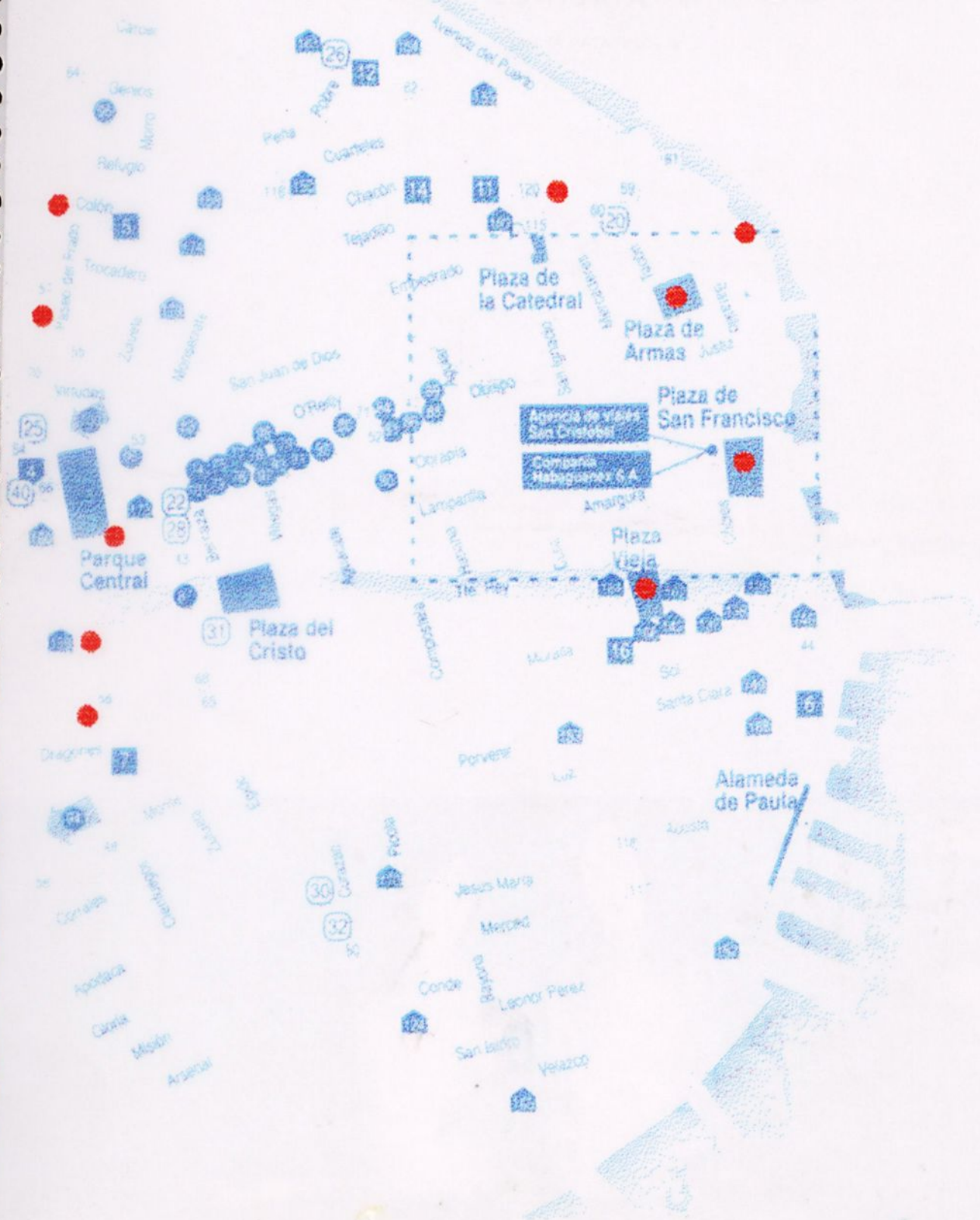




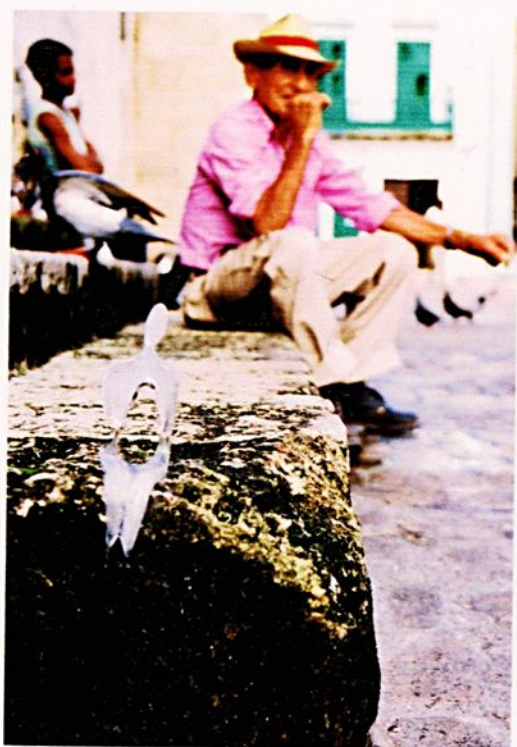




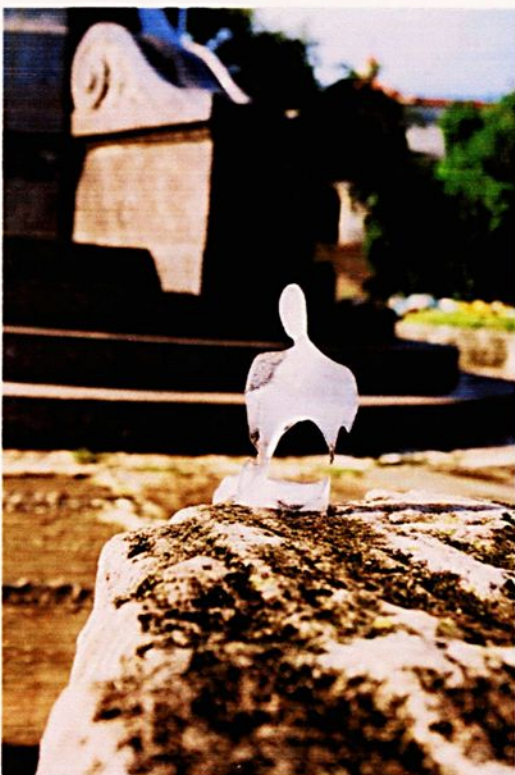
La Habana Vieja, Cuba



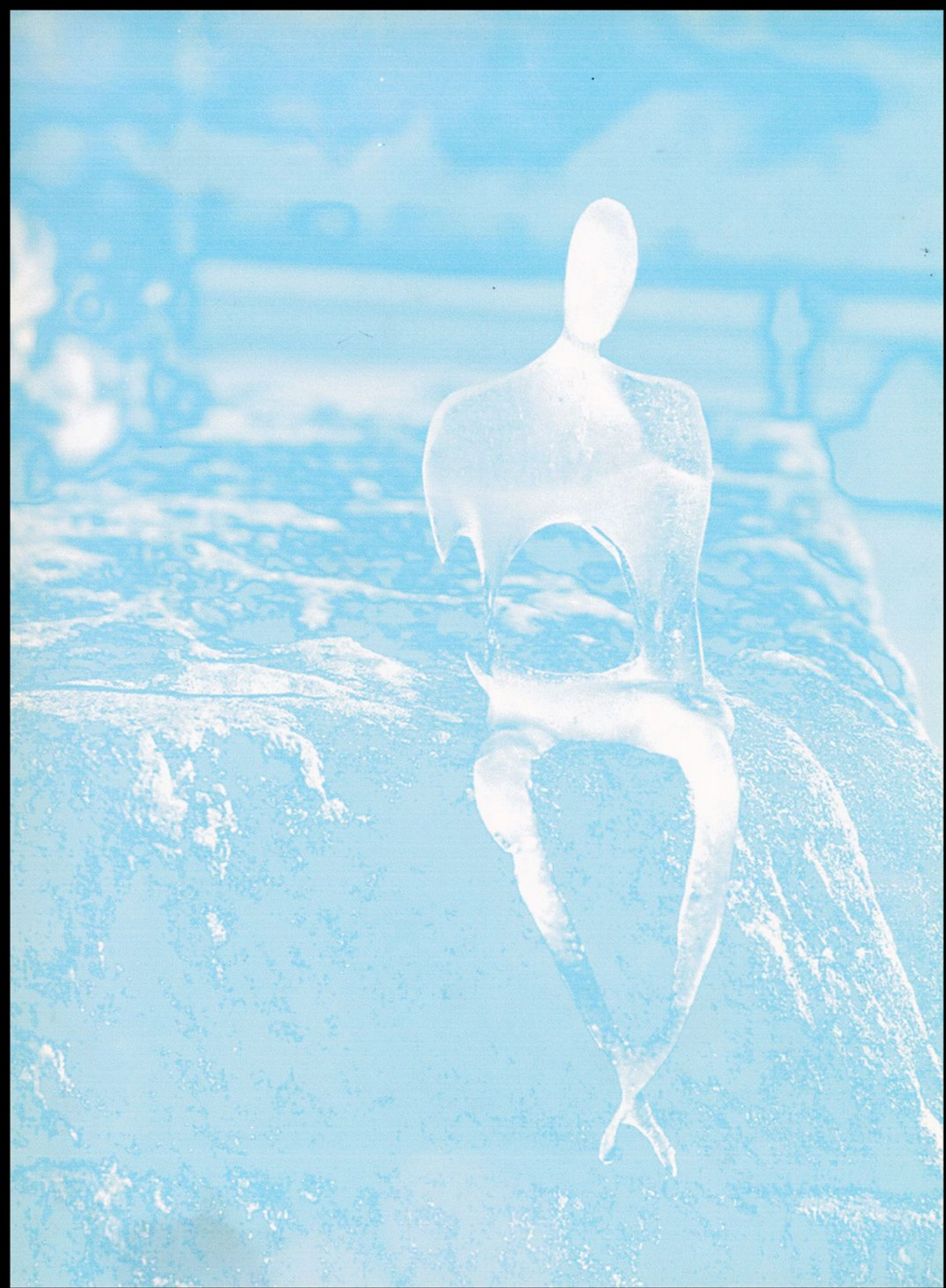






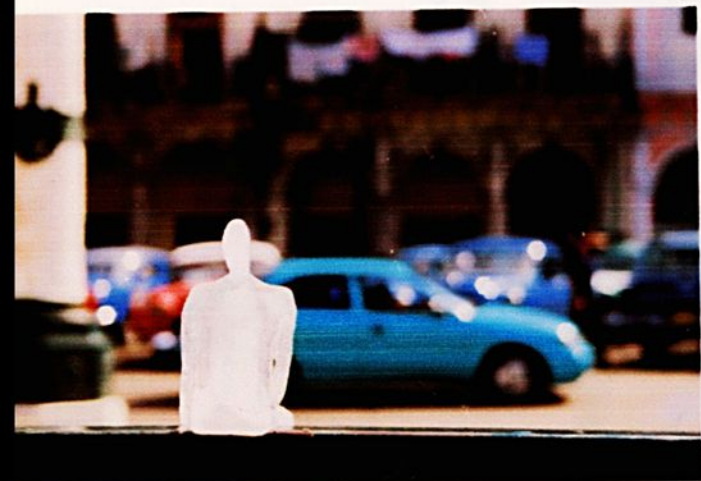






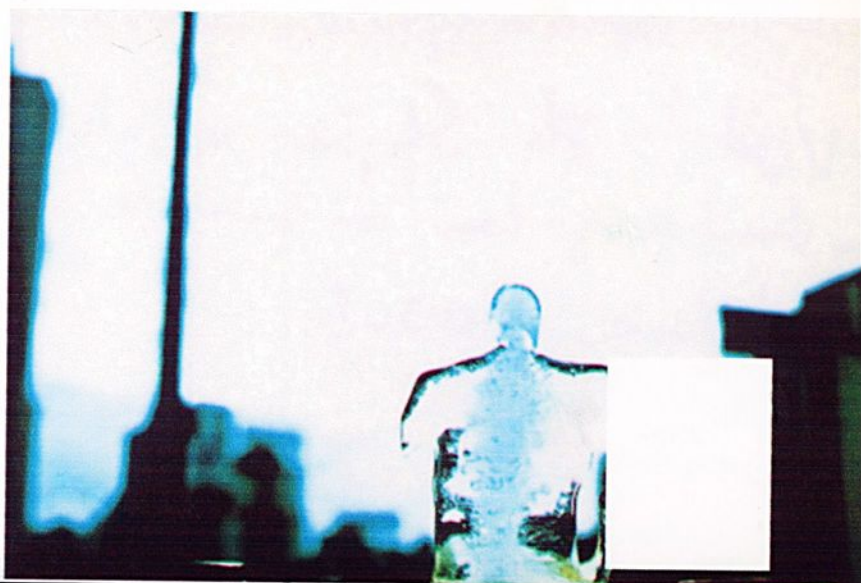
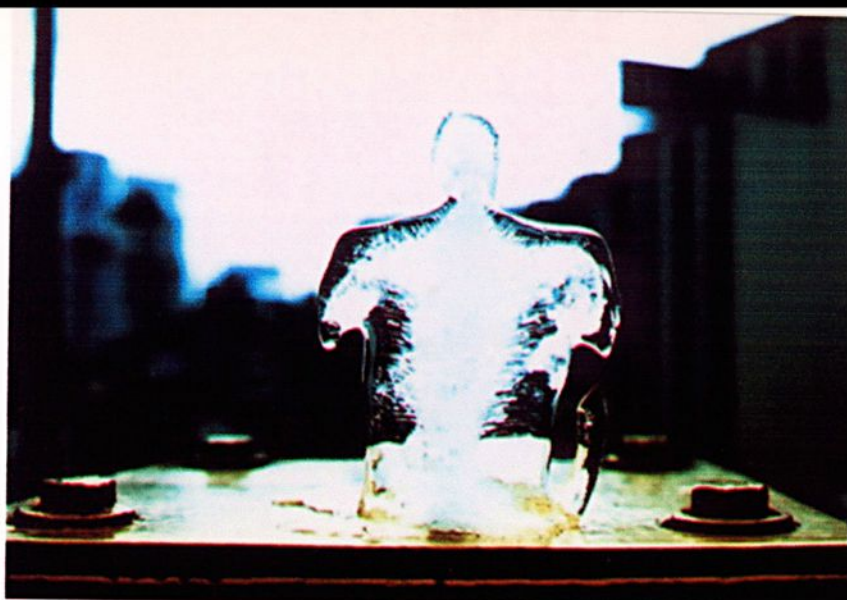






São Paulo-SP



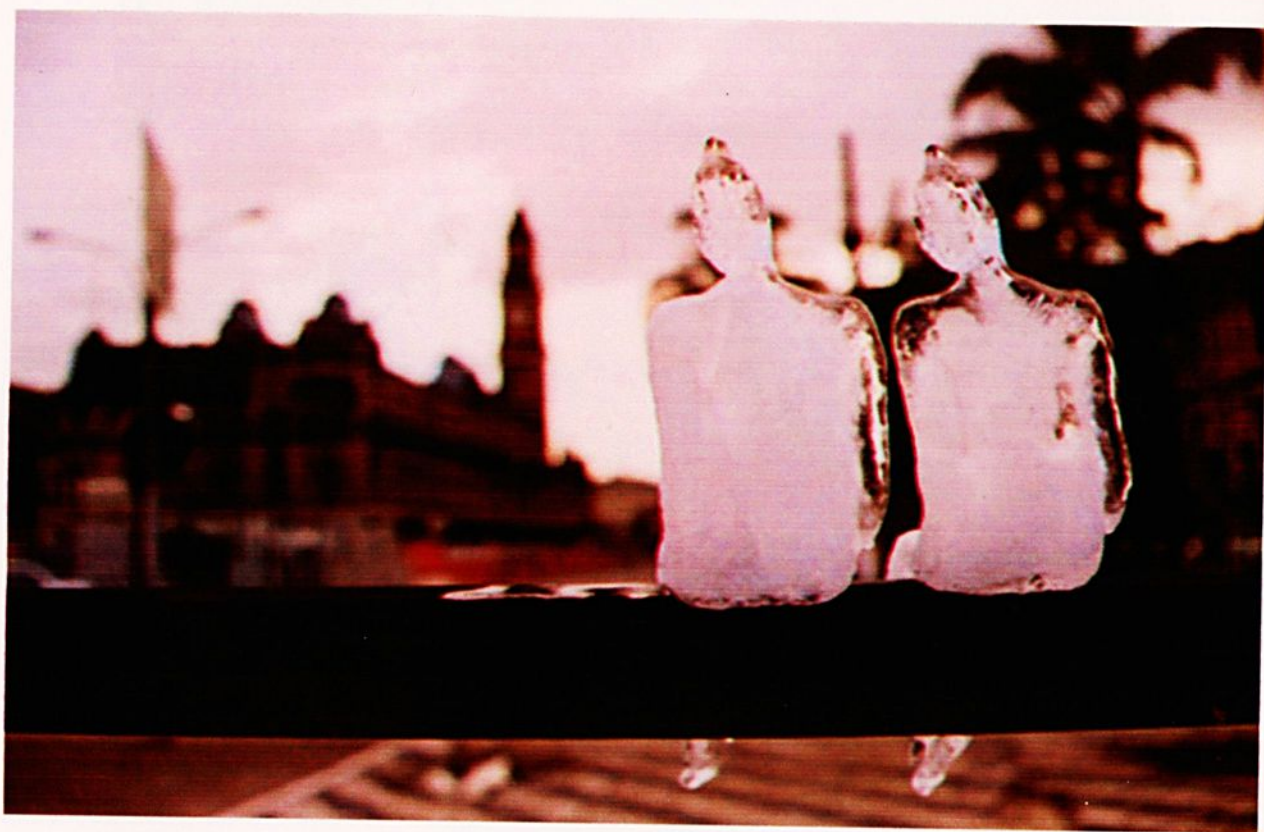




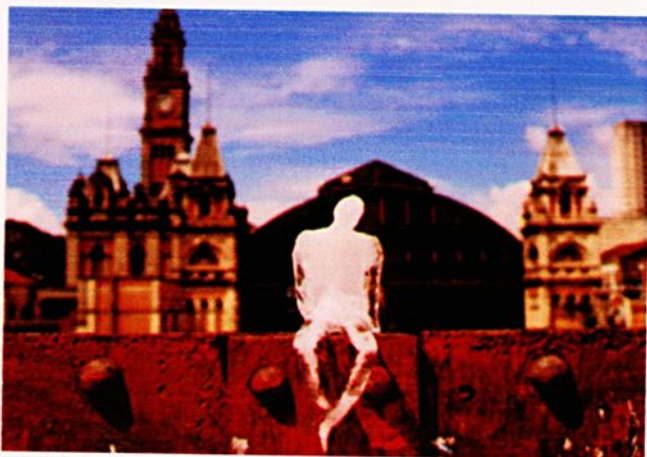




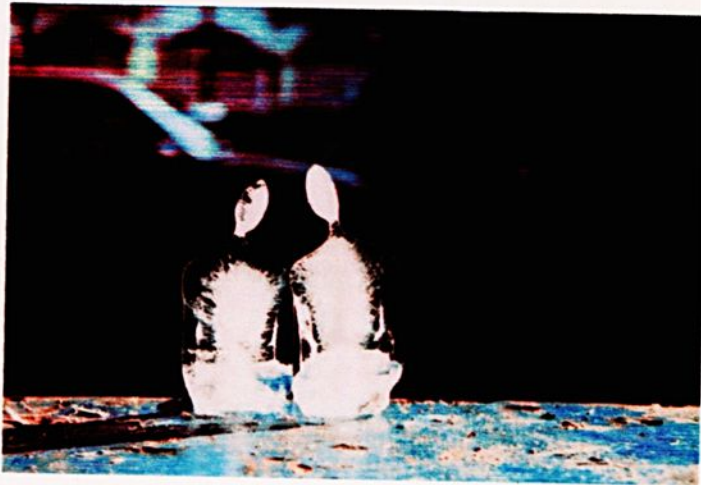






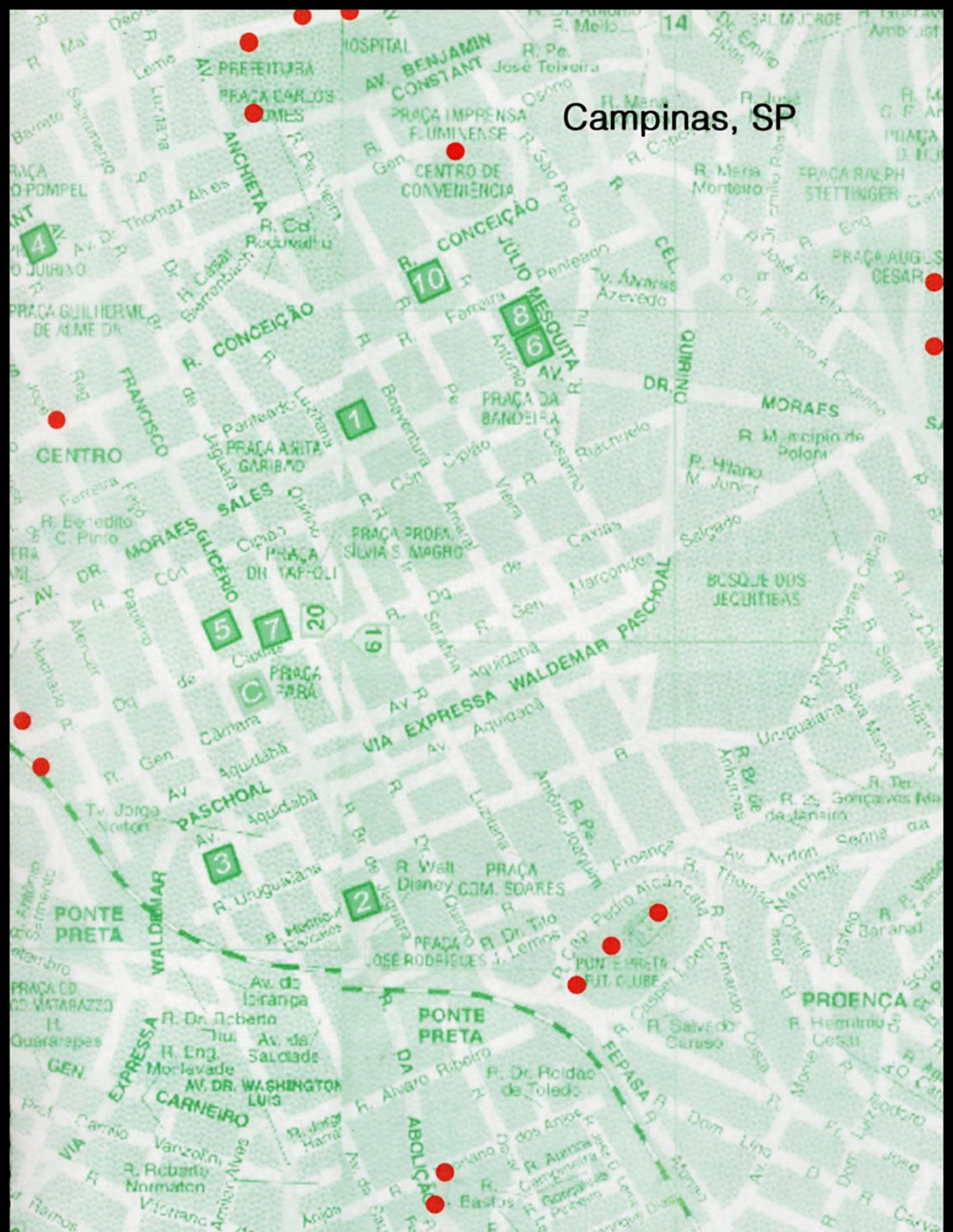








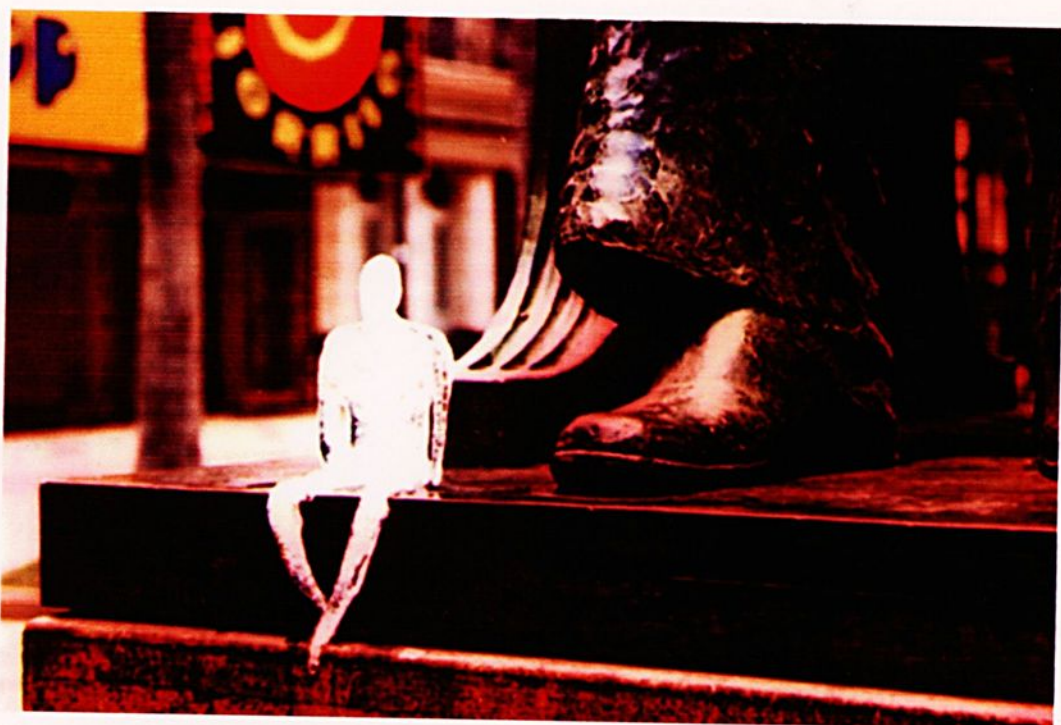
Campinas, SP











Monumento: obra artística [escultura, arquitetura, etc.], geralmente grandiosa, construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc... *Manumentum*, *monimentum* e *molimentum*: o que traz à memória, lembrança e penhor do amor, o que faz lembrar um morto, túmulo, estátua, *mojmento*, "sepulcro", *moimento* "edifício majestoso" (dicionário Houaiss da língua Portuguesa, Ed. Objetiva, RJ, 2001).

Monumentos como escrita história oficial, erigidos pelo poder político, inscrevem-se na paisagem da cidade, carregados de sentido simbólico, com funções honorárias e histórico celebrativas, deixando de lado a função mais antiga, a funerária.

No entanto, há um caso na lógica estética do monumento no final do Sec. XIX e início do Sec. XX na medida em que os valores "patrióticos" vão se transformando, o local cedendo ao global: o desenho urbano e arquitetônico se modificando em direção aos grandes edifícios verticais, às vias urbanas se estendendo em pontes e viadutos de grandes proporções, tornando o monumento invisível, transformando-o não no monumento para lembrança, mas para o esquecimento.

Monumento Mínimo se propõe a condensar uma série de ações e reflexões acerca do monumento. Tem conteúdo crítico/poético que se dá basicamente pela subversão da escala, da homenagem dirigida, do lugar da instalação, da efemeridade da matéria gelo.

+

A homenagem abrange e celebra o observador anônimo.

+

A efemeridade da matéria gelo se contrapõe ao sentido de duração do monumento.

+

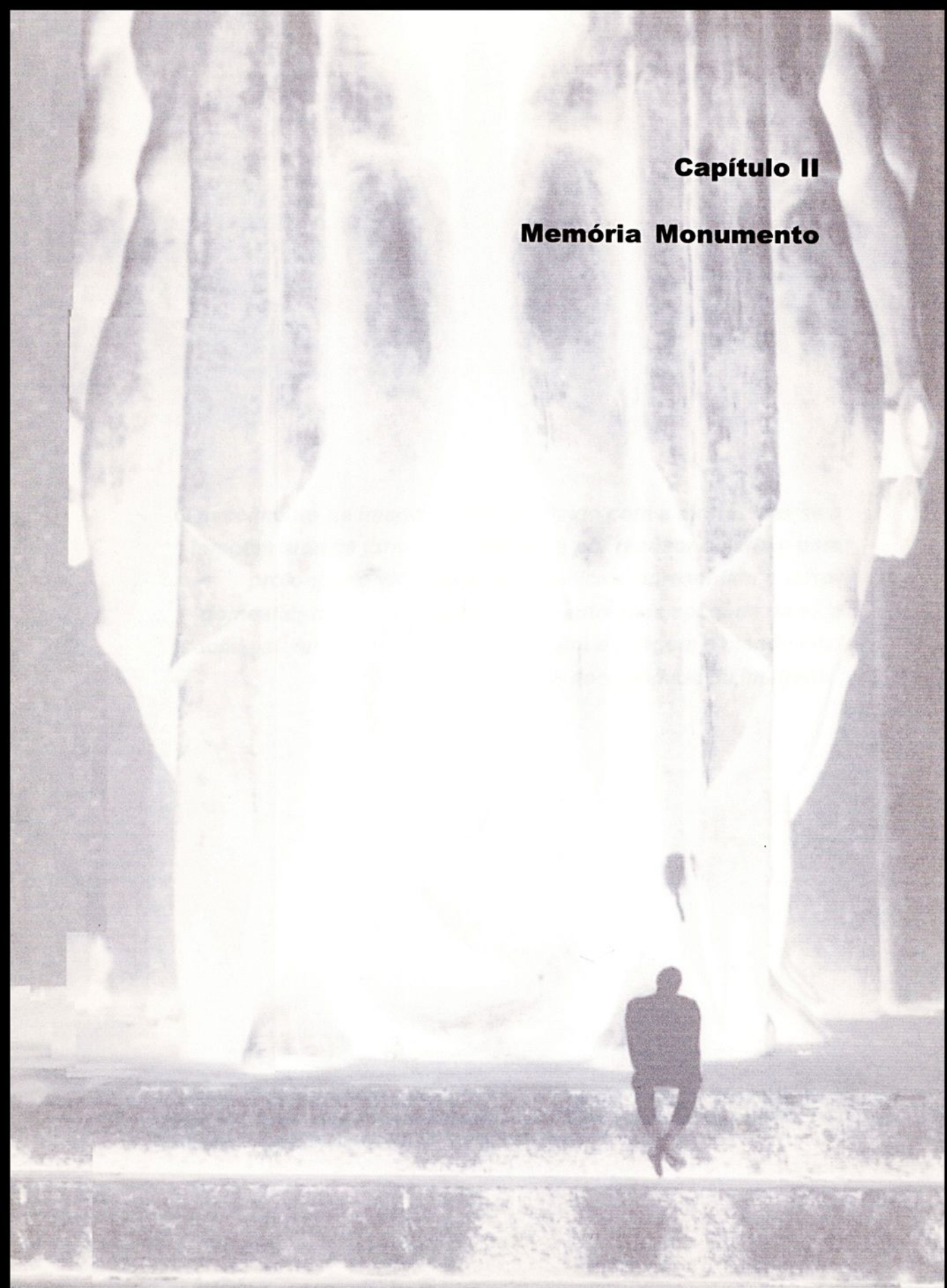
A instalação do objeto nas ruas considera a cidade como campo de ação, "de trabalho e de vida viva".

+

As fotos registram a ação temporal que se deu na cidade. Por 20 minutos o monumento mínimo existiu e pessoas interagiram com sua presença.

Capítulo II

Memória Monumento



O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam o terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens ¹

¹ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira, Petrópolis-RJ: ed. Vozes, 1993, p.20.



O monumento nasce funerário. Debray afirma que “as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores”.² Ele considera que a imagem tem por função ser mediadora entre os vivos e os mortos, entre os seres humanos e os deuses. Enquanto representação ela torna presente o ausente, prorrogando a permanência, preenchendo uma carência, representando as artes plásticas “o terror domesticado”:

Coulanges nos diz:

Foi, talvez, diante da morte que o homem teve, pela primeira vez, a idéia do sobrenatural e quis esperar para além do que viu. A morte foi o primeiro mistério; coloca o homem na pista de outros mistérios. Ela elevou seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino.³

Para Debray⁴ o Monumento está intimamente ligado à forma como cada civilização trata a morte. Sua história no ocidente nos permite observar o afastamento de sua origem funerária, adquirindo funções ideológicas e celebrativas até perder sua lógica no final do século XIX, chegando destituído de função nas cidades contemporâneas.

² DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1993, p.22.

³ COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Vol I. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1961, p. 49

⁴ *ibidem*, p. 27

Monumento na antiguidade - Grécia e Roma

Em sua origem, o monumento mortuário não tinha a função de separar a morte da vida, mas de lembrá-la. No antigo Egito a arte era voltada para o morto, para o corpo do defunto. O monumento funerário de aparência simples no exterior é pleno de beleza no interior. Enterravam-se aí as oferendas para alimentar o morto, escoltá-lo em sua sobrevivência. A cripta fechada era interdita quase sempre ao acesso, no entanto, repleta de riqueza – ricos materiais e objetos que o morto necessitaria em sua trajetória. Esta arte dos túmulos é reconhecida pelos arqueólogos como mais viva, mais colorida, menos petrificada do que a arte dos templos.

Já o túmulo grego, voltado para o exterior, interpela diretamente os vivos. Ergue-se uma Estela⁵ visível de longe para perpetuar uma memória. Os templos abrigam os deuses e as celebrações se realizam em seu exterior. Segundo Régis Debray⁶ os gregos tinham um gosto apaixonado pela vida e pela visão – para o antigo grego viver é **ver**. Morrer é perder a vista. Nós dizemos “seu último suspiro” eles diziam “seu último olhar”.

Também Kitto, estudioso da Grécia Antiga, ressalta essa característica dos gregos “do gosto apaixonado pela vida” e ao mesmo tempo uma

⁵ Estela – coluna ou placa de pedra em que os antigos faziam inscrições, ger. funerárias 2 monumento monolítico feito em pedra vertical – HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Ed. Objetiva, RJ. 2001

⁶ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente* -Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis-RJ. Vozes, 1993, p: 23



consciência de sua condição de mortal, explicitada na *Ilíada* e em outras obras da literatura grega:

A nota trágica que ressoa na *Ilíada* e em muitas obras da literatura grega foi gerada pela tensão entre essas duas forças, um gosto apaixonado pela vida e a clara apreensão de seu cenário inalterável: Como a vida das folhas, assim é a dos homens. O vento atira as folhas para o chão; a floresta vigorosa produz outras, que crescem na estação da primavera. Em breve uma geração de homens vem e outra passa.⁷

Coulanges⁸ relata que na história antiga da Grécia e de Roma os mortos eram considerados criaturas sagradas, cada morto era um deus. Os gregos davam aos mortos o nome de deuses subterrâneos. Em Ésquilo um filho invoca desse modo o pai morto: "Ó tu, que és um deus sob a terra". Os romanos davam aos mortos o nome de deuses manes: "Prestai aos deuses manes as honras que lhes são devidas – diz Cícero – pois são homens que deixaram de viver; reverenciai-os como criaturas divinas".^{9*}

Os túmulos eram templos dessas divindades. Diante do túmulo havia um altar para os sacrifícios, como diante do túmulo dos deuses do Olimpo. Ficar insepulto era um castigo para um grego. Temia-se menos a morte que a privação da sepultura.

⁷ KITTO, H.D.F., *Os gregos*, trad. José Manuel e Castro, 3ª. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, Sucesso, 1980, p.101.

⁸ COULANGES, 1961, *passim*.

⁹ CICERO, apud COULANGES, Fustel in *A cidade Antiga*, vol. 1, SP: Ed. das Américas, 1961



Também na tragédia de Sófocles, podemos ver o momento em que fica demonstrado o grande castigo que representava para um grego ficar insepulto: Antígone desafia a ordem do rei Creonte, enfrenta a morte para sepultar seu irmão Polinice condenado a ter seu corpo devorado por aves e cães. Na tragédia, os dois filhos de Édipo pereceram no mesmo dia, ferindo e feridos ambos por suas próprias mãos. O rei Creonte ordena que Etéocles seja devidamente sepultado “e que lhe consagrem todas as oferendas que se depositam sob a terra, para os mortos mais ilustres!”. Condena Polinice:

“declaro que fica terminantemente proibido honrá-lo com um túmulo, ou de lamentar sua morte; que seu corpo fique insepulto, para que seja devorado por aves e cães e se transforme em objeto de horror”.¹⁰

Antígone termina por enfrentar a morte a fim de que seu irmão Polinice não fique insepulto. Essa mesma preocupação é verificada na Ilíada, livro XXII, quando Heitor pede ao vencedor Hércules que não o deixe insepulto:

“Rogo-te por teus joelhos, por tua vida, por teus pais, não dês meu corpo aos cães junto aos navios gregos; aceita o ouro que meu pai te há de oferecer em abundância e manda-lhe meu corpo, a fim de que troianos e troianas me prestem honras devidas na fogueira”.^{11}*

¹⁰ SÓFOCLES. Rei Édipo. *Antígone*. Prometeu Acorrentado, trad. J.B. Mello e Souza, RJ: Ediouro, 1991.

¹¹ HOMERO. *A Ilíada*. Trad. Fernando C. Gomes, Biblioteca da Folha, Clássicos da Literatura Universal-Publifolha, 1998.



O túmulo – monumento dentro da casa

Segundo Coulanges¹² os gregos e os romanos tinham em comum a religião doméstica. Cada família mantinha seu fogo sagrado e tinha seu túmulo, onde seus mortos vinham descansar um após outro, sempre juntos. Todos os que descendiam do mesmo sangue aí deviam ser enterrados, e nenhum homem de outra família podia ser nele admitido. Nele celebravam-se as cerimônias e aniversários. Cada família acreditava possuir antepassados sagrados. Nos tempos mais remotos, o túmulo ficava dentro da propriedade da família, no centro da casa, não longe da porta “a fim de que – diz um antigo – o filho entrando ou saindo de sua morada, encontrasse todas as vezes os pais, dirigindo-lhe vez por vez uma invocação”¹³

Ainda segundo o historiador Coulanges¹⁴ na passagem da formação das tribos para o nascimento das cidades encontramos essa religião “doméstica” que tinha por objeto os antepassados e por principal símbolo o lar; ela é que constituiu a família e estabeleceu as primeiras leis. Mas, havia também uma outra religião, a do Olimpo Helênico e do Capitólio Romano, cujas principais figuras foram Zeus, Hera, Atenas, Juno. A primeira religião (da família) tomava seus deuses da alma humana, a segunda, tomava seus deuses da natureza física. Essas religiões duraram tanto quanto as sociedades gregas e romanas, viveram sem se combater e dividiram entre si o império sobre o homem. Mas, nunca se confundiram.

¹² COULANGES, op.cit. p.168, 169

¹³ Eurípedes, Helena, apud COULANGES, op.cit., p. 62, vol. 1.

¹⁴ COULANGES, 1961, passim.



Não se sabe qual dessas crenças teria sido anterior a outra. O certo é que a crença dos mortos (da família), tendo sido fixada em época muito longínqua, continuou imutável em suas práticas, enquanto seus dogmas desapareciam; a outra crença (da natureza física), a do Olimpo Helênico e do Capitólio Romano foi mais progressiva, e se desenvolveu livremente, estando relacionada ao desenvolvimento da sociedade humana.

Segundo Debray¹⁵ o espaço do túmulo, casa do morto, é distinto do espaço do templo, casa dos deuses - espaço celebrativo da divindade. No entanto quer seja túmulo de câmara, como no antigo Egito, inteiramente voltado para o interior, para o corpo do defunto e pleno de riqueza; quer seja o túmulo grego voltado para o exterior e interpelando diretamente os vivos, ou os templos, morada dos deuses, também voltados para o exterior onde as cerimônias aconteciam; quer sejam outras formas tumulares de diferentes civilizações, como poço, como cúpula, em forma de cone, construído em ponte, elevado ou rocha **há sempre monumento**. Está ali como advertência a "lembrar" os vivos.

Templo como monumento – morada dos deuses

Além dessa origem mortuária o monumento ganha também um caráter celebrativo nos templos gregos e romanos. Segundo a historiadora Susan Woodford:

¹⁵ DEBRAY, op.cit.p.28.



“quando os gregos começaram a fazer estátuas para as suas divindades, viram-se obrigados a providenciar um abrigo que as protegessem das intempéries. E foi para servir a essa função que se construíram os templos, que, assim, não se destinavam a acomodar uma congregação de fiéis, as cerimônias e os rituais religiosos ainda tinham lugar em um altar fora deles, diante de uma de suas fachadas (usualmente a fachada leste) e poucas pessoas entravam neles”.¹⁶

Roma utilização do monumento com função de propaganda

Roma erige monumentos para celebrar pessoas (estátuas de imperadores) e comemorar eventos específicos (altares, arcos, colunas) com relevos históricos esculpidos. Esses relevos são em geral narrativas diversas (procissões, guerras). Segundo Woodford¹⁷ no Altar da Paz (*Ara Pacis*), por exemplo, mostram uma procissão parecida com a do Paternon (templo grego), mas, diferente da concepção idealista dos gregos, os romanos fazem os altos relevos com retratos reconhecíveis e com data do acontecimento. Na coluna de Trajano são utilizados baixo-relevos comemorando as vitórias do imperador Trajano (98-117 d.C) sobre os dácios – também a coluna levantada e esculpida em honra de Marco Aurélio (161-180 d.C) narra episódios de massacre dos bárbaros.

¹⁶ WOODFORD, Susan. *História da Arte da Universidade de Cambridge – GRÉCIA E ROMA*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

¹⁷ *Ibidem*, 1987



Portanto, Roma, em sua expansão militar, celebra suas conquistas erguendo estátuas, grandes arcos e colunas, monumentos que ostentam a grandeza do império – marcos de propaganda política.

Com o advento do cristianismo a arquitetura monumental volta-se para as igrejas: a estatuária vai para a representação dos santos, dos mortos e para as narrativas de passagens bíblicas.

O túmulo - monumento na alta idade média

O historiador Ariès¹⁸ ao analisar o homem diante da morte no ocidente toma como ponto de partida o período da alta Idade Média na Europa ocidental. Nesse contexto, descreve a escultura nos túmulos, seu significado representativo e sua transformação. Ele estuda o período do século XI ao XVIII onde ocorre mudanças de arte e estilos, mas se apresenta mais como unidade, uma vez que antes do século XI quase não há nada, salvo vestígios de costumes paleocritãos.

Hauser¹⁹ também se refere à inexistência de monumentos nesse período e a impossibilidade de se formar uma idéia precisa dessa atividade artística. Segundo ele, alguns poucos manuscritos iluminados sobreviventes permitiram algumas conclusões gerais, sobre as atividades artísticas nesse período. Estas, no entanto, se restringiam a:

¹⁸ ARIÈS, Phelippe. *O homem diante da morte*. Trad. Lúcia Ribeiro. RJ: Francisco Alves, vol. I e II, 1990.

¹⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.153.



[...] continuação, algo imitativa da arte romana tardia [...]. Por essa altura, já ninguém no ocidente era capaz de representar plasticamente um corpo...²⁰

Segundo Ariès²¹ o túmulo vertical e mural é o grande monumento. Sucessor direto dos túmulos paleocristãos, reservados aos defuntos veneráveis (os papas). O túmulo vertical tinha as três paredes laterais do pedestal, a parte superior do pedestal e o fundo do jazigo preenchidos de diversas maneiras: baixo relevo ou pintura, no fundo do jazigo. Baixo relevo nas paredes laterais do pedestal, e estátua do defunto em alto-relevo.

O túmulo do tipo mural desenvolve-se atingindo o muro um pouco em largura, muito em altura, para alcançar elevações muito grandes, ocupando, por vezes, toda a parede de uma capela lateral. Esse gigantismo dessa monumentalidade funerária se dá nos séculos XIV, XV e XVI, até o início do século XVII.

O túmulo vertical prestava-se à monumentalidade, convinha, portanto, à sepultura dos grandes personagens memoráveis da Igreja e dos novos Estados, como também servia à audácia dos grandes artistas, escultores e arquitetos uma vez que se estendia por superfícies murais e para o interior dos volumes para encher os vazios.

As formas de representação nos túmulos no período dos séc. XI ao XVIII são basicamente duas séries: a série dos jacentes e a série dos orantes.

²⁰ HAUSER, 1998, op. cit.

²¹ ARIÈS, 1990, op.cit.

Os jacentes²²

Segundo Ariès, são representações dos mortos deitados, vestidos de mãos postas ou cruzadas, esculpidos ou gravados. Parecem defuntos que acabam de morrer e guardam enorme semelhança com a disposição tradicional dos mortos expostos até os nossos dias.

Segundo Ariès:

Esses jacentes não são mortos nem vivos de quem se desejasse conservar a semelhança: sem dúvida são identificáveis, mas já não como homens terrenos: são *beati*, bem-aventurados, corpos gloriosos, eternamente jovens, da idade do Cristo da Paixão. Segundo Émile Mâle, "membros terrestres da cidade de Deus", segundo Panofski, arquétipos da função real, dir-se-ia hoje de preferência.

[...]

Reconhecerão nesses vivos não-vivos, nesses mortos que vêem o objeto da primeira e mais antiga liturgia dos funerais, que é uma liturgia dos adormecidos, dos repousantes, como os sete adormecidos de Éfeso. Não são, na verdade, nem vivos despreocupados, nem agonizantes dolorosos, nem mortos putrescíveis, nem tampouco ressuscitadas na glória, mas eleitos que esperam no repouso (*requies*) e na paz, a transformação do último dia, a ressurreição.²³

²² Jacente- Etim. lat. Jacens, entis part. Pres. do v. Jacere: estar estendido, estirado, estar deitado, estar pousado no chão – dic. Houais, op.cit.

²³ ARIÈS, 1990, op.cit., p.257/258.



A partir do século XIV os artistas já não toleram as inverossimilhanças físicas da estátua deitada-em-pé desafiando as leis da gravidade. Por essa razão o jacente será posto de pé.

O orante

São representações dos mortos ajoelhados, no andar superior do túmulo, de mãos postas, no Céu, diante de Deus ou do Cristo, ou da Virgem, ou do Crucifixo ou da Ressurreição. Durante aproximadamente um século as duas representações se sobrepõem no túmulo monumental: o jacente embaixo e o orante em cima, tornados célebres como obras-primas da arte funerária e da arte em geral. Ainda segundo Ariès:

Efetivamente os orantes aparecem no espaço da igreja quando o doador quer simular seu futuro no além. Porque o orante é em personagem sobrenatural. Durante os primeiros séculos de sua longa existência, do séc. XIV ao início do séc. XVIII, o orante nunca é representado sozinho, esteja ou não num túmulo. Faz parte da Corte Celeste.[...] Está misturado aos santos, associado a um santo colóquio, sem que por isso se confunda com os personagens celestes; separavam-se os bem-aventurados canonizados e os bem-aventurados quaisquer, outros habitantes do céu, ou mesmo da terra, mas já assegurados no céu pelas suas virtudes.[...] Outrora reservado aos papas e imperadores, o privilégio de ser representado no Paraíso foi virtualmente estendido a todos os notáveis do século XV ao XVII, admitidos

pela opinião de sua comunidade a reivindicar o direito a um túmulo visível.²⁴

Portanto, o orante foi de início representado no céu, diante de Deus, ou diante de Cristo, ou da Virgem, ou da Ressurreição, no andar superior do túmulo e o jacente na parte inferior - corpo que acaba de morrer.

O jacente desapareceu no início do séc. XVII e prevalece a figura do orante que se tornou o sujeito principal do túmulo, figura simbólica do morto – o grande túmulo de pedestal, por vezes monumental, compreendendo a estátua em auto-relevo do orante, acima do sarcófago. O orante se aproxima mais da alma imortal, o jacente do corpo corruptível.

Os orantes tiveram também a qualidade de serem excelentes retratos. Essa tendência ao realismo do retrato caracteriza o final da Idade Média (como na arte romana) – sobre esse realismo Ariès afirma que:

existe uma relação direta entre o retrato e a morte, como existe entre o sentimento macabro da decomposição e a vontade de continuar sendo.

[...]

Estabeleceu-se, então, uma relação estreita entre a morte e a semelhança, como também entre o jacente ou o orante do túmulo e o retrato realista.²⁵

²⁴ ARIÈS, op.cit, p. 271

²⁵ Ibidem p. 276/278



Túmulo-monumento, culto ao grande homem

Ainda segundo Ariès, essa preocupação com a semelhança evolui para a vontade de uma biografia de uma pessoa expressa no epitáfio. Os epitáfios são longos, proclamam os méritos do defunto, e confirmam a certeza ou a presunção da salvação no além.

No decorrer do século XVIII muda a situação a respeito da crença na imortalidade terrestre e celeste, e o túmulo-monumento passa a enfatizar a celebridade do morto: de grandes servidores do Estado, os que têm direito ao reconhecimento dos povos e à memória da História. Não apenas os reis, mas também os grandes capitães.

Na Itália nasce a idéia de representar os grandes homens de Estado de pé e os grandes homens de guerra de preferência à cavalo. O túmulo é confundido com o monumento comemorativo e dedicado a uma glória nacional, desse modo a estátua só está ligada ao túmulo por um elo enfraquecido e preste a se desligar, prevalecendo a função comemorativa sobre a função escatológica e individualizante.

Na França, séc. XVIII a estátua vai se separar do túmulo e se tornar elemento de urbanismo à glória do príncipe:

As estátuas de Henrique IV, no Pont-Neuf de Luiz XIII, na Praça Royale – hoje des Vorges – de Luiz XIV, na praça des Victoires – ou em Versalhes. Desde então a estátua é destinada menos aos túmulos em igrejas do que às praças públicas ou às fachadas de palácios de Estado. É curioso notar que o civismo americano do século XX ficou mais fiel, em Washington, à associação

tradicional entre o memorial (ou túmulo vazio) e o monumento cívico.²⁶

O monumento transformou-se numa estátua. Na França, com os primeiros projetos de cemitérios de 1765-1780, os túmulos-monumentos se afastam da igreja – seu primeiro lugar de acolhida. Ocorreram grandes mudanças operadas na representação dos túmulos-monumentos. O jacente desaparece no início do séc. XVII e o orante por sua vez, desaparece no final do séc. XVIII, prevalecendo o culto ao grande homem. “Trata-se do mundo completamente novo do século XVIII ao século XX” diz Ariès.²⁷

Confluência do culto dos mortos e do sentimento nacional

Nos séculos XIX e XX os túmulos transformam-se em monumentos, os monumentos são forçados a serem túmulos – túmulo vazio, uma vez que não se destina a abrigar os corpos, passa a ter apenas uma função comemorativa.

Ariès esclarece que na França, em cada comuna, em cada distrito de Paris, erigiu-se um túmulo aos soldados mortos, um túmulo vazio: O *Monumeto aos Mortos* geralmente diante da prefeitura, frente ao qual as autoridades locais e as associações patrióticas reúnem-se no aniversário da vitória de 1918:

²⁶ ARIÈS, *op.cit.* p.281

²⁷ *Ibidem.*

Soam os clarins, como também na igreja, no mesmo dia, o canto fúnebre: "Por ela, (a pátria), um francês deve morrer". Onde não há monumento aos mortos, também não há comemoração possível e, portanto, nenhuma festa.²⁸

Essa confluência do culto dos mortos e sentimento nacional no final do séc. XIX e início do séc. XX encontra-se também nos Estados Unidos. Washington edificou-se nesse período sendo por isso uma cidade de túmulos vazios, a comemorar seus homens de Estado, verdadeiros mausoléus concebidos à maneira dos grandes monumentos clássicos (monumentos à memória de Lincoln e de Jefferson, por exemplo).

Segundo a historiadora Annateresa Fabris²⁹ a presença de monumentos se multiplica no século XIX, de acordo com o culto ao grande homem instituído no século XVIII. Eles são distribuídos em pontos privilegiados das cidades ou em locais simbólicos relacionados com o evento ou o personagem celebrado.

Monumento – tipologia

Vimos, portanto o percurso do túmulo-monumento (*tumulus*, *monumentum*, *memória*) e como chegamos ao século XIX com os

²⁸ ARIÈS, op. cit. p. 599.

²⁹ FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

monumentos-túmulos-vazios, dentro dos ideais clássicos de representação, sem a crença na eternidade.

Para Fabris,³⁰ as principais tipologias do monumento: honorários e históricos celebrativo – respondem a objetivos bem precisos. O monumento honorário glorifica uma divindade, um monarca, um líder, adquirindo de imediato conotações de propaganda. Tributo ao cidadão ilustre nas sociedades democráticas, tal tipologia não abarca apenas a escultura e estatuária, abarca também as construções arquitetônicas, conjuntos arquitetônicos escultóricos, estatuária, retratística e, até mesmo moedas. Pode resumir-se numa estrutura puramente utilitária como o aeroporto internacional de Nova York que, em 1963, se tornou um monumento ao presidente John Kennedy, em função de designação que lhe foi dada.

O monumento histórico-celebrativo relembra os feitos de uma pessoa, uma comunidade ou eventos particulares, podendo ser representado quer por imagens, quer por inscrições colocadas em estruturas destinadas a outros usos (palácio, igreja, templo).

Não resta dúvida que os monumentos escultóricos ou arquitetônicos compõem o ambiente urbano, inscrevem-se na paisagem da cidade e são, sobretudo representações simbólicas dos diversos momentos da história – Baudelaire nos dá seu testemunho poético dessa presença das esculturas na cidade de Paris:

³⁰ FABRIS, 2000, *passim*.



Atravessamos uma grande cidade envelhecida na civilização, uma das que conservam os arquivos mais importantes da vida universal, e nossos olhos são levados para o alto, *sursum, ad sidera*, pois nas praças públicas, nos ângulos das encruzilhadas, personagens imóveis, maiores do que aquelas que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas da glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu que sempre aspiraram; outras designam a terra, de onde se alçaram. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha, *vitai lâmpada!* Mesmo que fôssemos os mais despreocupados dos homens, os mais infelizes, ou os mais vis, mendigos ou banqueiros, o fantasma de pedras apodera-se de nós por alguns minutos, e nos obriga, em nome do passado, a pensar nas coisas que não são dessa terra.

Este é o papel divino da escultura!³¹

Conceito de monumento do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura do Município de São Paulo

Consideramos importante trazer o conceito de monumento desse órgão público que ao lidar com inventário, classificação e preservação dos monumentos escultóricos da cidade, o DPH orienta-se pelo conceito de patrimônio cultural tomado como um dos vetores da memória social:

³¹ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire* textos inéditos seleccionados por Teixeira Coelho, trad. Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 140/141.



Os conceitos de referência básicos [...] memória e ambiente urbano. [...] condicionaram os limites da definição de "obra de arte" empregado. A variedade que a definição inclui e a consideração da memória nos remeteu à utilização do conceito de monumento – objeto tridimensional construído com a finalidade de comemorar e lembrar – utilizado genericamente para denominar todos os tipos de obras, inclusive aquelas desprovidas de valor artístico que compõem o ambiente urbano.³²

O conceito de memória, segundo o DPH está associado ao de esquecimento como aspecto de um mesmo fenômeno social, porém marcado por uma relação de tensão entre eles: como todo direito de cidadania, a construção e o acesso à memória precisam ser conquistados. Vejamos:

Do ponto de vista da História, memória é um fator de equilíbrio emocional do indivíduo e um dos vetores da constante constituição de sua identidade. Do mesmo modo é através dela que, entre outros meios, se constrói continuamente a identidade social. A criação da memória é um processo social constante, fundado na narrativa, na preservação de artefatos, e de outras manifestações e expressões culturais. Todos esses elementos formam um corpo complexo e múltiplo cuja composição implica seleção e, portanto, exclusão de segmentos sociais, exclusão esta que varia segundo cada momento da sociedade. Memória e esquecimento, portanto, são aspectos de um mesmo fenômeno social e estão em constante tensão, pois a construção e o acesso à memória são um direito de cidadania que, como os demais

³² Publicação interna do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura do Município de São Paulo, pág.10



precisa ser conquistado. O Estado participa decisivamente na construção da memória social através, por exemplo, de órgãos de preservação do patrimônio, de bibliotecas e de arquivos.³³

Quanto à tipologia dos monumentos, o DPH apresenta uma grande diversidade de tipos, tais como: Busto, Busto em Hermes ou herma, Cabeça, Escultura, etc e suas correspondentes definições.³⁴ Porém, tendo em vista o objetivo dessa pesquisa, tomo como suficiente sua definição geral de monumento enquanto “um objeto tridimensional construído com a finalidade de comemorar e lembrar – [...] inclusive aqueles desprovidos de valor artístico que compõem o ambiente urbano”.

Ocaso da lógica do pedestal

No ocidente, a lógica da escultura de homenagem representando o corpo, seja de caráter religioso, profano, político ou militar, atravessa os séculos. Segundo Rosalind Kraus³⁵ no final do séc. XIX essa lógica do pedestal e da escultura comemorativa de homenagem começa a se esgarçar. Rodin em seu *Monumento a Balzac* funde escultura e pedestal em um único bloco indiferenciado, iniciando o caminho que irá percorrer a escultura moderna. Por sua vez Constantin Brancusi em muitas de suas obras coloca a relação entre escultura e pedestal

³³ Ibidem. p.11

³⁴ Os tipos de monumentos e suas respectivas definições constituem o anexo III para consulta

³⁵ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Júlio Fischer. SP: Martins Fontes, 1998



inteiramente ambígua, por vezes incluindo o pedestal como o corpo de sua obra.

Segundo Javier Madreruelo³⁶ os escultores foram rechaçando as regras, a harmonia de proporções, as leis da boa forma, o pedestal, que tinha a função de elevar a obra do solo, acentuando seu caráter comemorativo e expressando a idéia de grandeza, solidez e peso. Os materiais nobres que tradicionalmente asseguravam durabilidade às esculturas foram substituídos por materiais de menor qualidade. Nos anos 60 e 70 os materiais efêmeros são ressaltados como qualidade material da obra, o que evidencia a ausência de vontade comemorativa e o caráter efêmero que se opõe à noção de permanência que caracterizava a escultura e os monumentos tradicionais.

A escultura, portanto se expande abandonando forma, matéria e tema utilizados anteriormente. Rosalind Krauss, conceitua o "campo ampliado"³⁷ dando uma nova abordagem para a pluralidade de experiências que surgem na escultura contemporânea, considerando essas obras ponto nevrálgico em que se condensam questões em torno dos conceitos "Moderno e Pós-Moderno". Para Krauss, a escultura modernista fica na tentativa de assegurar ao objeto tridimensional uma existência que remete a ele mesmo e contém sua

³⁶ MADRERUELO, Javier. *La perdida del pedestal*. Madri, Círculo de Belas Artes, 1992

³⁷ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad da la Vanguarda y otros mitos modernos*. Madri. Alianza Editorial, 1998 - O conceito de campo ampliado de Rosalind Krauss está também explicado no Catalogue Margit-Konell, Centre Georges Pompidou, *Qu'est que la sculpture moderne?* Paris, 03.07 a 13.10.1989 - é usado para descrever o estilhamento dos meios de expressão da escultura. "Doravante tudo pode ser utilizado para exprimir o caráter ilimitado do real: a arquitetura, o desenho, a fotografia, a ação política, o filme" ...

própria finalidade. Uma espécie de ateritorialidade do objeto tridimensional.

O monumento escultural tradicional instaura uma ordem vertical no seio da qual uma representação se sobrepõe e domina seu lugar de implantação.

Monumento – arte no espaço público

Madreruelo³⁸ distingue quatro caminhos ou posturas que alguns artistas tomaram para tentar reconduzir o conceito de monumento e oferecer uma solução para a demanda de uma arte que deve ocupar com propriedade o espaço público:

1- Recuperar a escala monumental com um tipo de obra que estabeleça relação com o espaço em que se encontra. Essa correspondência de relação entre obra e lugar gerou um conceito novo denominado “site-specificity” termo que se aplica às obras criadas para um lugar determinado e só têm sentido nesse lugar ao qual se referem, diferente da escultura modernista criada sem ter em conta nenhum lugar concreto.

Richard Serra e Christo, entre muitos outros artistas, trabalham nessa direção.

2- Crítica ácida ao monumento tradicional – trabalhando com a escala monumental, porém tentando encontrar novos conteúdos

³⁸ MADRERUELO, Javier. *La pedida del pedestal del pedestal*, Circulo de Bellas Artes, Madri, 1994

críticos. Um exemplo é Claes Oldenburg que realizou vários monumentos com uma carga humorística ligada à idéia de dessacralizar o monumento. Ele eleva à categoria de monumento temas como a comida e o sexo além do ilimitado repertório de objetos cotidianos como escova de dente, bicicletas, lanternas, pregadores de roupas.

3- Recuperação da função comemorativa passando por uma revisão formal do monumento sem recorrer às alegorias das esculturas classicistas. O exemplo mais bem sucedido nesse caso é o monumento estatal dedicado aos veteranos da guerra do Vietnã, erguido nos jardins do Capitólio em Washington, projetado pela artista Maya Lin. O *Vietnam Veterans Memorial* é um monumento sem pedestal que todos podem se acercar e passar a mão nos nomes dos familiares caídos ou desaparecidos. Desde 1982 é um dos monumentos mais visitados de Washington.

Ele abre uma fenda no solo, aproveitando um desnível do terreno, tem duas paredes verticais que se articulam como um V muito aberto. Essas paredes são em granito negro, perfeitamente polido, inscrito nelas os nomes dos 57.000 soldados dos Estados Unidos que morreram ou desapareceram na guerra do Vietnã.

Outro exemplo de recuperação da função comemorativa do monumento é o trabalho do artista Krzysztof Wodiczko que utilizou monumentos tradicionais, sem nenhuma alteração física como suporte de sua própria obra monumental. Ele projeta imagens sobre os monumentos já existentes alterando seu significado de forma crítica. Em janeiro de 1991 realizou uma projeção em Madri sobre o

Arco do Triunfo no momento em que se debatia a possibilidade dos Estados Unidos invadirem com suas tropas o Kuwait e Iraque.

4- Renúncia da forma e significados tradicionais e busca de novo gênero artístico. Depois dos anos 70 começa a aparecer uma arte que se realiza nos espaços públicos, mas, que não recorre nem à forma, nem a significação dos monumentos, chamada “arte pública”.³⁹

Segundo Madrерuelo⁴⁰ são artistas insatisfeitos com o viciado circuito das galerias de arte e dos museus, que desejam invadir com sua obra o espaço público, mas, não para decorá-lo. São artistas que vivem e amam a cidade, que pretendem redescobrir o sentido dos elementos que conformam e configuram a cidade – pois nenhum de seus elementos é casual, cada um tem um sentido determinado e responde a um conjunto de motivações ideológicas, econômicas, sociais, antropológicas e políticas.

Nesse contexto, uma praça, um edifício público, um jardim ou um monumento são elementos da gramática estética da cidade e ao mesmo tempo são signos da ideologia dominante. O compromisso da “arte pública” com a cidade segundo Madrерuelo, “não está tanto em

³⁹ Andréia Moassab, em trabalho inédito, esclarece que nas duas últimas décadas o termo “arte pública” sofreu um desgaste e foi combatido pela crítica norte americana Rosalyn Deutsche por se confundir com projetos de revitalização urbana e ao crescimento de uma nova indústria de arte pública. Otilia Arantes critica arduamente o uso de uma arte, a qual chama ‘*isca cultural*’, incluindo aí não apenas a arte usada para embelezamento de espaços públicos, mas também a construção de museus e similares, nas estratégias de promoção da ‘*cidade-emprego*’.”

O projeto Arte/Cidade em São Paulo utiliza “Intervenção no espaço público” para referir-se a atuação dos artistas.

⁴⁰ MADRERUELO, op.cit., p.72



seguir gerando esse tipo de signos ideológicos como em pretender ser um reflexo da atividade social da cidade. [...] deve conferir ao contexto um significado estético e também social e deve ser comunicativa e funcional".⁴¹

Muitos artistas trabalham nessa direção: Robert Venturi, Daniel Buten, Thomas Huber, Jenny Holzer, Antoni Muntadas e Bárbara Krugger, além, evidentemente de vários artistas brasileiros. Antoni Muntadas, citado, participou da última edição do Arte Cidade.⁴² Apenas, esses artistas são citados porque têm em comum trabalharem com os formatos e iconografia dos anúncios urbanos. Uma das características das grandes cidades é a presença massiva e ostensiva da publicidade, encobrindo por vezes a própria arquitetura. Para Madrерuelo,⁴³ o monumento morre como símbolo comemorativo nas mãos da publicidade, a publicidade retoma tanto a antiga função comemorativa quanto educativa do monumento, passando ao cidadão os valores dominantes, seduzindo-o com imagens, condicionando o gosto e comportamento dos consumidores.

O novo tipo de atuação na "intervenção pública" aglutina também experiências anteriores tomadas do monumento pop, das instalações, da lend art, da arquitetura, do urbanismo e de outros tipos de experiência de caráter sociológico, participativo, cênico, etc.

O escultor iraniano Siah Armajani, por exemplo, trabalha com projetos que atendem necessidades comuns dos passantes – muitas de suas

⁴¹ MADRERUELO, op.cit. p.73

⁴² Projeto de intervenção urbana realizada em São Paulo desde 1994 que tem como ponto de partida a metrópole contemporânea, em que o urbanismo e arquitetura são continuamente redesenhados, em que se cruzam as diversas linguagens e suportes artísticos. (catálogo da 2ª. edição do projeto Arte Cidade, SP, 1997)

⁴³ MADRERUELO, 1994, op.cit.

obras consistem apenas em simples cabanas de madeira com bancos e mesas para ler, meditar ou descansar, situados em parques ou jardins.

Ele define “arte pública” como segue:

“Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito creado em torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, comun e cercano a la gente. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar “héroes” ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público [...] preconizamos la unidad del acercamiento colectivo al programa comun en lugar del acercamiento individual porque sentimos que la idea de individualidad es bárbar y que la obra de colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver los problemas públicos”.⁴⁴

Temos, contemporaneamente, outra dimensão e experiência do monumento, da morte e da cidade. O monumento afastou-se de sua origem, evidenciando uma postura de distanciamento da morte. A cidade está muito longe de ser construída “para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz” como pensava Aristóteles.

⁴⁴ Apud, MADRERUELO, p. 74.



No entanto, há uma busca de sentido para o monumento. Como vimos ele se afasta de seu sentido originário, perde sua lógica classicista de alegoria e de pedestal. As cidades contemporâneas possuem relações muito mais complexas no final de século XX e início desse século XXI exigindo também outra lógica de atuação.

Quando, por exemplo, Siah Armajani diz que “nossa intenção é de voltar a ser cidadãos”, compartilhamos dessa vontade de habitar e intervir na *polis* como o fazedor (*poesis* = ato de fazer, *poietes* = o agente, o que faz).

Desse modo, recuperar o sentido original do monumento e da cidade, resgata também um sentimento de pertinência originário compreendendo a cidade hoje como o lugar da condição humana. E é a partir dessa concepção que nos interessa olhar e pensar a cidade.



Capítulo III

Monumento em processo



Meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.¹

¹ ROSA, J. Guimarães. *João Guimarães Rosa. Ficção completa*, vol. 1, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 46.



Este capítulo trata do procedimento da pesquisa proposta no projeto **Monumento Mínimo**, considerando a investigação plástica como processo ao longo de três anos.

O relato compreende as reflexões acerca do conceito de monumento, do espaço público e espaço privado, bem como os aspectos conceituais e formais do Monumento Mínimo.

A formulação do projeto tem início em outubro de 1999, por ocasião da exposição individual realizada na Capela do Morumbi em São Paulo.

Duas esculturas fundidas em ferro, pequenas figuras humanas, foram colocadas do lado de fora da Capela, fixadas nas grades, no limite entre a capela e a avenida - fora do espaço interno expositivo. A contraposição das figuras em tamanho mínimo², no aberto da cidade, propunha um discurso plástico e conceitual. Duas figuras de mulheres fundidas em ferro, como um monumento, contemplavam a avenida em frente à capela. Paralelamente, durante o período da exposição outras esculturas em ferro foram fotografadas em diferentes lugares na cidade de São Paulo.

Insatisfeita com os espaços interiores e protegidos destinados às exposições, adentro o espaço público e encontro o lugar para as obras. O projeto de atuar na cidade se consolida e toma corpo nesse momento.

² As esculturas medem cerca de 20cm



Algumas indagações se abrem nesse gesto inicial acerca do significado do monumento, do espaço da cidade e da distinção entre público e privado.

Essas questões iniciais se desdobram em diversas outras que vão adensando a pesquisa, justificando um aprofundamento na compreensão do espaço urbano, do corpo na escultura e do mínimo em contraposição ao monumental.

Nessa pesquisa, a origem dos questionamentos vem da experiência com a escultura, com esse corpo no espaço, ou seja, é a experiência poética e estética que conduz a pesquisa, que necessita da compreensão teórica.³

Ronaldo Brito, em texto inserido no catálogo da exposição de Richard Serra, afirma com muita felicidade que “Esculturas não se resumem a exercícios sobre possibilidades perceptivas [...] esculturas são agentes formais destinados à experiência da apreensão concreta, poética e política do fenômeno do espaço”.⁴

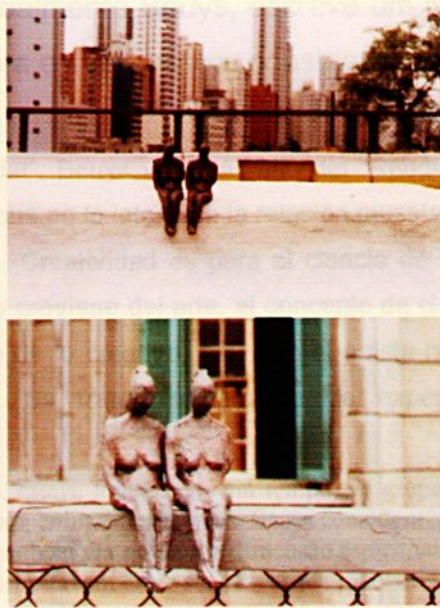
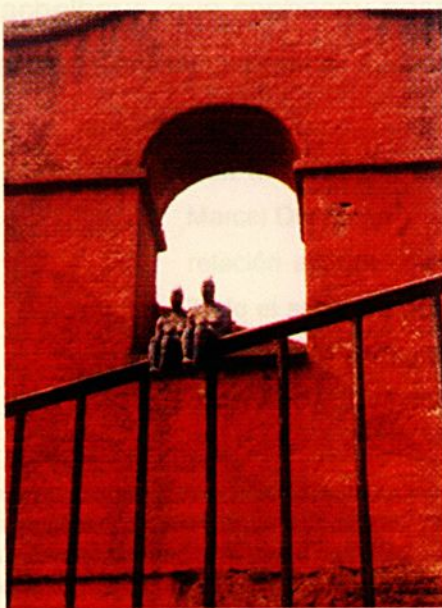
³ *Theoria* em grego significa mirar, ver – no uso moderno do vocábulo, combina experiência física da luz com o conhecimento “iluminação” – SENNETT, Richard. *La Conciencia del ojo*. Versal, Barcelona, 1990, p.22.

⁴ CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. *Richard Serra* – catálogo de exposição de 27.11.97 a 15.03.98 – Rio de Janeiro, 1997, p. 26.





Duas figuras de mulheres fundidas em ferro, como um monumento, contemplavam a avenida em frente à Capela do Morumbi - SP.



Outras esculturas em ferro foram fotografadas em diferentes lugares da Cidade de São Paulo - Elevado Costa e Silva.

Portanto, a “apreensão concreta, poética e política do espaço” se dá e se amplia a cada vez que um lugar na cidade é selecionado levando à busca de uma compreensão mais ampla da história da cidade, do espaço coletivo e do monumento dentro dele.

A compreensão da escultura para além do objeto tridimensional, profundamente imbricado com o lugar que ocupa, ou no qual se atua, foi intensamente explorado e trabalhado por Joseph Beuys⁵ em seu “conceito ampliado de arte” que conduz ao que ele denomina **escultura social** - uma categoria inédita na arte, sendo a tarefa do escultor analisar a estrutura social.

Stachelhaus, que conheceu pessoalmente Beuys, escreve um livro sobre o artista, tentando explicar sua obra e sua pessoa, considera que:

Con la “escultura social”, Beuys va más allá del “Ready made” de Marcel Duchamp. Porque no lo interesa la relación museística, sino la relación antropológica. Creatividad es para el ciencia de la libertad. Todo el saber humano proviene del arte, el concepto de ciencia se ha desarrollado partiendo de lo creativo. Así, sólo el artista ha creado la consciencia histórica. Se trata decididamente de experimentar lo

⁵ Joseph Beuys- (1921-1986) artista alemão, esteve ligado, por um tempo, ao grupo Fluxus, um movimento dedicado a organizar eventos e happenings anarquistas. Beuys considerava a arte como instrumento de mudança social e política. Também via nela uma dimensão espiritual e acreditava que materiais comuns (feltro e gordura animal estavam entre seus favoritos) podiam ser investidos de um intenso poder de cura. Considerava o papel do artista comparável ao do xamã canalizando energia dos objetos e conferindo-lhes novos poderes e novo significado. Beuys alcançou status de cult na Alemanha e muitas de suas obras foram produzidas em grandes edições. (O livro da Arte, Ed. Martins Fontes, 1997.)

figurativo en la historia. Por consiguiente, la historia debe verse de forma plástica. **La hitoria es escultura.** ⁶ (grifo meu)

O conceito ampliado de arte defendido por Joseph Beyus considera a arte como possibilidade de liberdade, muito semelhante ao conceito de “arte como exercício experimental da liberdade” postulado pelo crítico Mário Pedrosa.

É importante também observar a afirmação de Beyus: “Donde yo estoy, hay academia, donde hay academia, está Beuys. Academia es el mundo”⁷ que ilustra bem seu conceito ampliado de arte e de atuação no mundo.

Os significados de Monumento

Houaiss⁸ define monumento como: “Obra artística (escultura, arquitetura, etc), geralmente grandiosa, construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc”.

Nicolau Sevcenko,⁹ faz uma interpretação do termo Monumento aproximando etimologias: Monare ou Monio=revelar, predizer, sinalizar

⁶ STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys.*, trad. Joan Godo Costa, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, p.74.

⁷ STACHELHAUS, op.cit, p. 71.

⁸ HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

⁹ Arte Pública, Sesc São Paulo –Trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995, e de 19 a 21 de novembro de 1996. Este último, com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. 1998, p. 136/144.

advertir. Monare – Monstrum chegando à palavra Monumento como uma espécie de síntese desses significados, definindo-o como um sinal, um indício que invoca a aparição na memória como quando se fala de monumento mortuário – o que o monumento faz, conclui, é invocar a pessoa viva como um fantasma.

Já para Cristina Freire,¹⁰ Monumento é um substantivo que vem do verbo latino Monere que significa fazer lembrar. Está ligado etimologicamente a mausoléu = mausolu = sepulcro suntuoso (séc. XVI).

Giulio Carlo Argan, afirma que “a palavra “monumento” vale tanto para certas arquiteturas como para certas estátuas ou esculturas em relevo pleno, contanto que tenham um certo conteúdo histórico ideológico.”¹¹

Para Le Goff o monumento “é um sinal do passado, expressa um poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, graças ao qual uma sociedade pretende impor ao futuro uma determinada imagem de si”.¹²

Ainda Lina Bo Bardi considera que:

O monumental não depende das dimensões: o Pathemon é monumental embora sua escala seja a mais reduzida [...] O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de

¹⁰ FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas*, São Paulo: Anablume, 1978, p.94.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 94.

¹² LE GOFF, apud FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

“espalhafatoso”, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do particular, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental.¹³

Rosalind Krauss afirma também que:

Um monumento es uma representación conmemorativa que se asienta em um lugar concreto y habla em uma lengua simbólica acerca del significado e uso del lugar [...] la convencion no es inmutable y, com el paso del tiempo , la lógica del monumento ha llegado a fallar.¹⁴

O Monumento, no ocidente, portanto, está ligado à memória pública. Inscreve-se na paisagem da cidade, erigido pelo poder constituído, como escrita da história oficial, são representações simbólicas dos diversos momentos da história, têm em geral escala grandiosa, função ideológica e pedagógica.

¹³ BARDI, Lina Bo, apud FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas*, São Paulo: Anablume, 1978, p.296.

¹⁴ KAUSS, Rosalind, apud MADRERUELO, Javier. *La perdida Del pedestal*, Circulo de Bellas Artes: Madri, 1994. p.42.



O Monumento Mínimo

No contexto dessa pesquisa, considero as esculturas mínimas como Monumento colocado nas ruas. Ele tem conteúdo crítico/poético, e, discute os conceitos do monumento tradicional pela contraposição de suas características. Essa contraposição se dá basicamente pela subversão da escala, da homenagem dirigida, do lugar da instalação e ao final, da efemeridade da matéria gelo.

A escala diminuta (cerca de 20cm) da escultura se contrapõe claramente ao tamanho “monumental” das esculturas que encontramos nas cidades.

A homenagem se subverte ao abranger e celebrar o observador anônimo, o transeunte.

A instalação das esculturas nas ruas considera a cidade como o lugar do coletivo por excelência, como campo de ação, diferente dos locais delimitados para os monumentos tradicionais.

A matéria gelo, utilizada ao final da pesquisa, se contrapõe ao sentido de duração do monumento, transformando-o no monumento não para a lembrança, mas para o esquecimento.

Por fim, sua imagem resta no registro fotográfico bidimensional, e pode ser possuído em particular.

Indistinação entre público e privado

Público e o privado têm significados opostos, sintaticamente são antônimos. No entanto são revestidos de significado e comportamentos sociais que se afastam da sintaxe. Sérgio Buarque de Holanda analisa essa incapacidade secular de separarmos vida pública e vida privada. Aponta, em diversos momentos de sua obra, como a entidade privada precede a entidade pública:

Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania. Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo que, suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a Justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso.

O quadro familiar torna-se assim tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre neles, a entidade pública.

[...] a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O

resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família.¹⁵

Ele ainda define os princípios de criação do Estado como não sendo uma ampliação do círculo familiar e ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particulares, de que a família é o melhor exemplo:

Na verdade só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável ante as leis da Cidade.¹⁶

Holanda cita a tragédia de Sófocles "Antígona" como expressão dessa oposição e incompatibilidade fundamental entre os princípios da família (privado) e do estado (público). Por um lado, Creonte encarna a noção abstrata e impessoal da cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família. Por outro lado, Antígona, sepultando seu irmão Polinice, contraria as ordens do Estado, atraindo a cólera de Creonte que age em nome da suposta vontade geral dos cidadãos, da pátria:

*E todo aquele que acima da Pátria
Coloca seu amigo, eu o terei por nulo.*¹⁷

¹⁵ HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Cia das Letras, 1995, 26ª. Ed p. 82

¹⁶ HOLANDA, op. cit. p.141

¹⁷ SÓFOCLES, apud por HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Cia das Letras, 1995, p.141.



Ele interpreta esse conflito entre Antígona e Creonte como sendo o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular, que se dá em todas as culturas e faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade.

Além dessa incapacidade de separarmos vida pública e privada, explicitada na obra, o autor nos dá uma caracterização do brasileiro como "homem cordial". Essa cordialidade não significa bondade, mas uma inadequação nas relações impessoais. Antonio Candido interpreta, no prefácio do livro, como sendo "somente um predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez".¹⁸

Sergio Buarque afirma que:

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida que o brasileiro [...] Nossa forma ordinária de convívio social é no fundo, justamente ao contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência [...] Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas suas sensibilidades e suas emoções.¹⁹

Essas considerações sobre o público e privado, levantadas logo no início da formulação do projeto, por ocasião da exposição individual na Capela

¹⁸ HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Cia das Letras, 1995, 26ª. Ed. p. 17

¹⁹ Ibid. p. 147



do Morumbi em São Paulo em outubro de 1999, servem de suporte para a compreensão da experiência com as esculturas nas ruas.

Uma das experiências que delimitaram mais profundamente a indistinção entre público e privado ocorreu durante uma exposição que participei em agosto de 2001, em Florianópolis-SC²⁰, dentro do projeto cultural “Linha Imaginária”²¹

Na época da exposição já havia feito uma pesquisa de materiais: do ferro para o barro cru e deste para uma resina transparente – numa etapa anterior ao gelo. Essas esculturas transparentes, num total de vinte e uma, foram colocadas na cidade de Florianópolis. Cada peça foi fixada no local, acompanhada de etiqueta identificando o trabalho, com nome do autor, data, título da obra e nome do museu. Os lugares escolhidos foram a Ponte Hercílio Luz, aeroporto, terminal de ônibus no centro da cidade, o prédio do Tribunal de Contas da Prefeitura, a praça 15 de Novembro e seu entorno. À medida que eram fixadas, eram também fotografadas. As fotos foram apresentadas no museu, durante a mostra.

²⁰ Exposição “Se pudesse ser puro” Florianópolis, Museu de Arte de Santa Catarina, 21 de agosto a 23 de setembro de 2001.

²¹ Vale explicar um pouco sobre a ação desenvolvida pelo Projeto de Intercâmbio Cultural Linha Imaginária do qual faço parte. Trata-se de um projeto criado por artistas e para artistas que propõe exposições coletivas em diversas instituições públicas, levando mostras coletivas a diversos estados e países propondo um intercâmbio de mão dupla e trazendo os artistas desses estados e países para exposições nas diversas instituições nacionais. É um projeto que, originalmente prescinde da curadoria, tendo o artista a possibilidade de realizar seu trabalho por inteiro: a concepção da obra, o transporte ao local de sua montagem, participação na montagem no museu ou instituição, o contato com a imprensa local, contato com o público e artistas locais e, ainda a reflexão coletiva e difusão de sua produção.



No percurso de volta para o museu, não havia mais nenhuma escultura no caminho – todas retiradas, levadas provavelmente pelos passantes. A avidez com que foram “absorvidas” pelo público causou espanto. Que público seria esse absolutamente incapaz de desfrutar sem se apossar do objeto/escultura?

A consciência do bem público e a possibilidade de fruição coletiva, nessa experiência, parecem inexistir. É como se quiséssemos sempre ser proprietários, guardar o objeto, deixá-lo em um canto da casa, quem sabe, aí sim, esquecê-lo.

O episódio suscitou a nostalgia de algo já acontecido na história: a experiência da polis grega na qual toda a arte era pública, toda a fruição coletiva. Segundo Aristóteles “uma cidade deve ser construída para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz, entendendo a cidade como uma reunião harmoniosa de templos consagrados aos deuses e de outros edifícios”²²

Num ensaio sobre as cidades Richard Sennet por sua vez nos fala do cidadão da Grécia Antiga:

capaz de ampliar seus olhos para ver as complexidades da vida. Os templos, os mercados, os campos de jogos, os lugares de reunião, as muralhas, a estatuária pública, assim como as pinturas da cidade

²² ARISTÓTELES, apud SITTE, Camilo. *A construção das cidades segundo os princípios artísticos*. Trad. Ricardo Ferreira Henrique, SP. Ed. Ática, 1992, p.14.



antiga representavam os valores culturais da religião da política e da vida familiar.²³

Segundo Sennet,²⁴ esse olhar na cidade grega antiga possibilitava pensar, através do desenho da cidade, em torno das experiências políticas religiosas e eróticas. Nossa cultura moderna é vítima de uma cortante divisão entre o interior e o exterior. Uma divisão entre a experiência subjetiva e a experiência do mundo.

Essa experiência com as esculturas desaparecidas, apropriadas pelos passantes é que levaram, além da pesquisa sobre o público x privado, também à história das cidades buscando compreender as idiossincrasias desse espaço coletivo aqui. Uma alternância de conhecimento interior e exterior.

Para Goethe, "O homem somente chega a conhecer-se enquanto conhece o mundo, esse mundo que somente chegará a conhecer em si mesmo, tal como somente chegará a conhecer-se a si mesmo nele".²⁵

²³ SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*, Trad. Miguel Martincz Lago, Versal: Barcelona, 1990, p.11.

²⁴ Ibid. p.12.

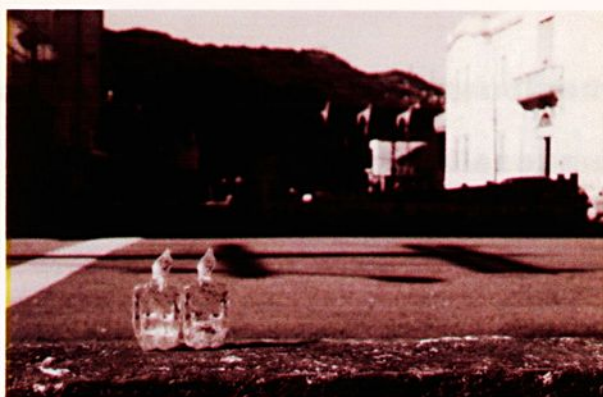
²⁵ GOETHE, apud SENNETT, Richard, 1991, p.10.





Esculturas em resina cristal fixadas nas ruas de Florianópolis.
No percurso de volta para o Museu, não havia mais nenhuma escultura no caminho.

Esculturas em resina cristal fixadas nas
ruas de Florianópolis - SC, Agosto de 2001.



Esculturas em resina cristal fixadas nas ruas de Florianópolis-SC. Agosto de 2001.

Memória da história não oficial – monumento precário, dissonante

Uma das características do monumento, como vimos, é ser erigido pelo poder constituído, aquele que escreve a história oficial e destaca os feitos de sua própria vitória. Walter Benjamin reflete em seu texto *Sobre o conceito de História*: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura.”²⁶

Nesse sentido, trago uma reflexão que considero relevante ao desenvolvimento do projeto: a peça teatral “Vozes Dissonantes” de Denise Stolklos. Trata-se de um espetáculo solo, autoral, como os demais espetáculos da atriz, diretora e autora no qual percorre os 500 anos de história do Brasil, não baseado na leitura linear da História Oficial, mas pela dissonância, pela desarmonia da colonização violenta, da escravidão, da ditadura militar.

O espetáculo fala sobre os rebeldes brasileiros que levantaram suas vozes contra ordens oficiais do país através desses cinco séculos de

²⁶ BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política : ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad.Sérgio Paulo Rouanet, Ed. Brasiliense, SP, 1994 p.225



história. Aborda expressões de filósofos, estetas, políticos, poetas, de figuras como Padre Antonio Vieira se manifestando contra a escravatura, passando por análise do papel de Tiradentes, manifestações de José Bonifácio, idéias de Milton Santos. Enfim, um espetáculo reflexivo que vasculha nossos momentos libertários e as vozes que os promulgaram.

Ele é finalizado com a canção “O mestre-sala dos mares” de João Bosco e Aldir Blanc, compositores brasileiros. Essa canção narra o episódio da Revolta das Chibatas em 1910, no Rio de Janeiro, no qual os negros, liderados por João Cândido – primeiro marinheiro negro a comandar uma esquadra - reclamavam contra os maus tratos dos superiores da marinha. Apontaram os canhões do navio para a cidade do Rio de Janeiro exigindo melhorias no salário, comida e supressão das chibatadas, castigo aplicado aos olhos de toda a tripulação. Os revoltosos foram traídos no acordo feito com as autoridades (no governo do Marechal Hermes da Fonseca – 1910/1914), foram levados para auto mar e executados. João Cândido foi torturado até a loucura e exilado.²⁷

*Há muito tempo
nas águas da Guanabara
O dragão do mar reapareceu
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu
Conhecido como o navegante negro*

²⁷ Dados extraídos do site, disponível em <<http://www.br500.futuro.usp.br>> acessado em 14.02.2003.



*Tinha a dignidade de um mestre-sala
 E ao acenar pelo mar
 Na alegria das regatas
 Foi saudado no porto
 Pelas mocinhas francesas
 Jovens polacas e por batalhões de mulatas.
 Rubras cascatas
 Jorravam das costas dos santos
 Entre cantos e chibatas
 Inundando o coração
 Do pessoal do porão
 Que a exemplo do feiticeiro
 Gritavam então:
 Glória aos piratas às mulatas, às sereias
 Glória à farofa, à cachaça, às baleias
 Glória, a todas as lutas inglórias.
 Que através de nossa história
 Não esqueçamos jamais
Salve o navegante negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais.*

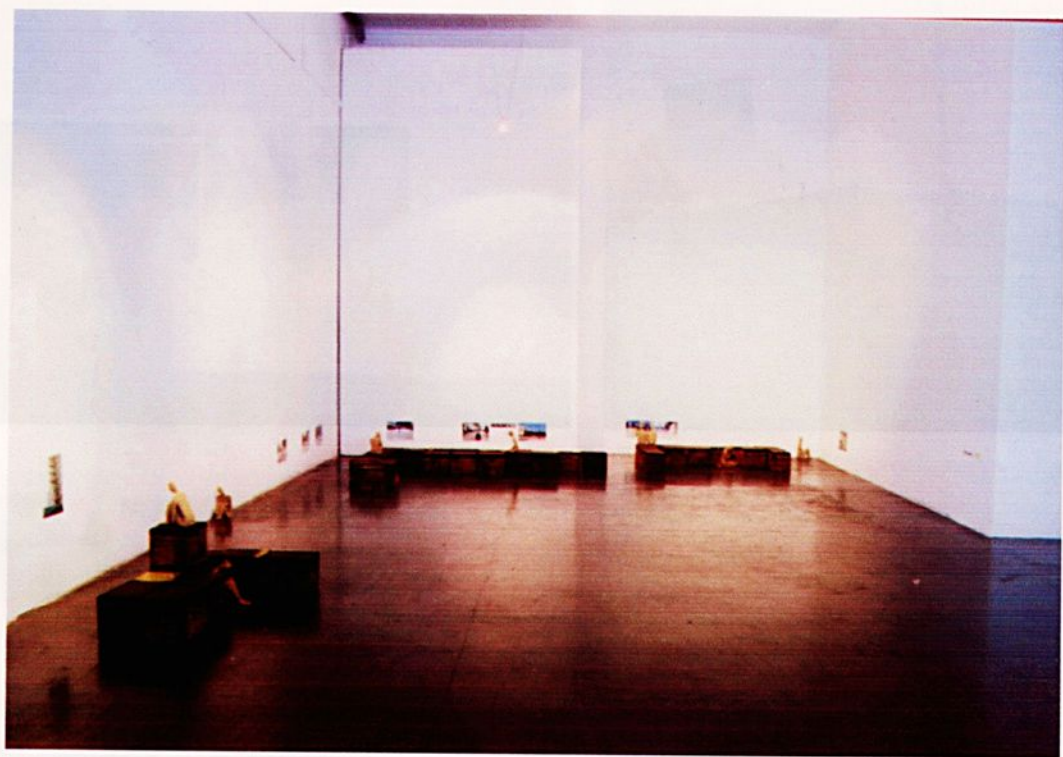
Esses últimos versos da canção ao final do espetáculo revelaram-me que a memória do episódio havia ficado como monumento apenas na canção – haveria aqui monumento possível, ou teríamos sempre e apenas “**as pedras pisadas do cais**” a retratar o horror?

Nessa ocasião estava prevista a participação na mostra Linha Imaginária, integrante da 2ª. Bienal da UNE no Rio de Janeiro em fevereiro de 2001.

Alimentada pela reflexão propiciada pela peça teatral, coloquei dentro da galeria os paralelepípedos em madeira que serviram de piso em uma fundição de ferro, impregnados de óxido de ferro e restos de piche – as figuras em barro cru, apenas modeladas, situando o conjunto todo, paralelepípedos e figuras, na altura do rodapé, no máximo a 30cm do chão.

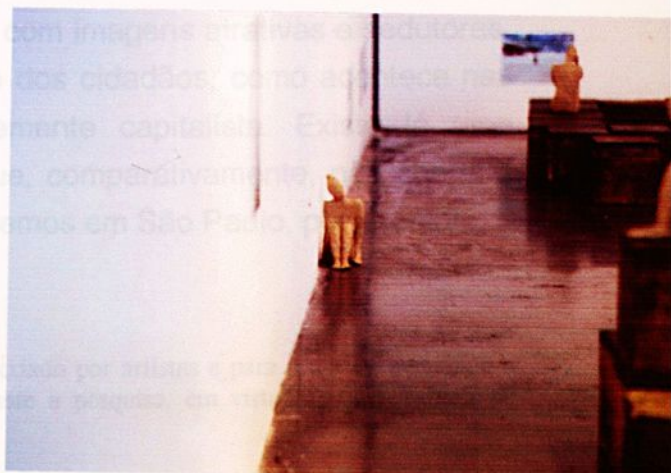
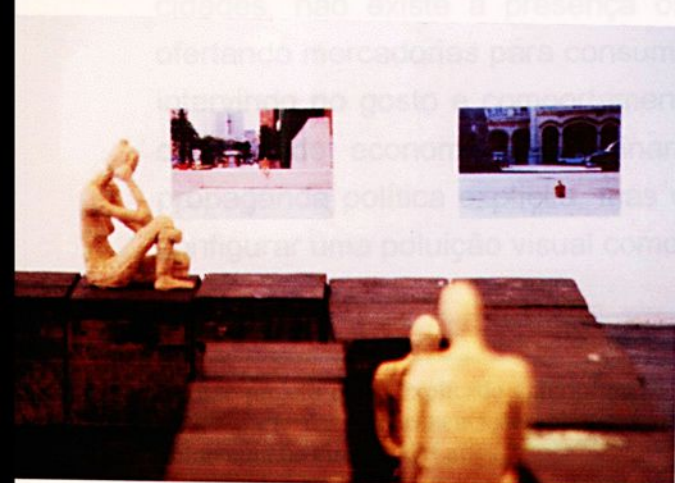
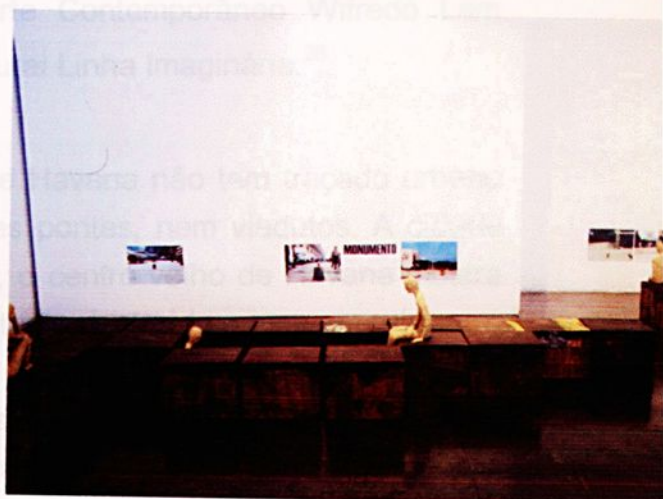
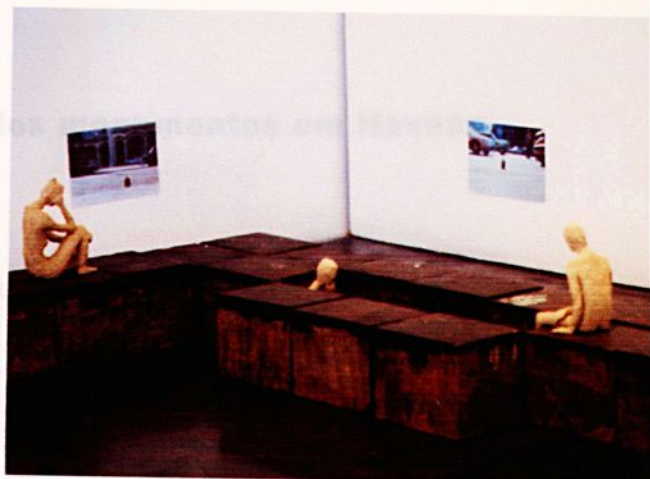
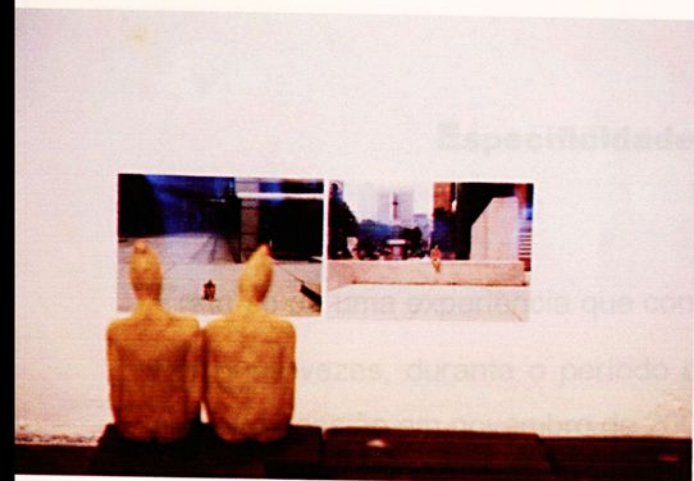
As fotos que foram feitas em outras cidades - Havana, México e São Paulo - circundavam a instalação e funcionavam como janelas baixas nas paredes brancas da galeria, trazendo para dentro do espaço expositivo a imagem dos Monumentos Mínimos nas ruas das cidades. Colocadas nessa altura geravam uma estratégia que obrigava o observador a se abaixar para vê-las, fazendo uma reverência involuntária aos monumentos anônimos, perecíveis, dissonantes – **“as pedras pisadas do cais”**.





Monumentos, Memórias.
Memória do corpo, corpos encolhidos,
agachados,
desconhecidos.

Galeria Cândido Portinari - UERJ - 2ª Bienal da UNE - fev/2001.



Galeria Cândido Portinari - UERJ - 2ª Bienal da UNE - fev/2001.

Especificidade dos monumentos em Havana

Trata-se de uma experiência que considero relevante para esse trabalho. Por duas vezes, durante o período da pesquisa, estive em Havana. Na primeira ocasião em novembro de 2000 como artista voluntária a trabalhar na montagem da VII Bienal de Havana e a segunda ocasião em outubro de 2002, expondo no Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam através do Projeto de Intercâmbio Cultural Linha Imaginária.²⁸

Nas duas ocasiões pude observar que Havana não tem traçado urbano que apequena o homem, nem grandes pontes, nem viadutos. A cidade não é vertical, nem cheia de edifícios, o centro velho de Havana mostra um passado rico, mas encontra-se bastante destruído quase em ruínas.

Um outro dado interessante de se observar em Havana é a ausência de publicidade nas ruas, ou seja, diferente do contexto geral das demais cidades, não existe a presença ostensiva e massiva da propaganda, ofertando mercadorias para consumo com imagens atrativas e sedutoras, intervindo no gosto e comportamento dos cidadãos, como acontece nas cidades de economia predominantemente capitalista. Existe lá uma propaganda política explícita, mas que, comparativamente, não chega a configurar uma poluição visual como temos em São Paulo, por exemplo.

²⁸ Esse projeto como explicado anteriormente – criado por artistas e para artistas - propiciou a maior parte das experimentações plásticas durante a pesquisa, em virtude de seu caráter de autonomia no circuito das artes.

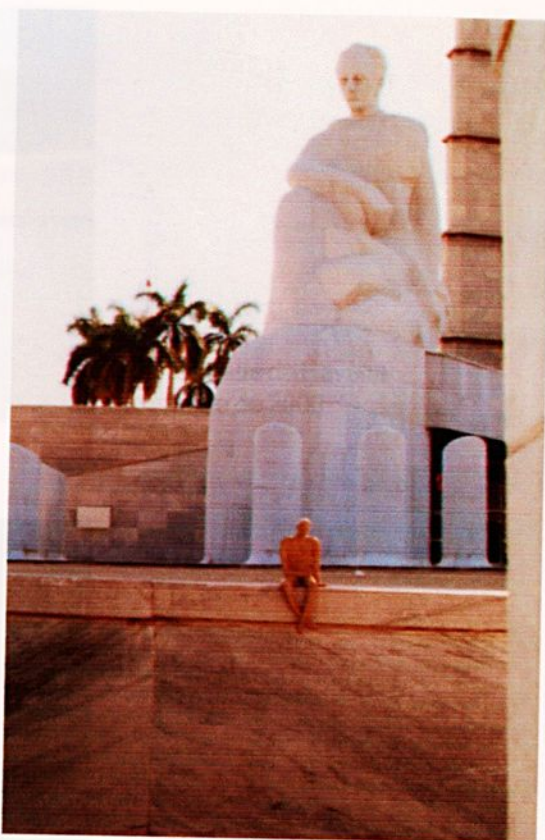


A ausência da publicidade nas ruas e edifícios torna a arquitetura visível, além de não ocupar o lugar dos monumentos. O monumento exerce ainda a função comemorativa, com sua pretensão de fazer refletir ao cidadão os valores dominantes, com uma função educadora.

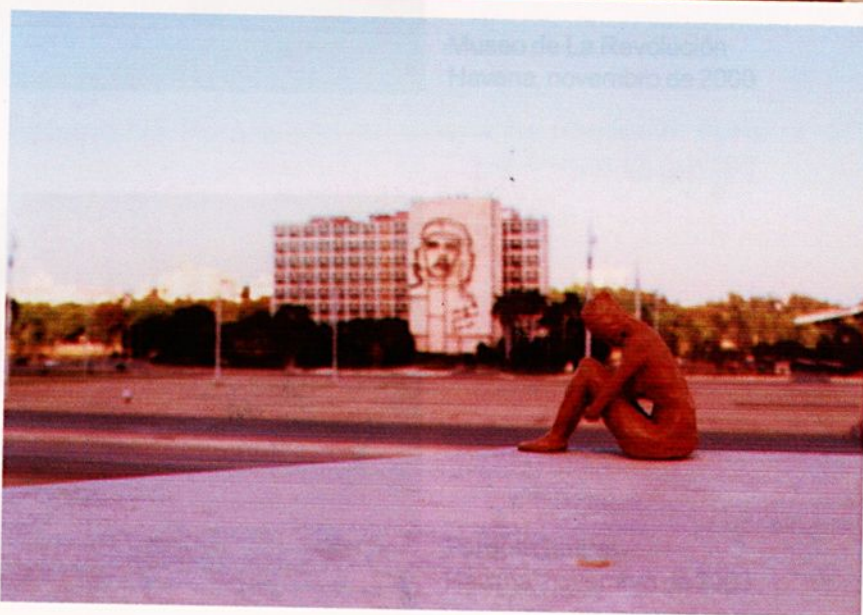
Em Havana a dimensão mínima da figura não coloca o indivíduo impotente diante da cidade que constrói, o que a dimensão mínima ressalta é a solidão existenciária do indivíduo.

Também a participação dos passantes se dá de outro modo em Havana. A experiência com as esculturas em gelo contou com uma participação mais alongada no tempo, ou seja, as pessoas se detêm mais, perguntam mais, participam e se apropriam da experiência.

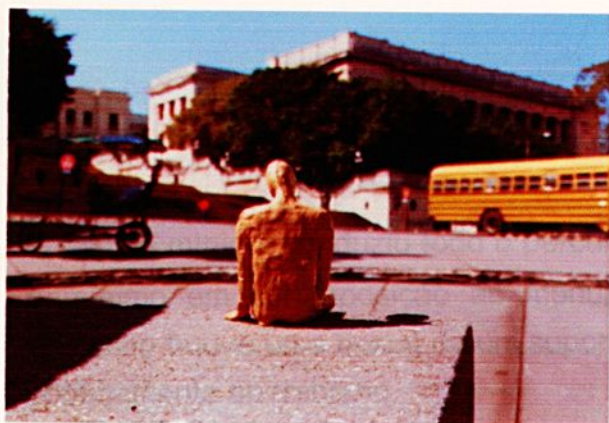




Monumento a Jose Marti
Praça da Revolução
Havana, novembro de 2000



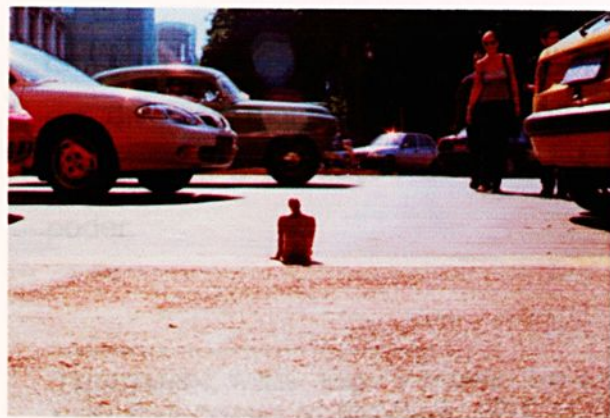
Monumento
a Che Guevara
Praça da Revolução
Havana,
novembro de 2000



Universidade de Havana
novembro de 2000



Museo de La Revolución
Havana, novembro de 2000



Parque Central,
Havana, novembro de 2000

A escala mínima

A escala mínima conduziu todo o percurso conceitual e plástico, ou seja, o mínimo em contraposição ao monumental. No desenvolvimento do processo houve uma busca de um suporte material que se ajustasse mais poeticamente ao trabalho.

A escala reduzida remete à miniatura e miniatura se confunde com a história do brinquedo. Walter Benjamin trata da miniatura e do brinquedo no capítulo “História cultural do brinquedo”²⁹. Narra que a Alemanha foi um grande centro de criação de brinquedos na Europa. Nuremberg foi a pátria da criação dos “soldadinhos de chumbo” e a mais antiga casa de bonecas provém de Munique.

Ambos, brinquedo e miniatura existem desde a antiguidade, mas a miniatura não é necessariamente brinquedo. As iluminuras da Idade Média e as miniaturas Persas são consideradas preciosas obras de arte.

Em contraponto ao mínimo, podemos refletir sobre a escala monumental em diversos momentos da história em que o tamanho esteve ligado diretamente à afirmação do poder, ou seja, o grande como medida de poder.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, Obras escolhidas, volume I, tradução Sergio Paulo Rouanet, ed. Brasiliense, -SP-1ª. ed.1985, p.225.



Historicamente, Roma se apropria da arte grega, abandona as regras de proporções, aumenta-lhes o tamanho, ostentando grandeza - marcos de propaganda do império.

Há também a utilização em larga escala de monumentos grandiosos nos governos totalitários como a construção nazi-facista de Hitler e na Itália de Mussolini. O projeto do nazismo voltado para a eternidade construiu monumentos para provocar a lembrança.

Embora os exemplos históricos citados representem poderes diversos, e nem cabe aqui, nesse relato da experiência artística, adentrar na análise desses poderes, também as catedrais góticas afirmam poder tendo sua altura como símbolo de elevação espiritual. Em nossas cidades contemporâneas podemos constatar que se erguem os maiores arranha-céus cuja altura, segundo Sennett³⁰ carecem de valor simbólico espiritual, porém, ostentam grandeza e poder.

Temos as grandes cidades repletas de ruídos, de arquiteturas grandiosas, arranha-céus de vidros – verdadeiras muralhas de cristal espelhadas. Sennett nos diz que as paredes dos grandes edifícios construídos com grandes lâminas de cristal abrem por completo o mundo exterior à pessoa que trabalhe e viva em seu interior, porém sem sentir nem o frio nem o vento, nem a umidade – é uma moderna sensação de abertura e amplitudes protegidas mas também de isolamento. Esses edifícios

³⁰ Sennett, 1990, op.cit. p. 81



propiciam a compartimentação dos sentidos e da percepção de tal modo que “as lâminas de cristal empregadas desse modo são o material de construção perfeito para uma cidade neutra³¹, dado que separam a realidade tátil daquilo que se vê”³² Também Walter Benjamin em seu texto *Experiência e pobreza* fala de outro modo, sobre a falta de marcas que o vidro propicia:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro em geral é o inimigo do mistério [...] Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pela Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. ³³

Portanto, esses grandes edifícios, pontes e viadutos, atravessam e impessoalizam a cidade – apequenam o homem privilegiando o automóvel. A escultura, na forma da figura humana, na dimensão do **monumento mínimo** nas ruas, mostra uma eficiência enquanto simulacro da realidade, aumenta o drama pela contraposição da escala, convoca a ser visto de perto, à aproximação, à delicadeza.

³¹ Segundo Sennett a aparição do Protestantismo se entronca com uma forma moderna de ver do panificador urbano que desenha um entorno neutro, estéril, expresso tanto nos materiais utilizados como na planificação do conjunto. O autor defende que essa neutralização compulsiva do entorno está enraizada em parte, em uma antiga infelicidade, no medo do prazer que levou os seres humanos a tratar seu entorno da forma mais neutralizadora possível, ficando o urbanista moderno presa de uma ética protestante do espaço. Dessa forma, a neutralidade se converte também em instrumento de poder. Ibidem, 1990, p.60 a 67.

³² Ibidem, 1991, p. 141.

³³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad Sérgio Paulo Rouanet., São Paulo: Brasiliense, vol.1, 1994,p.117/118.



Do menor nascerá uma tribo, e do mínimo, uma nação poderosa (Isaias – 60 “22”)

Modelagem e fundição

A modelagem e a fundição são feitas dentro dos processos tradicionais da escultura e se dá em três etapas:

1. Criação de um corpo modelando em argila;
2. Execução do molde em gesso e silicone para gerar um formato negativo da modelagem;
3. Fundição em cera quando a fundição final é em ferro (processo denominado cera perdida) ou em resina transparente ou ainda em gelo, matéria escolhida na fase final do Monumento Mínimo.

Não se trata apenas de um trabalho artesanal, a execução do molde e da fundição é o intervalo entre a criação de um corpo³⁴ e a colocação do corpo no mundo.

³⁴ É preciso esclarecer a palavra “corpo” refere-se à escultura, independente de ter a forma de um corpo humano - um objeto tridimensional é um corpo no espaço.



Busca do material como suporte

Confirmada a escolha da escala mínima, há uma pesquisa da matéria que se ajuste poeticamente ao discurso plástico – as pequenas esculturas foram, no momento inicial, fundidas em ferro. A primeira escolha da matéria ferro se dá por suas propriedades: dureza, peso, oxidação, matéria de difícil retoque em comparação à maleabilidade do bronze³⁵ e também por afinidade expressiva do material. No entanto, existe a busca por uma matéria que se ajuste mais poeticamente ao trabalho, que também se contraponha ao conceito de duração do monumento tradicional e seja ainda mais eloqüente quando inserido na cidade contemporânea. Passo a modelar em argila simplesmente, deixar o barro cru. Elimino o molde e a fundição e fotografo os corpos na cidade.

A experiência com o monumento precário em argila, em estado natural, funcionou dentro da Galeria Cândido Portinari, no Rio de Janeiro.³⁶ Em barro cru as figuras faziam um contraponto com o formato predominante de arquitetura utilizado para exposição de objetos de arte, todo branco, protegido, fechado. Essa forma e matéria precárias, na galeria branca, acentuavam a fragilidade do conjunto exposto e criavam um ruído no

³⁵ O bronze é uma liga de metais (cobre e estanho) em proporções diversas, largamente usada na fundição de escultura em toda a história da arte, desde a Grécia Antiga. A escultura nesse material pode ser facilmente retocada e polida – é um material mais maleável e mais fácil de trabalhar que o ferro fundido, este último, pouco dado a retoques.

³⁶ Exposição em 03.02.2001 – 2ª. Bienal da UNE no Rio de Janeiro, dentro do Projeto Cultural Linha Imaginária Galeria Cândido Portinari da UERJ, citada anteriormente.



espaço expositivo da galeria. O discurso era intencionalmente falar da precariedade de nossa memória.

Constato, entretanto, que nas ruas a matéria argila se mostra insuficiente para esse trabalho, desaparece, não causa atrito. Busco um material perecível que também se contraponha ao sentido de duração do monumento tradicional, mas a argila não dá a qualidade poética perseguida, tem opacidade. Insatisfeita com essa opacidade da argila começo a buscar a transparência para as figuras, torná-las frágeis diante da cidade, mais próximas de um fantasma, uma aparição. A idéia inicial era o vidro, mas como o interesse estava na qualidade da transparência experimentei um tipo de resina acrílica que deu à escultura a qualidade que buscava.

A resina transparente foi utilizada por ocasião da participação na exposição em Florianópolis, em agosto de 2001³⁷. Conforme já relatado, as figuras transparentes foram fixadas nas ruas da cidade. O resultado dessa transparência nas fotos deu a impressão de serem feitas de gelo, mas naquele momento faltou coragem para fazê-las nessa matéria que se transforma rapidamente diante de nossos olhos. Foi ao final dessa exposição, com o retorno de um caderno que havia deixado para registro das impressões dos visitantes do museu que vieram as sugestões. Vários relatos desses visitantes falavam da semelhança com a matéria gelo.³⁸

³⁷ Exposição "Se pudesse ser puro" dentro do Projeto Cultural Linha Imaginária, no Museu de Arte de Santa Catarina-Florianópolis, SC, 21 de agosto de 20 de setembro de 2001

³⁸ Cópias desses relatos encontram-se no anexo II





A argila não dá a qualidade poética desejada, pois tem opacidade. Av. Paulista, São Paulo - Maio de 2000.



08.11.2000 – Meu trabalho está me devorando, estou imersa na mesma solidão dos corpos que crio. Tenho o mesmo tamanho ante a imensidão vazia do lugar. Sou diminuta.

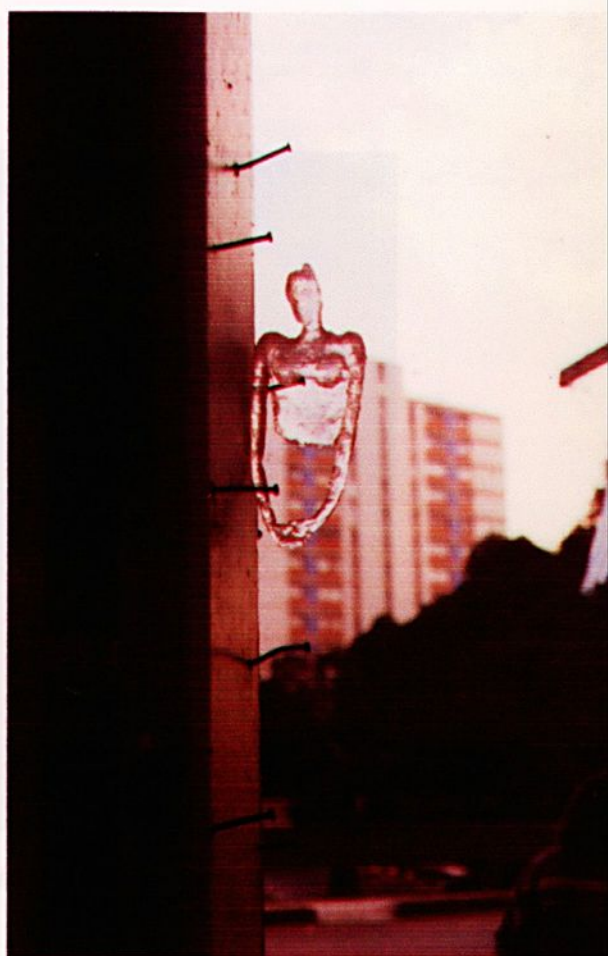


Zocalo - Praça Central da Cidade do México, com os três poderes: a Igreja, o Templo Mayor e o Palácio do Governo. Novembro de 2000.



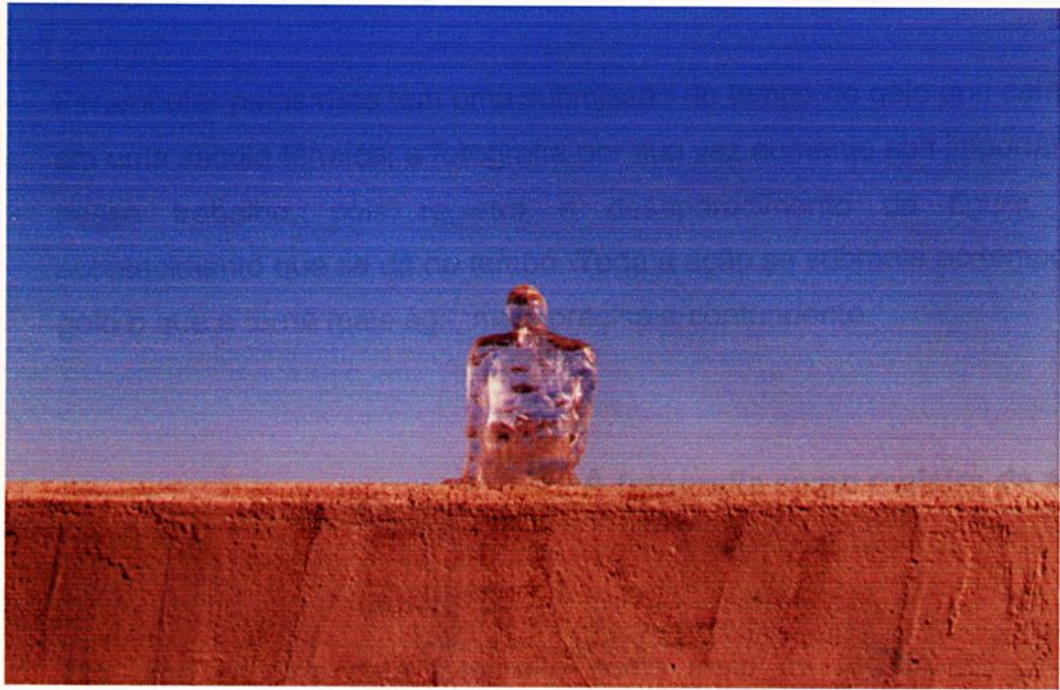
reparação da resina já sugere o grito. Florianópolis

Esculturas em resina cristal, São Paulo, junho de 2000.





A transparência da resina já sugeria o gelo. Florianópolis, agosto de 2001.



O homem parece um Deus. O gelo parece uma pedra. Mas o homem e o gelo têm pressa.
 Roberto Juaroz

Matéria gelo, um ajuste poético

O gelo deu todo o ajuste poético ao trabalho. A efemeridade da matéria se contrapõe à idéia de duração do monumento, tira a sua característica de imobilidade. Contrasta com a paisagem, acentua a idéia de fragilidade do homem diante da cidade que constrói e faz uma analogia com a condição de finitude humana. As figuras continuam diminutas, anônimas e agora, desaparecem. Por alguns instantes a matéria gelo, permite recuperar uma função originária do monumento: lembrar que morremos.

Perambular pelas ruas tem uma submissão ao tempo do gelo que carrego em uma sacola térmica, a fotografia por sua vez aumenta sua importância nesse trabalho, pois registra o desaparecimento da figura, um acontecimento que se dá no tempo. Toda a ação se submete ao tempo do gelo o que a torna mais ágil, mais precisa e contundente.

A fotografia como registro da ação

Há uma escolha pela fotografia como meio de registro no projeto Monumento Mínimo, que até então mantenho como suporte documental.



Houve uma experimentação em vídeo, mas penso que a fotografia se mostrou mais eficiente na poética – apreender o instante que tem um antes e um depois, além disso, o tempo de apreciação da foto é determinado pelo observador enquanto que o vídeo, ao contrário, determina o tempo do observador. São aspectos que ainda motivam a escolha pela fotografia. Nesse processo ela tem a função de registrar a ação, mas algumas imagens acabam adquirindo autonomia para além da função de registro e se transformando em “fábula”, em “assassinato original da realidade”, no sentido compreendido por Jean Baudrillard:

a fotografia funciona como uma espécie de anamorfose do pensamento na imagem, por onde ela escapa a todos os tipos de discurso e toca o reino da Fábula. Isso quer dizer algo que não é nem verdadeiro nem real, algo que se conta literalmente, que não existe a não ser por sua narrativa, sua fala, seu mito literal. Para ele a imagem fotográfica em sua forma mais pura, é uma das variantes da fábula. Uma maneira, no sentido forte, de salvar as aparências, isto é, através da imagem como fábula, através da imagem-foto como instante fabuloso, de deixar entrever que esse mundo “real” corre o risco, a todo instante, de perder seu sentido e sua realidade – de que ele poderia, no fundo, abrir mão do sentido e da realidade, algo que, porém não suportamos (não mais do que a idéia de que nada haja, antes do que algo), senão graças a essas imagens, essas poucas fábulas que se deixam atravessar pelo vazio, que são o (não) lugar vivo da desintegração dos conceitos e que se apoderam das próprias funções do pensamento como se fora de uma última servidão. Mas que retraçam esse fim, que se exaltam

com esse desaparecimento, como o mito exalta e retraça as origens e o assassinato original da realidade.³⁹

Ação nas cidades

Percorrer, perambular, vaguear, adentrar na vida da cidade como um transeunte, um observador. Segundo Baudelaire:

para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...] **desposar a multidão**⁴⁰ (grifo meu)

Trata-se de um vaguear com a consciência do olho, descobrir a cidade, vê-la pela primeira vez, encontrar lugares para os Monumentos Mínimos nos quais cada um possa de fato ser um referencial de Monumento – lugares de exclusão na cidade, de inclusão, de acolhimento, de abandono - sobretudo **ler e inserir-se na gramática da urbe**.

³⁹ BAUDRILLARD, Jean. Palestra proferida no Sesc Vila Mariana, São Paulo, dentro do seminário Internacional Imagem e Violência, de 28 a 31 de março de 2000.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Sucly Cassal, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988, p.170.

Essa perambulação acontece no momento da ação urbana e foi experimentado em várias cidades nesse período: São Paulo, Campinas, Florianópolis, Havana, Cidade do México e Brasília.

Os lugares escolhidos e percorridos para a colocação do Monumento Mínimo foram deliberadamente escolhidos como o diverso, ou seja, estar no meio das diferenças existentes nas cidades. Alguns pelo adensamento da população, outros pelos vazios - vazios significativos.⁴¹

A estação de trem, o campo de futebol, o centro, o Museu de Arte Contemporânea, que é central e diversos monumentos em Campinas. Em São Paulo, o edifício Copan, viaduto Santa Ifigênia, sobre o qual avistamos o Vale do Anhangabaú, as ruas centrais que durante o dia são comerciais e à noite "boca do lixo" como rua dos Gusmões, dos Andradas, Beneficência Portuguesa. O Elevado Costa e Silva, Rua da Consolação, feira livre perto da Praça Marechal Deodoro.

Também em Havana o centro antigo foi privilegiado como o Paseo Del Prado, Parque Central, Capitólio, e Malecon. Na cidade do México o Zócalo, praça central da cidade com os três poderes: a Igreja barroca, o Museu do Templo Mayor, o Palácio do Governo e direção Municipal da cidade.

⁴¹ MOASSAB, Andréia em estudo inédito disserta sobre os Vazios Urbanos, cuja concepção está "extremamente vinculada ao modo de se compreender o espaço, e ambos (espaço e vazio) sofreram uma grande mudança desde os filósofos gregos até os dias de hoje". Dissertação de mestrado em fase final de elaboração a ser apresentada no programa de Semiótica da pós-graduação da PUC-SP, 2003.



Brasília, última cidade percorrida de 07 a 10 de fevereiro de 2003. Penso que foi por pura felicidade esse projeto estar na capital do Modernismo com todas as idiossincrasias que essa cidade oferece⁴² - desenhada como ideal máximo da arquitetura modernista. Lúcio Costa, vencedor do projeto urbano assegura que Brasília foi concebida:

não como simples organismo capaz de encher satisfatoriamente sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *Urbs*, mas como *Civitas* [...] nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.⁴³

A experiência de inserir o Monumento Mínimo no espaço urbano em Brasília foi vivamente compartilhada pela população que transitava no local. Um deles, a parte de cima da Rodoviária que fica exatamente no meio do eixo monumental, de um lado dessa “parte de cima” – uma ponte - há um shopping center. A calçada da ponte é ocupada pelo comércio de camelôs e do outro lado há um grande edifício também comercial. O Monumento Mínimo foi colocado nessa calçada da ponte e ao lado do shopping. As pessoas paravam e se manifestavam com vivacidade, faziam comentários, contemplavam. Os locais mais adensados de

⁴² Penso que Brasília, como cidade nova, inaugurada em 21.04.1960, ainda precisa ser compreendida como fenômeno habitacional. Tem parte da população flutuante (ocupantes dos cargos públicos do governo) e outra parte de migrantes – não tenho certeza se em Brasília “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” como analisa Holanda em *Raízes do Brasil* e que faz sentido quando vivemos, por exemplo, em São Paulo, talvez nessa cidade nova esteja se formando um tipo de identidade própria.

⁴³ Informação em formulário impresso do Museu da Cidade, Praça dos Três Poderes – Brasília-DF.

população foram, além da rodoviária, a cidade satélite de Taguatinga, a quadra 5 da 205 Sul (quadra comercial) e a torre da TV. Depois, a Igreja Dom Bosco, a Esplanada dos Ministérios, Congresso, Supremo Tribunal Federal, Palácio do Governo e Catedral – espaços desenhados com grandes vazios, mas ainda com movimento de turistas que também se manifestaram do mesmo modo.

Assim se passa em quase todos os lugares, quando opto por instalar os pequenos corpos em gelo, as pessoas param, rodeiam a pequena peça em gelo derretendo, se espantam com a beleza e com a finitude da figura e se expressam diante dessa finitude.

Esse momento de instauração das esculturas nas ruas é o momento mais forte e compensador desse trabalho, se considerarmos as três etapas anteriormente citadas:

- a) a criação do corpo.
- b) a colocação desse corpo na cidade, considerando-a como campo de ação,
- c) o registro fotográfico, um recorte bidimensional, imagético do acontecimento.

Observar os transeuntes, das cidades percorridas, personagens que carregam sua própria história, destinos anônimos, que habitam a cidade

contemporânea - lugar de exílio. A esse respeito, Sennett⁴⁴ nos diz que Simone Weil, Samuel Becket, e Ana Arendt consideravam o exílio como símbolo da aflição do homem moderno. Arendt considerava esse exílio também como emblema dessa viagem que deve realizar os seres humanos a fim de fazer-se adultos, de libertar-se das cadeias da memória, a fim de viver o agora.

Sennett ainda nos diz que Leo Strauss filósofo e contemporâneo de Arendt entendia que o filósofo deveria manter em segredo as verdades que dispunha, longe das massas incapazes de fazer bom uso de tais conhecimentos. Para Arendt ao contrário celebrava a *polis* grega como forma de vida urbana na qual o discurso poderia ser pleno e aberto. Apreciava o comentário de Aristóteles, segundo o qual o espaço urbano da assembléia deveria ter somente o tamanho compreendido da distância de um grito. Arendt⁴⁵ associava a autodeterminação com a idéia de cidade, dizia que a “biologia não é o destino”.

Desse modo, adentrar na vida da cidade junto aos passantes, observar os transeuntes, que caminham, vivem, têm história, que comprimem seus corpos, que se desgastam, transpiram e são eles mesmos monumentos - compartilhar o corpo que se esvai é uma experiência incomunicável. A escultura existe por apenas alguns instantes e desvanece, escorre, desaparece. As pessoas param, se surpreendem com a matéria gelo,

⁴⁴ SENNETT, op.cit. p. 167/168

⁴⁵ ARENDT, Ana. Apud SENETT, 1990, p.169.



fazem perguntas. Algumas continuam a caminhar, outras permanecem e lamentam a finitude da figura.

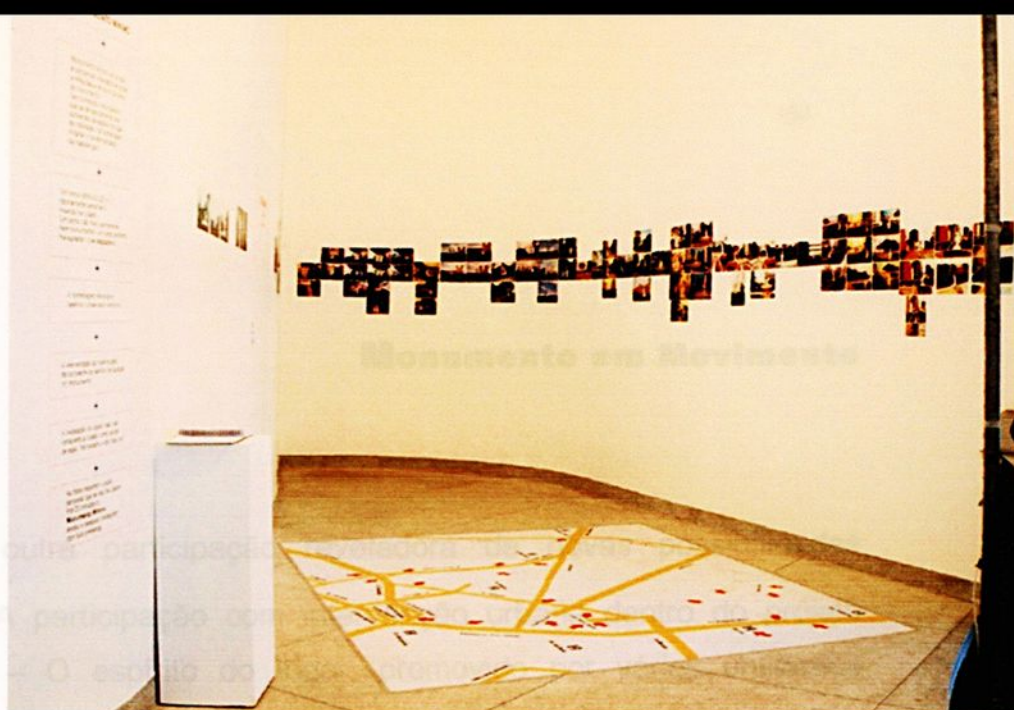
Penso que a reação e a fala do público durante a ação nas ruas é ainda uma questão a ser inserida nesse trabalho.

Instalação final do Monumento Mínimo

A participação no 10º Salão Paulista de Arte Contemporânea, com instalação realizada no edifício Copan no período de 22 de junho a 21 de julho de 2002 permitiu realizar uma apresentação mais amadurecida desse trabalho, fruto, evidentemente da pesquisa e elaborações plásticas ao longo desses dois anos, narradas nessa dissertação.

Nessa instalação, foram expostas oitenta e uma fotos do percurso em São Paulo, um grande mapa simplificado da região do centro da cidade adesivado no chão indicava o local onde as ações ocorreram e um texto diagrama resumido dava os principais conceitos do trabalho.





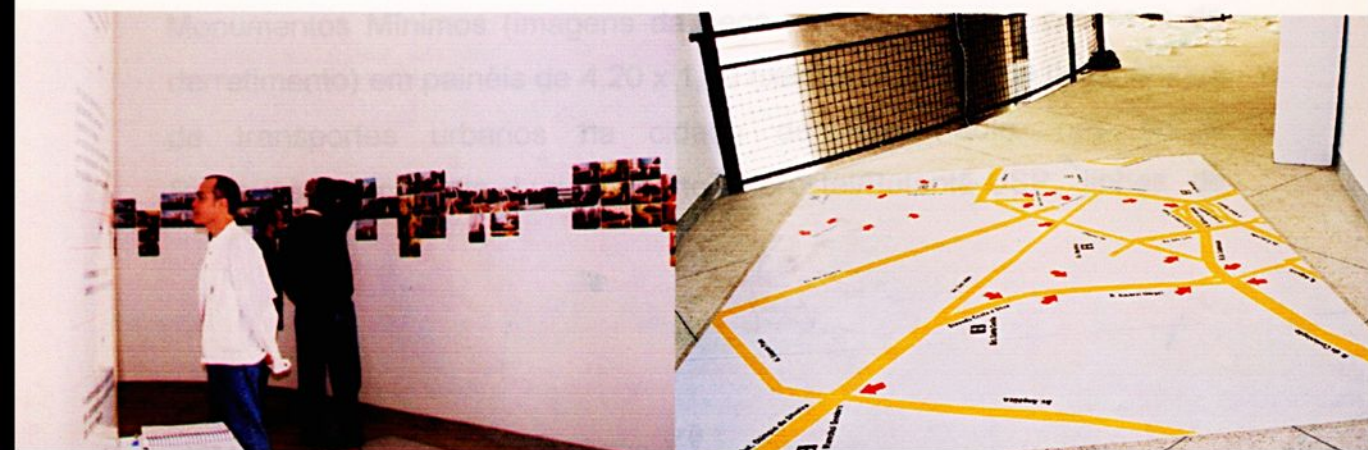
Novamente, a obra participativa
conceitual. A participação de
Genius Loci. O espaço do

agrupadas como Centro Vila Buarque de Educação e Cultura, Centro
o Centro Universitário Maria Antônia, FAAP, Escola de Sociologia e
Política de São Paulo.

A proposta apresentada aos artistas foi de ocupar os diversos lugares
voltados para a cultura na região da Vila Buarque, mas, que
necessariamente não se destinam a serem ocupados por exposições,
como por exemplo, o teatro Next, o Sindicato dos Jornalistas, IAB Instituto
de Arquitetos do Brasil.

Com a finalidade deliberada de estar no lugar da publicidade – quase o
único lugar visível e acessível – a proposta de intervenção foi efetuada
em São Paulo, 22 de junho a 21 de julho de 2002.

Instalação "Monumento Mínimo" no X Salão Paulista de Arte Contemporânea.
São Paulo, 22 de junho a 21 de julho de 2002.



Monumento em Movimento

Novamente outra participação reveladora de novas possibilidades conceituais. A participação com intervenção urbana dentro do projeto *Genius Loci* – O espírito do lugar, promovido por várias entidades agrupadas como Circuito Vila Buarque de Educação e Cultura dentre elas o Centro Universitário Maria Antônia, FAAP, Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

A proposta apresentada aos artistas foi de ocupar os diversos lugares voltados para a cultura na região da Vila Buarque, mas, que necessariamente não se destinam a serem ocupados por exposições, como por exemplo, o teatro Next, o Sindicato dos Jornalistas, IAB Instituto de Arquitetos do Brasil.

Com a finalidade deliberada de estar no lugar da publicidade – quase o único lugar visível em nossa gigantesca cidade, repleta de ruídos, minha proposta de intervenção foi efetivada colocando registros desses Monumentos Mínimos (imagens da peça em gelo em seu processo de derretimento) em painéis de 4,20 x 1,40 fixados na lateral de cinco ônibus de transportes urbanos na cidade de São Paulo, nas linhas Pinheiros/Estação da Luz e Horto Florestal/Butantã-USP, linhas de



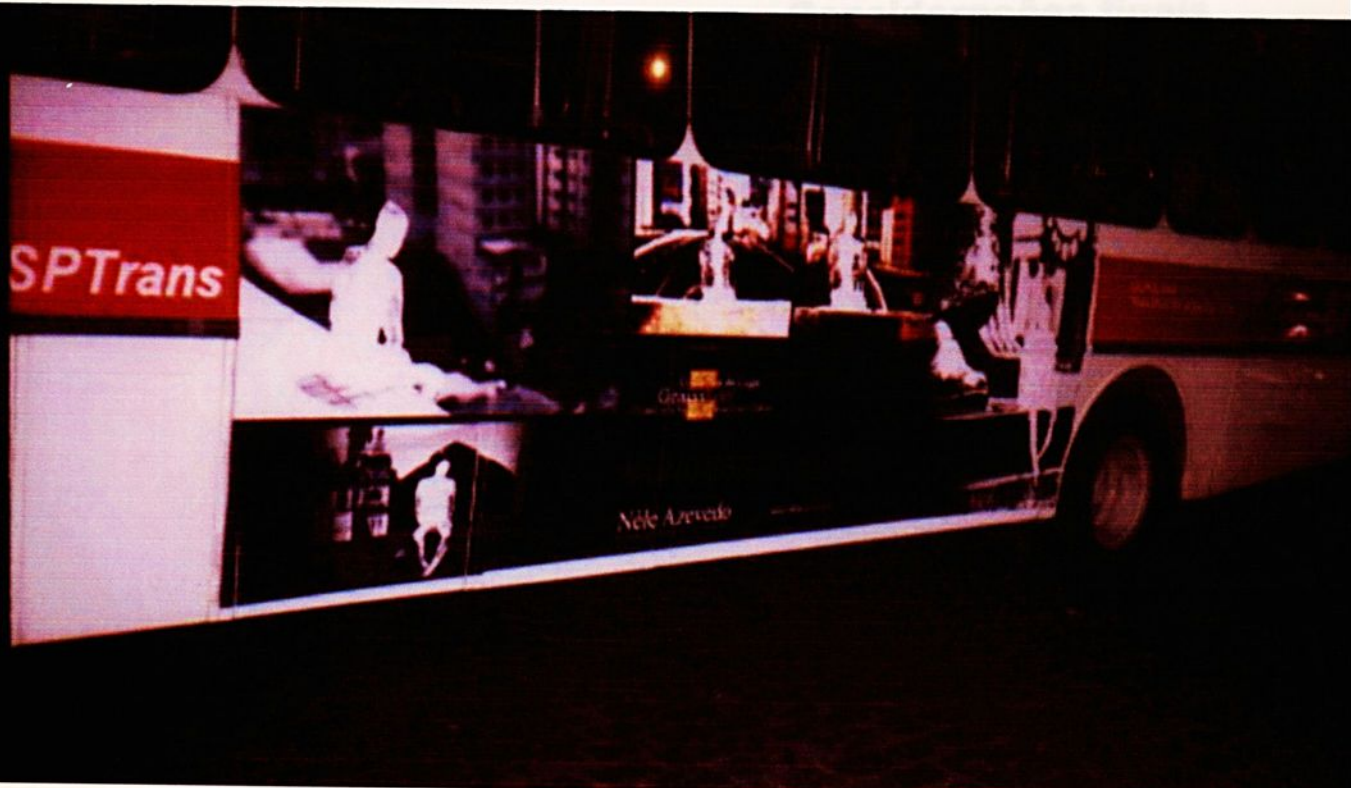
extensa circulação no perímetro urbano, durante o mês de junho e metade de julho de 2002.

Essas imagens circularam como **Monumento em Movimento**.

Desse modo o monumento que tem tradicionalmente um lugar fixo, ganha mobilidade, ocupa literalmente o lugar destinado à propaganda, circula pelas ruas se contrapondo ao lugar permanente do monumento. Transita pela cidade.⁴⁶

⁴⁶ Mário de Andrade faz uma reflexão acerca do culto das estátuas e do total esquecimento da estátua que permanece fincada na praça, em dois artigos em 1929, nos quais observa que o monumento tradicional nada pode contra uma nova monumentalidade oriunda de um fenômeno em expansão como a publicidade: *"É inegável que o anúncio erguido à memória dos cigarros Casteldes ou do automóvel Marmon no Anhangabaú são monumentos como jamais Carlos Gomes ou Olavo Bilac não tiveram"* - Apud FABRIS, *Fragmentos Urbanos*. São Paulo: Studio Nobel. 2000, p.139.





Hoslderlin

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado”

¹ Feuerbach, apud. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 13

Considerações finais

*Como principiaste, hás-de permanecer.
Por mais que possa a necessidade
e a disciplina, o mais poderoso
é o nascimento e o raio de luz
que cinge a fronte do recém-nascido.*

Hoelderlin



Retomo a epígrafe dessa pesquisa para completá-la. Heidegger reflete acerca da originalidade do pensar que não está em descobrir os “novos” pensamentos, mas na força de se acolher o já pensado, de se suportar o acolhido e desenvolvê-lo em sua intimidade. Ele continua:

É então que os pensamentos alcançam por si mesmos o nível a que pertencem, o que chamo o “originário”. É então que brota a paixão própria do pensamento, a paixão do “inútil”. É então que cresce a compreensão, de que um pensamento, só é verdadeiro pensamento, quando não necessitar ser útil nem precisar comparar-se com a utilidade. Só quando uma paixão assim tiver despertado é que poderá talvez conseguir por algum tempo ater-se ao caminho...”¹

O caminho não é apenas um método, é percurso percorrido pelo pensamento. Caminho e pensamento são ambos uma só coisa.

Procurei “ater-me ao caminho” com as implicações e delimitações que esse ater implica.

Cabe esclarecer algumas escolhas possíveis:

- A eleição da pesquisa plástica do mínimo como monumento, como objeto de investigação.

¹ HEIDEGGAR, Martin. *Uma palavra de agradecimento*. Discurso proferido em 1959 por ocasião do recebimento do título de cidadão honorário em sua cidade natal. Revista de Cultura Vozes. São Paulo: Ed. Vozes, 1977, p.51.

- A escolha da abordagem da história como meio de compreender o sentido do monumento e sua transformação ao longo do tempo.
- A opção por relatar o processo plástico sem adentrar à crítica, que cabe ao crítico e estudioso fazer, e também por incluir no relato a experiência pessoal que motivou a pesquisa histórica.

Houve também uma extensa pesquisa sobre as cidades - sua história e sua complexidade contemporânea - embasando fortemente muitas das ações, tanto plásticas quanto conceituais, que não estão explicitadas por escrito na pesquisa, mas, alimentaram o fazer.

Considero ainda que a pesquisa realizada até aqui é ponto de partida para possibilidades que se abrem com sua realização. Pelo menos duas questões já apontam para esse aberto:

- A reação do público nas ruas pode ser inserida e melhor apropriada no trabalho.
- Numa era de saturação midiática a produção da imagem merece uma reflexão e estudo mais aprofundados – no caso dessa pesquisa, o estudo da fotografia como meio de registro e como imagem.

A relevância da pesquisa se insere dentro do universo da arte e do ensino da arte.



A ação nas ruas vai mais além de produzir imagens, ela é mínima e pontual – não tem alarde. Na ação carrego os corpos rapidamente perecíveis na sacola, empresto meu corpo às ruas e ofereço os registros como memórias, memórias do que se foi.

Compreendi por fim que o mínimo como ação e como monumento, assim como a matéria perecível – o gelo – alcançada através da pesquisa, apontam para a ausência da necessidade de poder, para o resgate da cidadania, a construção da poesia – o mínimo próximo do essencial.

Aspiro como Clarisse Lispector *“alguma coisa tranqüila e sem modas. Alguma coisa como a lembrança de um monumento alto que parece mais alto porque é lembrança. Mas quero de passagem **ter realmente tocado no monumento.**”*²

² LISPECTOR, Clarisse. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977, p.87.



Bibliografia

ARANTES, Otilia. Org. *Política das Artes* Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Arte Pública, Sesc São Paulo – 1998, pág. 136/144. Trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995, e de 19 a 21 de novembro de 1996. Este último, com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal, São Paulo: Editora Paz e terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Trad. Camila Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. Palestra proferida no Sesc Vila Mariana, dentro do seminário internacional Imagem e Violência, de 28 a 31 de março de 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol 1, 10^a. Reimpressão.1994.



BRANDÃO, Juanito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. I, II e III, Petrópolis: Vozes, 1988.

CALDAS, Sérgio Túlio. *Nas fronteiras do Islã*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi, São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CENTRO CULTURAL HÉLIO OITICICA. *Richard Serra*. Rio de Janeiro: catálogo de exposição, 27.11.97 a 15.03.98.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Vol I e II. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*, pág.13. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas*. São Paulo: Anablume, 1978



GLOTZ, Gustave. *A cidade Grega*. Tradução Henrique de Araújo Mesquita e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editores S/A, 1980.

HAAR, Michel. *A Obra de Arte*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995 - 26ª Ed.

KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. Tradução, Octávio Mendes Cajuado. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

KITTO, H.D.F. *Os Gregos*. 3ª Edição. Tradução, José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1980.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Julio Fischer, São Paulo: Martins Fontes, 1998.



KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguarda y otros mitos modernos*. Madri: Alianza Editorial, 1992.

LE GOFF, Jaques. *Por amor às cidades*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MADRERUELO, Javier. *La Perdida Del Pedestal*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 1992.

MOASSAB, Andréia. *Arte e Espaço Urbano*. 2003. Tese (Mestrado em Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MORAIS, Angélica. Org. *Regina Silveira Cartografias da Sombra*. São Paulo: Fapesp Edusp, 1995.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac e Ed. Marca d'Água, 1996.



ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Wilfried. *Imagem - Cognição, semiótica, mídia*. SP: Iluminuras, 1997.

SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Trad. Miguel Martinez-Lage, Versal, Barcelona, 1990

SITTE, Camillo. *A Construção das Cidades segundo seus princípios artísticos*. Org. Carlos Roberto M. Andrade, trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SÓFOCLES. *Rei Édipo. Antígone. Prometeu acorrentado*. Tradução J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro. Ediouro, 1991.

WOODFORD, Susan. *História da Arte da Universidade de Cambridge – GRÉCIA E ROMA*. São Paulo: Circulo do livro, 1987.



Anexo I

Exposições das quais participei no período da pesquisa fevereiro de 2000 a fevereiro de 2003

2003

- Vice Versa: eixo Brasília/Linha Imaginária-Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio –ECCO – Brasília – 11 de fevereiro a 16 de março.

2002

- Contemporâneos Brasileños - Centro de Arte Contemporâneo Wilfredo Lam - 07 de outubro a 09 de novembro – Havana – Cuba
- 31° Salão Bunkyo – 09 a 16 de outubro – **Prêmio JAL (viagem ao Japão)**
- 10° Salão Paulista de Arte Contemporânea – Ed. Copan –SP - 22 de junho a 21 de julho.
- Genius Loci – O espírito do Lugar – Centro Cultural Maria Antônia-SP – 27 de abril a 20 de julho.

2001

- Estéticas Sensoriais – Campinas – SP - 24 de novembro a 02 de dezembro.
- “Linha Imaginária” Sala Cândido Portinari – RJ – 2ª. Bienal da UNE 03 a 10 de fevereiro



- “Se pudesse ser puro” Museu de Arte de Santa Catarina –SC - 21 de agosto a 23 de setembro.

2000

Exposição individual

- Galeria Universidade de Barra Mansa-UNB - Barra Mansa –RJ -13 de setembro a 07 de outubro.

Exposições coletivas

- “Passagem sob os olhos” Museu de Arte do Espírito Santo-ES - 06 de setembro a 08 de novembro.
- Participação no projeto Arte Pública em Diadema específico para o dia 1º de maio, junto com cinco artistas do Projeto Intercâmbio Cultural Linha Imaginária.
- “Jardim Suspenso” MAC-PR - 24 de fevereiro a 26 de março.
- “Na sombra do Escuro” Universidade Federal de Ouro Preto- Campus avançado de Mariana - 27 de abril a 26 de maio.



Anexo II**Cópia de registros dos visitantes nas exposições**

Parabéns Nêlo,

Lindo, maravilhoso trabalho.

Fui a uma exposição na RJ, na UERJ, de Linha Imaginária em FEV/01 e havia uns mini-monumentos, seus lá. ~~Quase~~ Mea apaixonou pelo seu trabalho lá, em barão, e agora ficam mais perfeitos em gelo. Gostaria de ter feito parte de presença/existência deles. Infelizmente se os vi por foto, mas valeu a pena.

Parabéns,

com grande admiração

Diana Vaz

dianavaz@ig.com.br

04/07/02

Muito, muito poético. Embarquei
no momento de cada um deles...

Somos todos transparentes?

Bem vindo esse trabalho... Altos passeios

Arte Pública e ~~Arte~~ Registrada
Tudo

a apropriação da transparência...
é possível?

sem regerência? ... como??

Queria ver eles desatidos
parecem de gelo

O que são?
Bonequinhos de gelo?
Transparência da arte?
Esculturas com medo?
Ouvindo Chico Buarque?
Em fotos preto e branco
Derretendo-se em pranto
O homem vai lá
E cria o bonequinho
As pessoas vêem aqui,
Olham e saboreiam
O vinho...
É o que resta?
É o que nos sobra?

Homem

cibele-br@yahoo.com.br

21/Agosto/2001

Néle

Postei muito das fotos!
Vejo almas delicadas
que sempre estiveram
por aí e sempre
estará.

Sofie

thomasklasen@yahoo.com

Parabéns! Me gosto muito mesmo
Mandame mais informação
lucy → lucylv@wanadoo.es

~~funcional~~

Neli simplesmente MARAVILHOSO e DESLUMBAN-
TE... POLISSÊMICO, não sei quantas
letras já me passaram pela mente
neste breve tempo de contemplação!

Parabéns

Rosa Maria/BMKT

Para a recomendar a
visitação

Adiei muito profundo sua
obra, com muita sensibilidade,
nas fotos com as duas estatuas
de gelo, para mim, reflete a
amor no meio da selva que
é o nosso mundo. Me deu inspira-
ção e profundidade.

Obrigada

Lana Gonzalez

09/2/02

Anexo III**Tipologia e definição de monumentos pelo DPH**

Tipologia dos Monumentos

Busto:

1. Representação pictórica ou escultural da cabeça humana, integrada ao pescoço e parte do peito (tórax), que é cortado na altura do esterno.
2. Escultura que representa a cabeça, o pescoço e uma parte do peito da figura humana (séc. XVIII). Do italiano busto - derivado do latim bustu-um, significando sepulcro, túmulo, monumento fúnebre.

Exemplo: Vicente de Carvalho

Busto em peanha:

Busto que mostra os ombros e a parte superior dos braços, acrescentado de um suporte que está apoiado em um pedestal.

Exemplo: Giuseppe Garibaldi

Busto em hermes ou herma ou hermes:

Busto esculpido de forma que o peito, as costas e os ombros são cortados em planos verticais ou em ângulo de 45° (séc. XVII), cortando o tórax mais ou menos a meio dos ombros. Do latim *Hermae*, do grego *Hermés*, nome do Deus mensageiro dos deuses, protetor do comércio e dos viajantes, correspondente ao deus *Mercúrio* dos romanos. Na Grécia Antiga, era costume se colocar marcos de pedra quadrados, que mostravam os caminhos e serem encimados ou arrematados por representações do deus *Hermes* (meio corpo ou só a cabeça) colocadas em certos pontos das estradas e caminhos, geralmente em encruzilhadas, visando a proteção dos viajantes. Também eram colocadas nas entradas das casas. O suporte do busto podia ser em forma de pirâmide truncada invertida. Também pode designar qualquer meio-busto esculpido ou escultura aplicada a um plinto. Os bustos deste tipo apoiam-se diretamente sobre o pedestal

Exemplos: Almeida Junior, Bernardino de Campos, Álvares de Azevedo;

Cabeça:

Representação pictórica ou escultural da cabeça humana que não vai além do tratamento do pescoço.

Exemplos: Guilherme de Almeida, John Fitzgerald Kennedy

Chafariz:

Construção de alvenaria que apresenta **uma ou mais bicas ou torneiras** por onde corre água e em que coexistem finalidades artísticas e utilitárias (para uso da população, também chamado de bebedouro público ou como bebedouro de animais).

Nos tempos coloniais e mesmo em épocas mais recentes, os chafarizes eram construídos para fim preponderantemente utilitário, tal fosse o de servir a população que habitavam localidades com deficiente serviço de abastecimento de água nos domicílios. Em geral são construções ricamente ornamentadas e muitos deles, em sua estrutura geral, possuem elementos arquitetônicos como colunas, pilastras, frontões, volutas, assim como estatuetas, bustos, altos e baixos-relevos e outros trabalhos de escultura.

Exemplos: Obelisco da Memória em sua função original

Chaminé:

Na linguagem corrente o termo é aplicado para designar o tubo, de metal ou de alvenaria, que comunica a fornalha com o exterior e serve para dar tiragem ao ar ou dos produtos da combustão.

Exemplo: Chaminé da Luz

Coluna:

1. Pilar cilíndrico que sustenta abóbadas, entablamentos, etc, que serve de ornato em edifícios e consta de três partes (base ou pedestal, fuste e capitel).
2. Elemento estrutural de sustentação, quase sempre vertical, que desde as épocas imemoráveis assumiu as formas mais variadas, recebendo, também,

inúmeras modalidades de ornamentação. Pode ser de pedra, alvenaria, madeira ou metal. Geralmente dividia-se em 3 partes distintas: base, fuste e capitel. A base, como o nome indica, é o elemento inferior que sustenta o conjunto e que transmite às fundações os esforços recebidos. O fuste compreende o corpo da coluna. Pode ser monolítico ou maciço, ou então pode ser fragmentado em *tambores*, isto é, em discos superpostos, cujas alturas são menores que o diâmetro do próprio fuste; ou em *trancos*, caso os elementos sejam mais altos que o dito diâmetro. O capitel é a parte superior ou arremate, da coluna. Assume, também inúmeras formas e recebe decorações as mais variadas. Nas colunas sem base e sem capitel, dá-se o nome de *imoscapo* à extremidade inferior e de *sumoscapo* à extremidade superior. Dadas as inúmeras variações formais existentes são classificadas as colunas em tipos, cuja nomenclatura é por demais extensa. A esse respeito, ver o trabalho de Adolfo Morales de Los Rios, "Teoria e Filosofia da Arquitetura", que praticamente esgotou o assunto. Ver também o Dicionário da Arquitetura Brasileira, de Corona e Lemos.

Exemplos: Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo; Homenagem aos Aviadores.

Crucifixo:

Imagem de Cristo pregado na cruz.

Exemplos: Cruzeiro da R. Domingos de Moraes X Eça de Queiróz; Cruzeiro da Pç. Pérola Byington.

Cruzeiro:

Símbolo da Cristandade. Grande cruz, erguida nos adros, cemitérios, largos, praças, etc. Quase sempre erguido por iniciativa particular, além do seu primitivo significado espiritual, passa não raramente, a servir como ponto de referência a um local.

Exemplo: Pç. Santa Cruz.

Escultura: Vide conceitos básicos.

Estátua: Vide conceitos básicos.

Estátua alegórica:

Estátua em que se procura expressar, através do traje, postura e outros atributos, um símbolo ou uma idéia, um ser moral ou coletivo, ou um acontecimento.

Exemplos: Monumento a Carlos Gomes (Poesia, Música, Itália, Estados Unidos do Brasil; Dr. Luiz Pereira Barreto)

Estátua equestre:

Estátua que representa figura humana a cavalo.

Exemplo: Duque de Caxias

Estátua jacente:

Estátua que representa figura humana deitada.

Exemplos: Depois do Banho; Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932

Estátua de meio corpo:

Estátua que representa a figura humana, incluindo a cabeça, o pescoço, o tórax, o abdomen, indo até a cintura.

Exemplo: Robert Stevenson Smith (Baden Powell)

Estátua pedestre:

Estátua que representa figura humana de pé.

Exemplos: Dr. Shuehei Uetsuka; Brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar; Almirante Tamandaré (Pq. do Ibirapuera)

Estátua sagrada:

Estátua que representa figura divina. Estátuas alusivas a personagens da His-

tória Sagrada (Antigo ou Novo Testamento), que embora não canonizadas, são citadas com respeito pelos fiéis da Igreja, tais como Abraão, Moisés, David, os Profetas, os Apóstolos, os Evangelistas, os Reis Magos, os Pastores, etc.

Exemplos: Moisés; David; Santo de Lisboa; São José do Bexiga

Devemos lembrar ainda, que existem no espaço público, estátuas referentes a sacerdotes vivos ou mortos, brasileiros ou não, representantes das Religiões Católica Romana, Grega Ortodoxa ou qualquer outra religião reconhecida no Brasil, que *não são consideradas estátuas sagradas e sim **estátuas de personagens da História Sagrada.***

Exemplos: Padre Bento Dias Pacheco; Padre José de Anchieta; Padre Manoel da Nóbrega; Padre Antonio Diogo de Feijó

Estátua sedestre:

Estátua que representa figura humana sentada.

Exemplos: Ninando a boneca; Mercúrio em Repouso

Nu artístico:

Figura humana desprovida de vestuário.

Fonte:

1. Nascente de água
2. Construção que encerra sistema hidráulico objetivando o provimento de água potável ou o embelezamento de logradouros, jardins, parques, praças ajardinadas ou pátios de edifícios monumentais.

Fonte decorativa:

Fonte sempre guarnecida de esculturas ou ornatos alusivos aos elementos ou seres aquáticos, mitológicos ou reais. Neste caso, sua função **não é utilitária**, o trabalho do escultor é posto em evidência e sua função é a de embelezar

e emprestar uma nota de arte à paisagem. Nelas vêem-se geralmente figuras humanas ou de animais, vasos com flores e outros fornos. Em sua construção empregam-se com frequência mármore, granito e bronze.

Exemplos: Fonte Monumental; Fonte do Jardim da Luz; Fonte do Largo do Cambuci; Fonte do Lago da Pç. Buenos Aires; Fonte dos Desejos- Glória (Carlos Gomes)

Fonte luminosa:

Fonte dotada de aparelhos especiais que produzem esguichos verticais e inclinados, iluminados por vários focos de luz branca ou de diversas cores.

Exemplos: Fonte dos Desejos – Glória (Carlos Gomes); Lago do Ibirapuera; Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932

Gruta:

Construções geralmente adjacentes a igrejas e capelas ou a educandários e outros estabelecimentos dirigidos por religiosos do culto católico.

Exemplo: Jardim da Luz

Herma: Vide Busto (*busto em hermes*)

Lampadário:

Armação que sustenta uma ou mais fontes de luz, ou lâmpadas. Lustre, candelabro.

Exemplos: Av. Zaki Narchi (?); Av. Brig. Luiz Antonio, 47; próximo ao Palácio das Indústrias

Lanterna:

Corpo cilíndrico ou prismático, mais alto que largo, com aberturas de iluminação, por onde entra luz ou claridade.

Exemplos: Lanternas de pedra do Largo da Pólvora

Lápide:

1. Pedra que contem inscrição comemorativa.
2. Laje tumular.

Exemplo: Pátio da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Marco: Vide conceitos básicos

Marco de altitude

Marco fontanário:

Marco que recebe em seu interior água encanada e a deita por uma torneira para uso dos transeuntes.

Marco geográfico

Exemplos: Marco Zero, Ponto Geodésico

Marco inaugural**Marco kilométrico**

Exemplos: Vila Mariana; Ipiranga

Marco memorativo

Marco religioso

Marco rodoviário**Mastro:**

Haste de madeira, ou outro material que serve para içar bandeiras.

Exemplos: Pç. da Bandeira; Pq. da Aclimação; Obelisco do Ibirapuera

Mausoléu:

Sepulcro suntuoso ou monumental. Designação obtida por extensão do que significou o sepulcro de Mausolo, em Halicarnasso, considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo.

Exemplo: Monumento – Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932



Mural:

Relativo a muro. Decoração em parede, de caráter pictórico ou escultórico, geralmente subordinada às superfícies arquitetônicas que embeleza.

Exemplo: Clóvis Graciano (Av. Rubem Berta)

Obelisco:

Pilar cuja secção quadrada vai diminuindo progressivamente até o vértice, que pode ser pontegudo ou chanfrado. Antigamente, isso desde os egípcios, seus criadores, os obeliscos eram monolitos, isto é, de um só bloco de pedra. Hoje em dia, os exemplares recentes são construídos de alvenaria comum ou de concreto armado, e revestidos de placas de pedra ou mármore. Exemplos: Obelisco da Memória; Pç. Armênia; Obelisco do Ibirapuera

Painel:

Obra artística ou decorativa de grandes dimensões enquadrada em um suporte, que pode estar afixado no chão ou junto a uma parede ou parte dela, tanto no interior como no exterior dos edifícios. Neste sentido, o painel pode ser de mosaicos, de pastilhas de porcelana, ou de cerâmica, confeccionado em baixo ou alto relevo.

Exemplos: Homenagem aos Armênios; Monumento à Infância

Placa:

Chapa ou lâmina de material resistente, instalada na face frontal ou nas quatro faces de uma obra escultórica ou marco, com função de identificação ou complementação artística (trabalho de escultura, figuras alegóricas, motivos ornamentais, etc) com sentido comemorativo ou memorativo.

Exemplos: Tombamento do Jardim da Luz; MMDC

Relógio:

Designação comum a diversos tipos de instrumentos ou mecanismos para



medir intervalos de tempo.

Exemplos: Pç. da Sé; R. São Bento

Relógio floral

Exemplo: Pç. Panamericana

Relógio solar:

a construção ao ar livre composta de uma haste metálica cravada por uma das extremidades no centro de um plano cujas marcações permitem saber no momento a altura do sol e a hora. A esse mostrador do relógio de sol dá-se o nome de quadrante.

Exemplo: Ponteiro Diagonal (USP)

Sino:

Instrumento, em geral de bronze, obcônico que tem uma sonoridade , mais ou menos aguda, de acordo com o tamanho e a espessura, e pode ser percutido na superfície interna por um badalo, ou na externa por um martelo; bronze. Desde épocas remotas, os sinos são, em geral, instalados em torres e campanários.

Exemplos: Encouraçado São Paulo (Pq. Ibirapuera); Pátio do Colégio

Torre:

Construção cujas dimensões da base são bem menores que a sua altura. Foi adotada pela arquitetura civil, a partir da Idade Média, além da militar, na qual já era utilizada, destinada à defesa. Foi, então, adotada em castelos não fortificados e principalmente em igrejas, para suporte do campanário. Do latim *torris*.

Exemplo: Torre do relógio (USP)

Totem:

Representação de animal, vegetal ou qualquer objeto considerado como an-

cestral ou símbolo de uma coletividade (tribo, clã), sendo por isso protetor dela e objeto de tabus e deveres particulares.

Exemplo: da Sé

Tribuna:

1. Lugar elevado de onde falam os oradores.
2. Púlpito
3. Lugar reservado para autoridades e pessoas importantes por ocasião de reunião pública. Nas igrejas, lugar elevado e guarnecido de parapeito donde se assiste as cerimônias religiosas, geralmente reservadas às pessoas ilustres.

Exemplos: Tribuna Livre do Largo São Francisco; Tribuna Livre em Homenagem a Teotônio Vilela

Elementos complementares

Bica:

Extremidade livre de cano ou tubo por onde corre água. O nome técnico de uma bica de um chafariz, denomina-se **gricho**.

Exemplo: Fonte Milão- São Paulo

Brasão:

Escudo de armas de nação, cidade, soberano, família, corporação ou entidade.

Exemplo: Fonte Milão- São Paulo

Carranca: __

Semblante sombrio, fechado, carregado, com aspecto de mau humor. Representação de cabeça animal ou humana, geralmente disforme, de pedra, madeira ou metal, aposta a bicas de chafariz, aldravas ou argolas de portas, etc. com efeito de ornamentação. Mascarão.

Exemplos: Fonte Monumental, Fonte do Parque Trianon

Canteiro:

Porção de terreno delimitado, cultivado de plantas, sobretudo de flores ou hortalias.

Exemplos: Governador Abreu Sodré; Rotary Club SP-Liberdade; o Progresso; Vão; Pássaros (Pç. Da Sé)

Columbário:

Construção composta de nichos destinados a abrigar ossadas ou urnas cinerárias.

Exemplo: Mausoléu do Soldado Constitucionalista

Colunata:

Série de colunas enfileiradas simetricamente. Se o número de colunas é grande e não pode ser determinado numa simples vista de olhos, o conjunto recebe o nome de *Polistilo*. O mesmo que *Peristilo*.

Exemplo: Obelisco da Memória

Cruz:

Antigo instrumento de suplício, formado de dois pedaços de madeira atravessados, no qual antigamente se amarravam ou se pregavam os condenados à morte. Instrumento no qual foi supliciado Jesus Cristo. Símbolo da redenção, para os cristãos.

Cruz ansata (ou egípcia); **Cruz cantonada**; **Cruz copta**; **Cruz cortada e terminada em botões**; **Cruz de âncora**; **Cruz de Jerusalém**; **Cruz de Malta**; **Cruz de Santo André**: cruz em forma de X; **Cruz de São Felipe**; **Cruz de São Luis**; **Cruz de São Pedro**; **Cruz de Toulouse**; **Cruz em Tau** (ou de Santo Antonio): cruz em forma de T; **Cruz em forma de roda** (ou celta); **Cruz florenciada**; **Cruz gamada**: cruz simbólica formada por quatro

letras gama maiúsculas; **Cruz gamada dextrógira:** chamada svastikano, símbolo de evolução e felicidade para muitas civilizações antigas e para brâmanes e budistas.; **Cruz gamada sinistrógira:** É símbolo de involução, considerado nefasto e destrutivo. Ela foi usada na Alemanha, foi o emblema de grupos anti-semitas a partir de 1905 e depois foi adotada por Hitler como símbolo do Partido Nacional Socialista. Tornou-se conhecida no Ocidente com o nome de suástica.; **Cruz grega:** Cruz formada por quatro braços iguais; **Cruz latina:** a que tem um braço maior que os outros tres; **Cruz ortodoxa;** **Cruz papal;** **Cruz patriarcal (ou de Lorena):** cruz com dois braços transversais; **Cruz potentéia;** **Cruz recrusetada;** **Cruz terminada em garfo;** **Cruz trifólia;** **Cruz vermelha:** cruz de cor vermelha sobre fundo branco, insígnia dos serviços de saúde; indica a neutralidade, segundo a convenção de Genebra, das ambulâncias militares e é usada também em sinais de trânsito, indicadores de proximidade de hospitais, como símbolo de silêncio.

Emblema:

Do grego émblema "ornato em relevo"; do latim emblema.

1. Figura simbólica, insígnia, símbolo.
2. Distintivo ou insígnia de instituição, sociedade, associação, etc. , que se usa na roupa ou em objetos a elas pertencentes (por exemplo, o emblema de um clube impresso em um envelope; o emblema da cruz vermelha na lapela de uma enfermeira).

Exemplos: São Paulo Futebol Clube, Marcos do Rotary e do Lions.

Encarpo:

Ornato que apresenta folhas, flores e frutos entrelaçados.

Esguicho:

Jacto de água. Repuxo. Usado em arquitetura com finalidade decorativa em jardins, fontes, etc.

Espelho D'Água:

Lago artificial raso, utilizado em projeto arquitetônico ou paisagístico para refletir seus elementos.

Exemplos: Monumento – Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932; Fonte do Largo do Cambuci; Discóbulo; Condor; Índio Pescador; Drusa.

Festão:

Ornato que apresenta flores, frutos e folhas entrelaçadas e suspensas em grinaldas. Às vezes apresenta, também, instrumentos musicais, armas de caça, etc.

Floreta:

Ornato que imita uma flor.

Friso:

1. Beirada contínua de qualquer coisa.
2. Nome genérico que recebem as barras ou faixas pintadas, esculpidas, revestidas de material cerâmico, etc, em baixo relevo, ao longo de uma parede ou de um suporte (pedestal de escultura, por exemplo).
3. Em arquitetura, espaço que separa a arquitrave da cornija, nas construções clássicas, sendo comumente ornado de escultura ou inscrições.

Grinalda:

Ornato usado na decoração dos edifícios, compostos de flores, folhagens e frutos entrelaçados com fitas. Coroa ou Festão de flores naturais ou artificiais, nas decorações interiores. Há quem diferencie o Festão da Grinalda, dizendo que esta última pode apresentar somente flores e folhagens, enquanto o primeiro necessariamente deve ostentar frutos.

Inscrição:

Do latim *inscriptio* - ato ou efeito de inscrever, ou seja, ato de escrever gravando ou entalhando sobre uma superfície dura. Caracteres ou palavras escritas ou gravadas em monumentos, medalhas, placas, etc, como por exemplo, mensagens ou epitáfios.

Insígnia:

1. Sinal distintivo dos membros de uma associação, irmandade, grupo, etc. (a medalha de uma santo por exemplo, é a insígnia de uma irmandade).
2. Sinal distintivo de uma função, de dignidade, de posto, de comando, de poder, de nobreza, etc. (O bastão na mão do almirante, por exemplo é a insígnia de comando).
3. Designação nominativa ou emblemática de um estabelecimento, capaz de distinguir de outros, do mesmo gênero ou não.

Mascarão:

Aumentativo de máscara (reprodução estilizada em alto relevo do rosto humano ou animal – fisionomia característica a qual reflete o estado emocional do personagem que ele representa), esculpida em barro, pedra, cimento, gesso, metal, etc e usado para designar a carranca que ornamenta cimalhas, gárgulas, chafarizes, etc. Vide Carranca.

Exemplos: Fonte ou chafariz do Pq. Trianon; Fonte Monumental.

Medalha:

Chapa metálica com figura(s) de um lado e inscrição de outro.

Medalhão:

Representação esculpida da cabeça de uma figura humana, em alto ou baixo-relevo, sobre suporte de forma retangular, circular ou elíptica. O medalhão é geralmente aplicado em paredes, marcos, pedestais de bustos ou estátu-

as, assim como em outros suportes especiais.

Exemplos: Martins Fontes; Bernardino de Campos

Módulos:

Elemento comum de medida que se emprega para assegurar à construção, um processo normativo, lógico de desenvolvimento. No caso das obras escultóricas podem ser painéis pre- dimensionados artísticos e/ou industrializados.

Exemplo: Monumento à Infância

Exemplos: Sulamita ou Ascensão; Depois do Banho; Mercúrio em Repouso; Aretuza e Nostalgia; Graças I e II; Índio Caçador; Índio Pescador

Piso:

1. Chão(designação de terra, terreno, ou campo próprio para edificar).
2. Terreno em que se anda.
3. A face superior dos degraus.

No caso das obras escultóricas e em linguagem comum de arquitetura o termo é empregado com referência ao piso, **do seu acabamento.**

Exemplos: Mãe (Pc. Buenos Aires); Marco Zero; Homenagens aos trabalhadores do Metrô

Tanque:

1. Reservatório de alvenaria, com pouca profundidade, para conter água potável ou de irrigação, nos jardins e plantações;
2. Piscina de pequenas dimensões

Vasca:

Palavra de origem italiana que designa a bacia (reservatório) que retém o espelho d'água de um chafariz ou de uma fonte decorativa.

Exemplos: Carlos Gomes; Discóbulo; Fonte Milão-São Paulo; Pç Buenos Aires

Voluta:

Ornato que aparece frequentemente em capitéis de colunas, principalmente no jônico, com forma de espiral.

Anexo IV

Uzbequistão - Monumentos mortuários - Preservação do sentido original

É preciso considerar que o oriente se desenvolve em outra lógica. Penso que vale a pena abrir um parêntese para narrativa de viagem de estudos na Ásia Central, realizada em julho e agosto/2002, mais precisamente ao Uzbequistão, onde pude constatar que os monumentos guardam sua função originária: a mortuária.

A Ásia Central também conhecida como Turquestão se estende por milhares de quilômetros desde o mar Cáspio, no oeste, até a Mongólia, no leste. Ao norte estão as florestas da Sibéria e, ao sul, a extensa cordilheira do Hindu Kush. Ali se encontram cinco novos países surgidos no início dos anos 1990: Uzbequistão, Quirquistão, Cazaquistão, Tadjiquistão e Turcomenistão; além da região autônoma de Xinjiang, no oeste chinês, e o Afeganistão. Um vasto território rico em culturas milenares e que entre os séculos VII e VIII foram dominados pelos árabes e pela religião islâmica.

Vindos da antiga Pérsia, muitos sábios sufistas vinham como peregrinos, com uma túnica de lã e a fé religiosa dedicada à meditação e à contemplação como caminho para libertar a alma.



Em meados do século XIX, toda a região transformou-se numa espécie de grande tabuleiro, onde ingleses e russos tentavam esquadrihar, o mais rápido possível, porções territoriais que pretendiam conquistar. Dois impérios em expansão: a Rússia desejava estender suas fronteiras e a Coroa britânica desejava defender a colônia indiana de possíveis invasões russas.

Ao final do século XIX a Rússia invade e domina grande parte da Ásia Central que posteriormente integrariam a antiga União Soviética.

O Uzbequistão é a nação mais populosa do lugar e a mais central geograficamente. Independente desde 1992 da ex União Soviética, de religião mulçumana, tem a maior quantidade de monumentos reunidos em cidades que fizeram parte da Rota da Seda, a primeira via de acesso por terra entre Oriente e Ocidente, a estrada que seduziu Roma com a beleza desconhecida da seda, espalhou a fé de grandes religiões pelo mundo, e, ainda, foi percorrida pelo veneziano Marco Pólo.

Pude visitar quatro cidades: Tashkent, capital do país, maior cidade da Ásia Central com cerca de 2400 anos de existência, que apesar de sucessivas destruições guarda ainda muitos monumentos, Samarkand, Bukhara e Khivá.

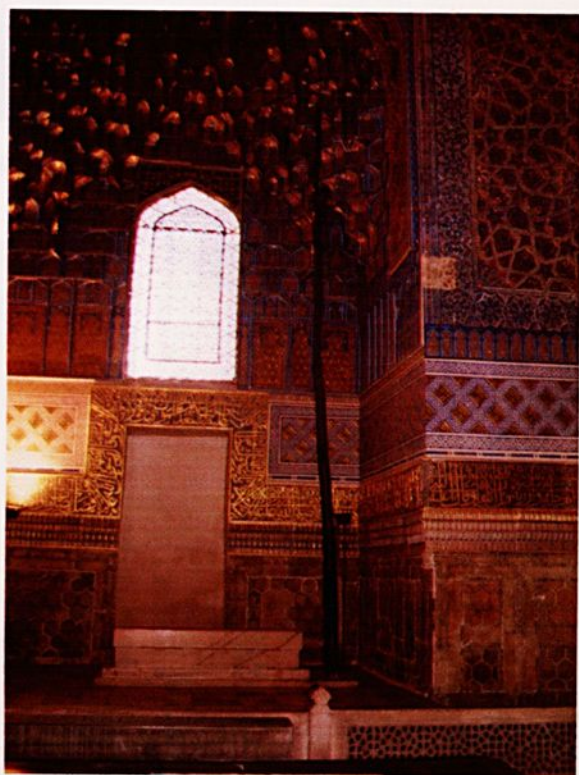
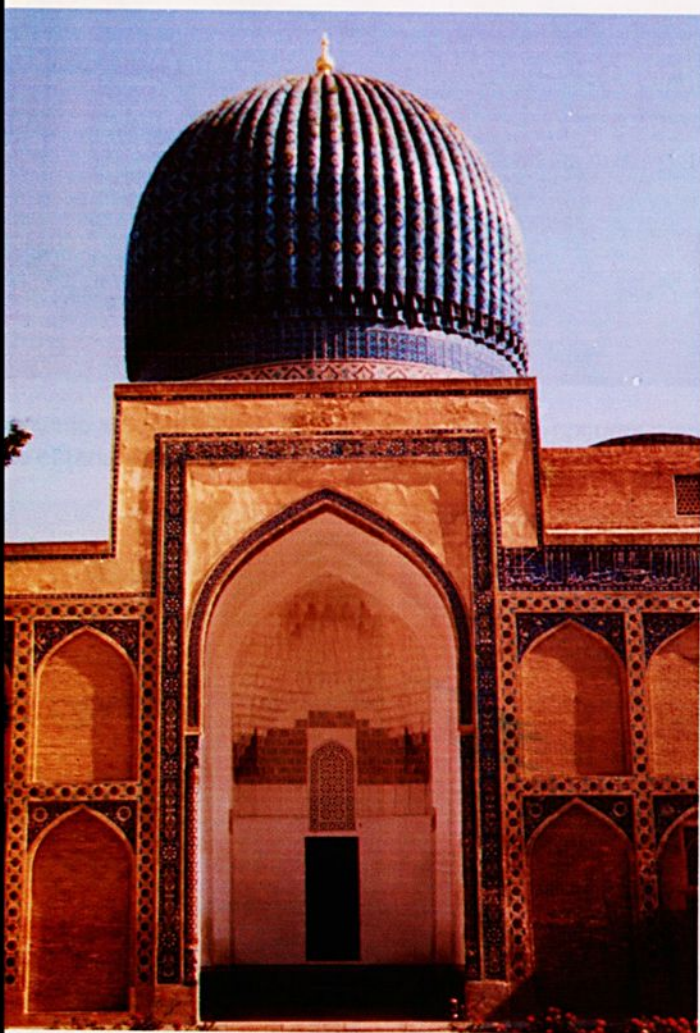
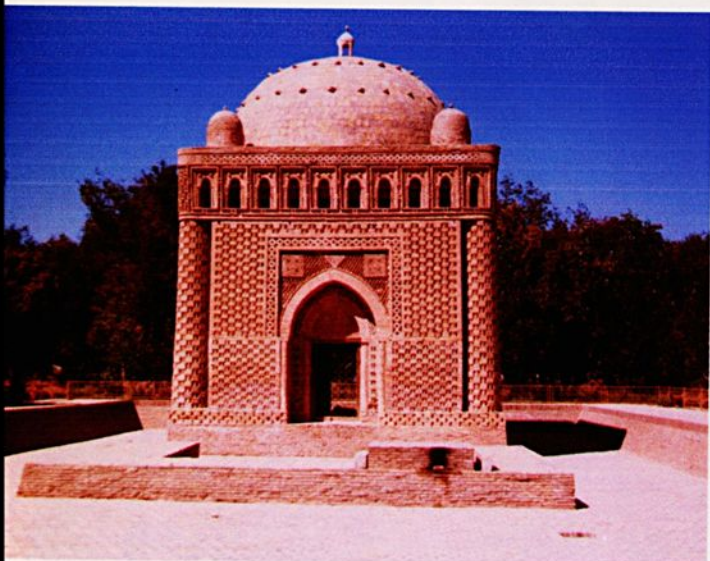
Samarkand, cidade onde se deu a chamada “renascença do oriente”, reúne um conjunto arquitetônico erguido entre os séculos XV e XVII absolutamente esplendoroso. Uma gigantesca praça central,



denominada Registan que significa "praça de areia" rodeada de uma mesquita colossal, madrassas (escolas islâmicas) com domos decorados com ladrilhos azul-turquesa. Pátios internos conectam esses prédios, onde ainda se encontram hospedarias que no passado estavam disponíveis aos peregrinos, dervixes, viajantes, mercadores. Há um complexo de Shahr-i-Zindah, conjunto arquitetônico formado por uma mesquita e uma ruela repleta de mausoléus em que estaria ali a tumba de Qusam ibn-Abbas, primo do Profeta Maomé, e responsável por levar até aquelas redondezas as palavras de Alá, no ano de 676.

Na verdade todas as cidades visitadas fizeram parte de Rota da Seda, tiveram um grande desenvolvimento e importância tanto como centros espirituais do Islã quanto filosófico, artístico e também comercial. Mas o que pretendo ressaltar a respeito dessas cidades visitadas é que os monumentos em sua grande maioria conservam sua função originária: são mortuários e ao mesmo tempo considerados sagrados. Muitos deles, lugares de peregrinação de fiéis.





na Monumento Mortuário do séc. IX, o mais antigo da Ásia Central em Bukhara,
 ixo Monumento Mortuário dedicado a Timur, em Bukhara



Conjunto arquitetônico de Shahr-Zindah, formado por uma mesquita e uma ruela repleta de mausoléus em que estaria ali a tumba de Qusam ibn-Abba



