UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Gabriela Pires Machado

HORIZONTES EXPERIMENTAIS DA ARQUITETURA: práticas espaciais contra hegemônicas em arquivos latino-americanos 1960-1990

Belo Horizonte
2020

Gabriela Pires Machado

HORIZONTES EXPERIMENTAIS DA ARQUITETURA: práticas espaciais contra hegemônicas em arquivos latino-americanos 1960-1990

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG).

Área de Concentração**:** Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras Artes e Ciências.

Orientadora: Prof. Dra. Renata Moreira Marquez

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

M149h

Machado, Gabriela Pires.
Horizontes experimentais da arquitetura [manuscrito] : práticas espaciais contra hegemônicas em arquivos latino-americanos 1960-1990 / Gabriela Pires Machado. - 2020.
298f. : il.

Orientador: Renata Moreira Marquez.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura - América Latina - Teses. 2. Arquivos - Teses. 3. Memória coletiva - Teses. 4. Banco de dados - Teses. 5. Arte e arquitetura - América Latina - Teses. 6. Espaços públicos - Teses. I. Marquez, Renata Moreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.98

Ficha catalográfica: Elaborada por Marco Antônio Lorena Queiroz – CRB 6/2155.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Horizontes experimentais da arquitetura: práticas espaciais contra hegemônicas em arquivos latino-americanos 1960-1990

GABRIELA PIRES MACHADO

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 14 de dezembro de 2020, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez - Orientadora
EA-UFMG

Profa. Dra. Brígida Campbell
EBA-UFMG

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi
EBA-UFMG

Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira
USP

Dr. Bruno Moreschi
USP

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2020.

Aos que botam o corpo no mundo sem medo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Dra. Renata Moreira Marquez, pela acolhida e leitura sempre atenta, assim como pelas inúmeras conversas, aprendizado e afeto ao longo desta etapa.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG pelo incentivo, debates e generosidade no compartilhamento de conhecimentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo auxílio e oportunidade de realizar estágio doutoral na *Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad Politécnica de Madrid*. Agradeço aos professores e estudantes do *Doctorado en Comunicación Arquitectónica*, em especial a Prof. Dra. Atxu Amann y Alcocer pela acolhida. Agradeço também aos funcionários e pesquisadores do *Museu Nacional e Centro de Arte Reina Sofia* pelo suporte e momentos enriquecedores vasculhando livros de artista, arquivos e documentos.

Agradeço aos velhos e novos amigos com os quais eu tenho a alegria de compartilhar as travessias da vida e as histórias que delas surgem. Àqueles que foram suporte fundamental em Madrid, em especial, Andrea, Gloria, Román, Milena e Pablo. A cada um dos amigos que, sabendo da minha paixão pela América Latina, contribuíram com referências, histórias, ajudaram a contatar pessoas e foram pontos de apoio e diálogo importantes para a construção deste trabalho: Junia Mortimer, Priscila Musa, Clara Sampaio, Paula Lobato, Paulo Borges, Rodrigo Chávez e Joana Helm.

Ao Diogo, Sérgio e André e demais colegas-professores da Pontifícia Universidade Católica por fazer da docência essa aventura prazerosa. À Sofia Terra e Guilherme Capanema, agradeço o auxílio técnico neste *pensar com imagens*.

Por fim e mais importante, agradeço à minha família e à minha mãe por me inspirar tanto com sua força, determinação, alegria e por me incentivar a voar.

Interessere

Na vida interessa o que não é vida
Na morte interessa o que não é morte
Na arte interessa o que não é arte
Na ciência interessa o que não é ciência
Na prosa interessa o que não é prosa
Na poesia interessa o que não é poesia
Na pedra interessa o que não é pedra
No corpo interessa o que não é corpo
Na alma interessa o que não é alma
Na história interessa o que não é história
Na natureza interessa o que não é natureza
No sexo interessa o que não é sexo (: o amor que, de resto, pode ser abominável)
No homem interessa o que não é homem
Na mulher interessa o que não é mulher
No animal interessa o que não é animal
Na arquitetura interessa o que não é arquitetura
Na flor interessa o que não é flor
Em Joyce interessa o que não é Joyce
No concretismo interessa o que não é concretismo
No paradigma interessa o que não é paradigma
No sintagma interessa o que não é sintagma
Em tudo interessa o que não é tudo
No signo interessa o que não é signo
Em nada interessa o que não é nada.

(PIGNATARI, Décio. **Interessere,** 2009). *

* **7ª Bienal do Mercosul,** 2009. Disponível em: http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/es/decio-pignatari. Acesso em: 20 jul. 2011.

RESUMO

O presente trabalho busca traçar uma cartografia crítica das práticas espaciais latino-americanas no período de 1960-1990, compreendendo-as a partir do conceito de horizonte provável (CAMPOS, 1969) que se dilata incorporando o passado no presente e desafiando o paradigma hegemônico e a tradição tautológica da arquitetura e do urbanismo. Propondo repensar o conceito de espaço experimental, a tese opera no entrecruzamento disciplinar, tensionando os campos do conhecimento rumo a gestos emancipatórios articulados por narrativas descentradas. Por meio da criação de um arquivo digital de uso comum, articula documentos e imagens reivindicando o território como lugar político de imaginação e memória veiculadas por agentes e dispositivos em um campo de *práticas espaciais* organizadas em *zonas fluidas potenciais*. Pensado como percurso aberto de leitura e problematização das narrativas e documentos sob a perspectiva decolonial, o arquivo digital proposto oferece instrumentos críticos e amplia o campo discursivo da arquitetura e do urbanismo para pensarmos a América Latina além da referencialidade hegemônica do norte global. Surgidas da relação íntima entre estética e política, nos contextos sócio-políticos do período, tais práticas espaciais incorporam formas simbólicas locais e potencializam estratégias e linguagens que permitem a compreensão do território sob disputas ainda hoje presentes. Articulada em dois núcleos – *Grafias da Memória* e *Tessituras Latino-Americanas* – busca-se evidenciar as contradições entre arquivo, história e memória em contextos de violência espacial e suas formas narrativas visíveis e invisíveis no âmbito dos sistemas de representação. Convidamos a revisitar pensadores, conceitos e obras produzidas no território latino-americano para uma reescrita da história – espécie de aventura especulativa e colaborativa – capaz de reconfigurar e redistribuir os conhecimentos sob outras condições epistemológicas.

Palavras-chave**:** Arquitetura latino-americana. Arquivos. Cartografia crítica. Memória social. Banco de dados.

ABSTRACT

This thesis provides an overview on the critical cartography of Latin American spatial practices during the period beginning in 1960 to 1990, under the possible horizon concept (CAMPOS, 1969) that expands itself in order to incorporate the past into the present. It also challenges the hegemonic paradigm and the architecture and urbanism tautological tradition. It proposes to rethink the spatial experimental concept, and tackles the discipline intersecting, applying stress to the knowledge field towards articulated emancipatory gestures from decentrednesses narrations. Creating a digital archive for common use, it coordinates documents and images that claims territory as imagination and memory political settings transmitted by agents and devices into a field of spatial practices organized into potential zones. The proposed digital archive was thought as an open course to reading and problematizing narrations and documents under the decolonial perspective and it provides critical devices that enlarge the discourse field of architecture and urbanism in order to think Latin America beyond the global north hegemonic referential. Those spatial practices came from the close relationship between aesthetics and politics in the social political context of the period. They incorporate symbolical local shapes and potentialize strategies and languages that allow to understand territory under disputes that still happen. Coordinated into two parts – *Memory Writings* and *Latin American Contextures* – it aims to evinces the contraditions from archive, history and memory in spatial violent contexts and their visible and invisible narration shapes in representative systems. We invite you to revisit thinkers, concepts and works made in Latin American territory in order to rewrite history – a kind of speculative and collaborative adventure - that can reconfigurate and redistribute knowledge under other epistemological conditions.

Keywords**:** Latin American architecture. Archives. Critical cartography. Social memory. Database.

RESUMEN

El presente trabajo busca dibujar una cartografía crítica de las prácticas espaciales latinoamericanas en el período 1960-1990, entendiéndolas desde el concepto de horizonte probable (CAMPOS, 1969) que se expande incorporando el pasado al presente y desafiando el paradigma hegemónico y la tradición tautológica de la arquitectura y el urbanismo. Proponiendo repensar el concepto de espacio experimental, la tesis opera en el entrelazamiento disciplinario, tensionando los campos de conocimiento hacia gestos emancipadores articulados por narrativas descentradas. Mediante la creación de un archivo digital de uso común, articula documentos e imágenes que reivindican el territorio como lugar político de la imaginación y la memoria transmitida por agentes y dispositivos en un campo de *prácticas espaciales* organizadas en *zonas fluidas potenciales*. Diseñado como un camino abierto de lectura y problematización de narrativas y documentos desde una perspectiva descolonial, el archivo digital propuesto ofrece herramientas críticas y expande el campo discursivo de la arquitectura y el urbanismo para pensar en América Latina más allá de la referencialidad hegemónica del norte global. Partiendo de la íntima relación entre estética y política, en los contextos sociopolíticos de la época, tales prácticas espaciales incorporan formas simbólicas locales y impulsan estrategias y lenguajes que permiten la comprensión del territorio en disputa aún existentes en la actualidad. Articulados en dos partes - *Grafias de la Memoria* y *Tesituras Latinoamericanas* - buscan poner de manifiesto las contradicciones entre el archivo, la historia y la memoria en contextos de violencia espacial y sus formas narrativas visibles e invisibles dentro de los sistemas de representación. Invitamos a revisar los pensadores, conceptos y trabajos producidos en el territorio latinoamericano para una reescritura de la historia -una especie de aventura especulativa y colaborativa- capaz de reconfigurar y redistribuir el conocimiento bajo otras condiciones epistemológicas.

Palabras clave: Arquitectura latinoamericana. Archivos. Cartografía crítica. Memoria social. Base de datos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Versão analógica do arquivo 242
Figura 2 - *Site* da plataforma Netzspannung.org. 249
Figura 3 - *Site* da Plataforma Place Pulse..... 252
Figura 4 - Exposição do projeto História da _RTE no Itaú Cultural, 2017..... 254
Figura 5 - Página da EAD PUC Valparaíso no Flickr 257
Figura 6 - Instruções de como colaborar e editar as páginas da Plataforma Casiopea da PUC Valparaíso. 258
Figura 7 - Desenho da estrutura da base de dados do projeto [VRM] 260
Figura 8 **-** Nuvem de palavras da plataforma Vivid [Radical] Memory 261
Figura 9 - Desenho da estrutura do Desarquivo.org. 263
Figura 10 - Página do Proyecto IDIS no interior da plataforma Graph Commons 266
Figura 11 - Visualização das categorias do projeto IDIS 264
Figura 12 - Visualização por asterismo do Projeto IDID 268
Figura 13 - Visualização cronológica do Projeto IDIS 269

SUMÁRIO

1 RESITUAR O EXPERIMENTAL 13
1.1 América Latina e suas cartografias porosas 14
1.2 Horizontes experimentais 34
1.3 Um arquivo de dispositivos espaciais 40
1.4 Breve guia de leitura 46

2 TECER TEMPO, ESPAÇO E IMAGEM 48
2.1 Primeiro movimento: Aby Warburg e Joaquin Torres-Garcia nas Américas 58
2.2 Segundo Movimento: Códices mesoamericanos, Quipus andinos e Teatros da Memória 66
2.3 Pensar por categorias e imagens 71

3 GRAFIAS DA MEMÓRIA 81
3.1 Arquivos: desvios de uso e o roubo da história 83
3. 2 Poéticas da memória – formas de conhecimento e esquecimento 101

4 TESSITURAS LATINO-AMERICANAS 116
4.1 Espaço-tempo latino-americano nas artes e na arquitetura 117
4.2 Da América profunda à América potencial 143

5 ZONAS FLUIDAS POTENCIAIS 157
5.1 Travessias da América 158
5.2 *Miradas que controlan* 171
5.3 Corpos que sangram 183
5.4 Fotolivro e as contra-narrativas urbanas na América Latina 195
5.5 Vidas Secas 209

6 POR OUTRAS NARRATIVAS DA ARQUITETURA 217

REFERÊNCIAS 221

APÊNDICE - EXPLORANDO ARQUIVOS DIGITAIS 238
ANEXO A - Fichas de imagens 270
ANEXO B - Lista de grupos pesquisados 296
ANEXO C - Instituições e Arquivos pesquisados 298

1 RESITUARO EXPERIMENTAL

1.1 América Latina e suas cartografias porosas

> *O que é, então, a arte senão um modo de pensar. Os fenômenos sociais também são obras de arte e dizem respeito a todas as pessoas.*
>
> (JACOBY, Roberto).

A arquitetura é um campo de conhecimento que se expande em inúmeras possibilidades e linguagens. Ao menos, no trabalho que aqui se delineia, considera-se o 'campo arquitetural' como algo muito além da 'forma edificada'. Tal afirmação se faz necessária, logo de início, buscando situar o leitor quanto ao tipo de práticas e experiências a serem desdobradas neste trabalho: uma visão ampliada dos conceitos de espaço e, também, das respectivas formas de autoria. Tal estratégia encontra-se fundamentada sob a mudança do paradigma historiográfico e epistemológico que tem marcado nosso campo crítico, sobretudo, ao longo das duas últimas décadas, rumo à compreensão do espaço como entidade sociopolítica inserida na cultura.

Como termo, a 'Arquitetura' evoca não somente o imaginário dos poderes e classes dominantes, mas também um aparato de poder simbólico e estabelece de forma concreta o domínio e controle nem sempre livre de ruídos ou violências da realidade socioespacial. Ao longo da história moderna ocidental, a arquitetura apresenta-se como fiel representante do progresso técnico, da funcionalidade e racionalidade necessárias à dominação, saque e destruição de nossas terras por poderes políticos e classes dominantes. Tratando-se da América Latina, não se pode descolar tal compreensão de uma visão também ampliada sobre os impactos reais e simbólicos da colonização em todas as suas fases, do passado ao momento presente. A crítica à qual se dedica este trabalho questiona os usos e formas do aparato discursivo da historiografia da arquitetura moderna e a reiteração sistemática de um conjunto de poderes – políticos, simbólicos, midiáticos – que a mantém como fábula (SANTOS, 2000). Ambos fazem crer que a justiça espacial – o direito à cidade e ao campo, à vida digna, aos diferentes modos de existência – chegaria a todos sem, portanto, modificar suas velhas estruturas e processos.

O regime discursivo do desenvolvimentismo – a alcançar todas as esferas da vida – renova, continuamente, a imagem utópica da 'Arquitetura Latino Americana' aqui e no exterior. O poder quase silencioso ao qual se impôs a expansão e as mudanças de escala dos territórios, a contínua validação de nossa herança colonial na qual as cidades atuavam como princípio ordenador do novo mundo, como afirma

Angel Rama (RAMA, 1998), revela que a utopia moderna jamais soube conciliar as diferenças e contradições da complexa formação histórica desse território. Ora romantizando a miscigenação das raças, ora radicalizando seu discurso, a modernidade operou por meio de modelos únicos trasladados a um colonialismo interno. Fazer frente à neutralidade e homogeneização dos discursos que dão continuidade ao projeto ainda moderno na América Latina não pode mais ser evitado. Questionar os impactos do desenvolvimentismo e da política progressista, incluindo nesta todas as suas esferas, torna-se tarefa urgente em face de um mundo em colapso[1].

Recentemente, cruzei com o livro da artista argentina Lola Arias intitulada *Mi vida después e otros contos* (2016). O livro é baseado na montagem da peça teatral[2] de mesmo nome, no qual ela, com base em depoimentos fornecidos pelos atores – a geração dos "filhos da ditadura" –, reconstitui a história de seus pais mediante fragmentos como fotografias, objetos, cartas e lembranças. Sobre sua relação com a obra, que se estende a uma geração não apenas de argentinos como também de outros latino-americanos, Lola Arias diz:

> *Mi vida después* é o retrato de minha geração. Uma geração nascida sob a nuvem da ditadura militar, cujos pais lutaram, se exilaram, desapareceram, foram torturados ou foram indiferentes à política. Uma geração marcada pelos relatos – às vezes épicos, às vezes povoados de segredos – daquilo que fizeram os nossos pais nesse tempo do qual quase não temos lembranças. (ARIAS, 2016).

A encenação dessa peça teatral faz lembrar a série *Buena Memória* (1996) <ID1176> do, também artista argentino, Marcelo Brodsky na qual ele intervém sobre uma fotografia pessoal da clássica foto de turma do seu grupo escolar da infância. Na superfície da fotografia original, pode-se ver duas de suas colegas segurando uma placa onde se lê: *Colégio Nacional de Buenos Aires 1ºaño 6ªdiv. TT 1967*. Sob esse pequeno fragmento, encontra-se marcado o destino, e também notável desaparecimento e exílio, dos seus amigos durante o intervalo de quase trinta anos que separam a foto original daquela com a intervenção. Para além do regime sensível

---

[1] A crítica apresentada por Alberto Acosta e Ulrish Brand acerca da política progressista implementada na América latina tanto pelos governos de esquerda quanto aos de direita nas últimas décadas – emancipatórias em sua origem discursiva – permitem observar a continuidade dos modelos imperiais de ocupação dos territórios e seus modos de consumo e devastação ambientais. (Ver: ACOSTA, 2018).

[2] A peça entrou em cartaz em 26 de março de 2009 no *Complejo Teatral de Buenos Aires* (CTBA). Disponível em: https://vimeo.com/47814295.

que cada uma das obras desperta quanto à reconstrução de memórias atravessadas pela violência e segredos, parece importante mostrar como a dimensão poética da arte perturba a ordem dos significados ultrapassando o balizamento histórico dicotômico.

Esclarece-se que, em quase nada minha história pessoal se cruza com a história da resistência que, em grande parte, as histórias da ditadura costumam narrar, diga-se que faço parte da geração dos pais que viveram a ditadura não em seu lado de oposição, mas sobretudo em seu lado silencioso. Meus pais, assim como os pais de muitos amigos próximos, foram educados dentro de um sistema no qual questionar o poder e a história, politizar os discursos era perigoso e, portanto, deveria ser evitado. Assim, entre combatentes e obedientes silenciados, as proporções deixam evidente o desenho deste lugar acrítico e no qual não apenas a minha geração, mas também as que vieram depois, construímos nossas certezas e depositamos nossa esperança após a reabertura democrática: o indivíduo apolítico e um esquecimento que é naturalizado. Assim, acredito que, no contexto da América Latina do século XXI, a tarefa de uma memória pública nunca foi tão necessária.

Ao mesmo tempo em que parece haver esse mal-estar geracional provocado por um *mal de memória*, torna-se urgente aproximar-se de uma avaliação crítica dos discursos, sobretudo no âmbito urbano. Ao observar o tema das ditaduras sendo muito pouco problematizado nos discursos da arquitetura latino-americana, para não dizer reduzido a meia dúzia de linhas nos livros que remetem apenas a acontecimentos pontuais. Com isso, afirma-se aqui uma insistência sistemática na escrita de uma "história dos vencedores", como declarou Benjamin, e a rotulação da resistência como subversão que, ao menos no campo da arquitetura e do urbanismo, não se esclarece como termo e muito menos como prática[3].

Foi ao escavar esse regime temporal do passado recente que me deparei com histórias bastante perversas – algumas delas cujas formas são reincidentes no presente. Violências espaciais gravadas sobre corpos reais, e sobre as quais muitos

[3] Parece-me importante observar, embora retomaremos esses pontos ao longo do trabalho, o quanto, na arte contemporânea latino-americana, o conceito de subversão como prática é amplamente debatido, enquanto na crítica de Arquitetura isso não fica claro ou é apenas discutido pontualmente em artigos e periódicos. Há uma série de autores, publicações e exposições ao longo dos últimos dez anos que têm abordado essa temática, no entanto e até o momento, a que melhor define essa ideia de subversão na América Latina pode ser encontrada no catálogo da exposição **Subversive Practices:** Art Under Conditions of Political Repression 60s-80s South America & Europe. (*Ver:* CHRIST, 2010).

críticos e historiadores da arquitetura preferiram não falar, honrando o grande mito das utopias da modernidade e de uma arquitetura colonial avançada.

Existe um hiato crítico institucionalizado no campo da arquitetura sobre o período das ditaduras, principalmente quando se procura, nas principais bibliografias, as experiências entre as décadas de 1970 e 1990, conhecidos como os anos de chumbo e terrorismo do Estado[4]. Fica evidente como este mesmo aparato discursivo continua a educar gerações de arquitetos, na qual incluo a minha, convencidos a acreditar no desenvolvimentismo e no progressismo como solução dos problemas a qualquer custo. Circulante para o grande público nas revistas, exposições, bienais e novos museus de arquitetura – salvo raras exceções elaboradas mais recentemente por críticos de arquitetura comprometidos eticamente com a renovação do pensamento latino-americano[5] –, encontra-se uma arquitetura assinada e ilustrada pelas classes médias, os grandiosos edifícios de concreto armado, grandes vãos livres com jardins tropicais, ambos apresentados, muitas vezes, de forma isolada da realidade socioespacial que salta aos olhos no dobrar da próxima esquina.

Nesse sentido, acredito que narrar uma história do espaço que perpassa as ditaduras não se resume a escrever, como muitas vezes sou questionada, uma espécie de narrativa ou arqueologia da violência e dos espaços que serviram como locais de tortura ou guardam as tristes e dolorosas marcas do período. A opção de não fazer uma menção direta às ditaduras civis-militares no título do trabalho, ainda que este seja constantemente atravessado por esse território de contingenciamento político, procura capturar o leitor para um modo diferente de leitura dos acontecimentos – estabelecer um pacto comum que permita desenvolver um novo imaginário político.

---

[4] Selecionei, a partir de pesquisas das ementas de disciplinas ofertadas nas principais universidades latino-americanas, os principais livros escritos por autores latino-americanos e capazes de oferecer uma visão panorâmica da arquitetura produzida sobretudo na segunda metade do século XX: *América Latina en su arquitectura* (1975) de Roberto Segre; *Otra Arquitectura en America Latina* (1988) de Henrique Browne; *America Latina: Architettura gli ultimi vent'anni* (1990) de Jorge Francisco Lienur; *O interior da historia: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos* (1990) de Marina Waisman; *Arquitectura latinoamericana em el siglo XX* (1998) de Ramón Gutiérrez; *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* (2005) de Hugo Segawa; *Ciudad y Arquitectura: seis generaciones que construyeron América latina moderna* (2012) de Silvia Arango; e por último o recente catálogo da exposição *Latin American in construction: 1955-1980* (MoMA, 2015). A breve análise desses livros buscou mapear quais são os objetos de estudo do que poderíamos chamar de uma arquitetura contemporânea latino-americana e, em que medida, tal posicionamento rompe ou pode ser entendido como uma continuidade da forma historiográfica moderna.

[5] Entre eles destaco-se as publicações recentes de Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Alejandra Celedón, Miguel Wisnik e Felipe Hernández.

A crise política vivida no momento funda-se, sobretudo, numa ausência de imaginação. Assim, façamos o exercício de procurar imaginar ou entender o que fizeram as outras pessoas que discordaram e/ou não colaboraram diretamente com os regimes militares durante as quase duas décadas das quais quase nada se diz em termos de esperança. Uma certa recusa em aceitar que as pessoas não tenham feito nada ou desistiram de seus sonhos durante os anos de terror estatal, faz pensar na urgência de reestabelecer no presente aquilo que Josefina Ludmer chamou de nova imaginação pública ou fábrica de realidade. Para a autora, a via para a retomada da imaginação seria a ficção em seu potencial poético e especulativo: “especular seria pensar com imagens e perseguir um fim secreto” (LUDMER, 2013, p. 7). Esse tipo de *potencial imaginário* estaria também presente, como veremos, na superação radical do paradigma ilustrado como regime de poder-saber (GARCÉS, 2017) e na redescoberta do potencial poético-político das imagens de arquivo (AZOULAY, 2014; 2019).

Nesse sentido, há neste trabalho o desejo de construir uma narrativa por imagens e documentos tão fragmentária quanto nossas memórias, um caminho aberto e acessível e cujo foco não dá protagonismo a um Estado violento e assassino, mas, ao revés, evidencia histórias outras. Visa construir um lugar para dar voz e vida às ideias sobreviventes em algum lugar do passado utilizando a prática de arquivo como estratégia narrativa e performativa. As descobertas ao longo da pesquisa revelam uma série infindável de histórias de esperança e desejos nos esperando. Neste trabalho, torno-me temporariamente narradora de algumas delas, convocando aos meus futuros colegas para também completar seus vazios. Este trabalho se desafia a pensar outras formas para as histórias da arquitetura, ampliando verdadeiramente seu campo discursivo. Torna-se, ele mesmo, uma aventura e um experimento a abrir espaço, confrontando o dito e preenchendo as lacunas do não dito. Acreditamos ser, como sugere Josefina Ludmer (LUDMER, 2013), no espaço de uma ausência onde se pode especular verdadeiramente.

Desse modo, é uma tese sobre espaço e a reivindicação dele como lugar político de imaginação e memória veiculada por seus sujeitos e objetos em um campo variável de relações. Precisa-se repensar os valores de *exposição, representação e espetacularidade* da arquitetura e do urbanismo, em favor de uma atitude crítica mais performativa que permita criar potência para lidar com as questões contemporâneas. Desde modo, para especular, é necessário entender o devir de nossa própria história,

criar uma nova imaginação pública e emancipatória em nossa condição subalterna de povos colonizados.

Aproximar-se, física e intelectualmente desta América; viajar e pôr o corpo não somente nos arquivos, mas também nas cidades, compartilhando a companhia das pessoas com histórias para contar; encontrar e reler textos, imagens e obras capazes de abarcar, ainda que fragmentariamente, nosso processo formativo; e, por fim, fazer dessa aventura intelectual um impulso para escrever novos textos, estabelecendo também novos parâmetros de análise e interpretação. Já é passada a hora para a arquitetura, como campo disciplinar, superar a lógica cronocêntrica europeia rumo a uma *vizinhança ampliada* onde circulem pautas latino-americanas que permitam, nas palavras de Cristina Freire (FREIRE, 2015), superar a matriz colonial de valores e representações que nos orienta sempre ao hemisfério norte.

No processo de pesquisa, recupera-se a ideia de *horizonte provável* apresentado por Haroldo de Campos (CAMPOS, 1969) no sentido de reconhecer distintos regimes poéticos a desafiar as noções clássicas de estética e história. Ao trasladar tal dimensão para o campo da arquitetura, procura-se apresentá-lo como um sistema de pensamento aberto, pautado e organizado por um discurso *poético e experimental*, que abandona conceitos e regras gerais ordenadoras e objetivas da realidade, rumo a uma concepção de vários mundos possíveis. Assim, o horizonte provável é especulativo e experimental em sua natureza operacional sob as formas do mundo.

A pesquisa nasce de uma série de novos encontros e questionamentos sobre o lugar ocupado pela disciplina arquitetônica na contemporaneidade, ou lugares, como preferimos nos referir a essa série de encontros sobre os quais a ideia de espaço se constrói. Aqueles “espaços outros” como afirma Michael Foucault (FOUCAULT, 2009) ao se referir tanto aos *espaços de dentro* – espaços da nossa percepção individual, do delírio, do desejo – como os *espaços de fora* – espaços do coletivo, do social e do político. Articular as histórias desses outros espaços possíveis não se trataria apenas de selecionar tantos outros tipos de experiências isoladas do espaço, mas também encontrar modos diferentes de narrá-las e conectá-las tão abertas e potentes quanto seus próprios objetos – da América profunda à América potencial.

Para tal, necessita-se de reflexões de ordem historiográfica e também epistemológicas, nas quais a escolha dos conteúdos visa a outro tipo de relação com

a própria linguagem e comunicação a ser mediada por outros campos e sujeitos do conhecimento. Tal pensar que, reverberando nos aspectos metodológicos e formais das possibilidades de pensamento e escrita desta outra história, trabalha numa articulação simultânea entre forma e conteúdo visando a construção de um *arquivo de entidades afetivas*, desenvolvido como plataforma de pesquisa digital em constante movimento. Eis o desafio aqui proposto!

Como toda tese parte sempre da exposição de um problema, a delimitação crítica a ser apresentada teve início quando comecei a questionar o sentido atribuído às experiências *radicais* ou *experimentais* no contexto das América Latina do pós-guerra. No campo da arquitetura, denomina-se como *regime experimental* aqueles objetos de raiz conceitual pautados, principalmente, por uma vertente tecnológica e concebidos, sobretudo, nos países europeus e nos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Tais obras se encontram, já há algumas décadas, criticamente validadas dentro da historiografia oficial contemporânea e são ilustrativas da produção pós-moderna, suas utopias tecnológicas e seus imperativos de conquista do espaço que, na atualidade, nas palavras de Carmem de la Peza[6], podem ser lidas como novas formas de colonialismo[7]. O experimental, nesses casos, é apresentado como alternativa ao caráter regulador de um funcionalismo materializado na construção das cidades ao longo da primeira metade do século XX e, portanto, reivindicativa de uma ruptura com o movimento moderno sem, no entanto, abandonar as premissas modernistas e modernizantes.

A ampliação de práticas artísticas de vanguarda e novas formas de apropriação do espaço urbano também podem ser observadas, neste mesmo período, em várias partes do mundo. Estas alteram a percepção do espaço público, transformando-se no grande paradigma para se pensar a complexidade de relações do espaço contemporâneo. Surgem, a partir de 1960, novas categorias para entender tais fenômenos espaciais: instalações*, land art, enviroments, site-specific, performance;* entre outras estratégias se cruzando com distintos campos do conhecimento como a filosofia, a antropologia, a geografia, a cultura de massa, a música, o cinema, etc.

---

[6] KRIEGER, Peter. **Temporalidades del futuro en América Latina:** dinámicas de aspiración y anticipación. (Conferência proferida no Colégio de México, 22 de outubro de 2019). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fwTSqzio-1M. Acesso em: 12 dez. 2019.

[7] Nesse período, diversos países europeus perdem suas colônias levando à renovação dos imaginários da Europa. Exposições como *This is Tomorrow* (Londres, 1956) e, posteriormente, *Information* (Nova Iorque, 1970) são marcos conceituais desse sonho tecnológico alimentado pela Guerra Fria.

(ADES, 1997; WOOD, 1998; FOSTER, 2014; WISNIK, 2019). Em nosso campo, obras de grupos como *Archigram*, *SuperStudio*, *Ant Farm* e artistas como Gordon Matta-Clark, Richard Serra e Christo and Jeanne-Claude transitam livremente no interior do repertório de conhecimentos da arquitetura contemporânea local e global. Algumas dessas experiências tendem a apresentar o período pós-guerra como um ambiente fértil em soluções e de novas articulações no que tangem às relações entre diferentes linguagens, seus modos de fazer e a revisão e transbordamento da ideia de disciplina[8].

Pode-se pensar no clássico ensaio *O campo ampliado da arquitetura* (2005)[9], no qual o crítico e historiador da arquitetura Anthony Vidler propõe uma reflexão que opta pela superação dos dualismos da própria modernidade. Tais apontamentos podem ser observados, principalmente, na oposição entre forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade. Vidler convida, assim, a compreender os transbordamentos entre arquitetura e escultura ao longo das décadas de 1960 e 1970 e sua influência nas chamadas metodologias diagramáticas mediadas pela tecnologia no século XXI (VIDLER, 2013). A ideia de *artes espaciais* como esse lugar crítico a situar-se na passagem dos campos disciplinares e voltada para a construção de uma estética verdadeiramente ecológica foi, sem dúvida, uma contribuição importante para o campo. Simultaneamente, permite reavaliar tal discurso, entendendo que seu campo crítico se constrói com base na realidade do hemisfério norte, sendo este conformado por uma ecologia mediada por dispositivos *high-tech* que ocuparam a produção arquitetônica na virada dos anos 2000, em contexto de forte crescimento do espaço neoliberal do qual a arquitetura fez e continua a fazer parte.

Assim, gostaria de inicialmente resituar a própria tradição experimental no interior de nossas condições latino-americanas. Foi ao diferenciar o caráter conceitual – o chamado *conceitualismo latino-americano*[10] – das questões tautológicas evidenciadas pela *arte conceitual,* discutidas por Vidler e, posteriormente por Hall

[8] Um processo que para a arte culminará na ideia de dissolução dos gêneros (CAMPOS, 1989), processo este iniciado pelo conceito wagneriano de "obra de arte total" no século XIX, a atravessar as vanguardas artísticas do início do século XX e encontrar os diferentes tipos de *media* (HIGGINS, 1969) no pós-guerra alargando-se para a produção contemporânea (SWALWELL, 2002).

[9] O texto estabelece um paralelo com visão de Rosalind Krauss acerca das mudanças do campo escultórico. (KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the expanded field**. October, Vol. 8). (SPRING, 1979, p. 30-44).

[10] Pequena elucidação sobre o uso dos termos: ao utilizar o termo *conceitualismo* (conceptualismo) me refiro sempre às práticas artísticas latino-americanas, em oposição à *conceptual art* produzida no hemisfério norte.

Foster (FOSTER, 2015), que o crítico e educador uruguaio Luis Camnitzer (CAMNITZER, 2009) parece desenhar aquilo que se compreende como *campo ampliado*. Um convite a pensar o campo conceitual e, por extensão, suas práticas, sem cair em um hermetismo, aproximando-o do espaço em sua dimensão política. A ideia de experimental a ser apresentada aqui procura por um campo expandido para além das referências ocidentais. Ela se conforma a um tipo de experiência social, territorial e pedagógica própria a nossas latitudes e povos, estes postos à margem da tradição europeia e norte-americana.

Em uma conferência intitulada *Politizar las formas, descentrar las categorias*[11], Luis Camnitzer questiona, com base na experiência histórica, o paradigma da arte abstrata e da arte conceitual norte-americana e sua influência sobre a América Latina. Sua experiência como artista no Uruguai e, posteriormente, como exilado político nos Estados Unidos, permitiu-lhe compreender a dinâmica de forças e a hegemonia consolidada durante a Guerra Fria, por meio de uma série de aparatos institucionais de controle que se ocupavam, também, das instituições culturais[12]. Ao mapear e distribuir tais práticas em operações multidimensionais, em vez de tratá-las como uma subcategoria estilística da arte conceitual produzida no norte global, Camnitzer mostra que a produção artística não pode ser compreendida sem incorporar o espaço sociopolítico constituinte de seus sistemas de signos e linguagens[13]. E, no caso da América Latina, a situação sócio-política de violência e censura fez da linguagem uma forma de guerrilha simbólica importante que conduziu à desmaterialização do próprio objeto e interesse nos processos.

Luis Camnitzer os diferencia como:

> "Conceptual Art" se tornou o termo que cobre o período estilístico nos EUA e, em certa medida, na Europa entre 1965 e 1975; O "Conceitualismo" referia-se a um conjunto de estratégias surgidas em períodos de crise e ruptura, e favorecia a transmissão de ideias a qualquer especulação formal ou busca de uma essência mística da arte após a desmaterialização. Essa diferença

[11] CAMNITZER, Luis. Palestra proferida no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCRS), Madrid (Espanha), 25 de setembro de 2009. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/multimedia/politizar-formas-descentrar-categorias. Acesso em: 10 fev. 2019.

[12] Camnitzer se refere às políticas culturais do *Museo Latinoamericano* (atualmente, *Americas Society*) nas quais muitos diretores tinham relações diretas com os golpes de Estado. Sobre essa relação, ver: FOX, 2013.

[13] Ressalto nessa linha, também, o papel fundamental de duas outras exposições curadas por Mari Carmen Ramirez e Hector Olea: *Heterotopias: Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofia, 2000-2001) e *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004).

> foi importante. Colocou a Arte Conceitual em um contexto mais amplo e significativo, no qual víamos uma das muitas manifestações. Revelou que as expressões radicais eram mais bem vistas na comunicação do que nas mudanças formais. E mostrou que o conceitualismo, por ser uma estratégia, não estava preso aos ciclos de tempo propostos pela história da arte tradicional. Enquanto a *Conceptual Art* continua a tradição da arte contemplativa, o *Conceptualismo* direciona-se mais diretamente as questões da erosão da informação durante a transmissão, a eficiência da comunicação e a flexibilidade necessária quando o tempo não é propriedade do artista ou do espectador quando, em vez disso, ele deve ser recuperado das estruturas repressivas que usurpam sua propriedade. (CAMNITZER, 2015).

Ainda que as duas abordagens críticas tenham a ruptura com valores culturais tradicionais e a desmaterialização do objeto como estratégias comuns, o *Conceitualismo* atua como movimento poroso e heterogêneo, desenvolvendo-se, paralelamente, no sentido de substituir o "valor de culto" tradicional da arte por seu "valor comunicacional", incluindo a possibilidade de "dualidades sensoriais" inexistentes nas práticas do primeiro (CAMNITZER, 2009).

Assim, Camnitzer constrói um lugar diferente para a arte, não mais interessado no *valor objetual* abstrato à sua condição sócio-política, mas sobretudo por sua capacidade de produzir *estímulos* e *visões* condizentes com o entorno e identidade cultural de seu lugar de enunciação. Práticas, inclusive, mais radicais e menos ilustrativas do que aquelas elaboradas pelas primeiras vanguardas do início do século XX. Como será visto, no contexto do pós-guerra, surgem novas formulações críticas sobre a questão da identidade e da tradição, principalmente por contribuição da antropologia. Tais formulações colaboram para desconstrução das grandes identidades nacionais – a "imagem da nação" instituída desde as independências –, sua vinculação geográfica atrelada ao Estado-Nação, rumo a uma radical compreensão das diferenças no campo da cultura e do território.

É nesse sentido que o *conceitualismo,* como apresenta Camnitzer e também como se busca desenvolver neste trabalho, só pode ser compreendido com base nas experiências acumulativas compostas por uma série de fatores como a tradição *mítico-poética* latino-americana, a relação com uma natureza pulsante e visceral, o papel desempenhado pela filosofia da libertação de Enrique Dussel e do pensamento emancipador de Paulo Freire, assim como uma quantidade de parâmetros culturais mesclados e que fogem aos cânones hegemônicos do colonialismo e do Estado-Nação em sua forma mais estrita. Nossos territórios não são homogêneos e nem mesmo livres de contradições. Muitos deles apresentam-se como reflexo de

processos históricos cumulativos, alguns jamais resolvidos, sobretudo desde um ponto de vista estrutural.

A questão da identidade e do "outro" tornou-se uma questão central na teoria latino-americana a partir da década de 1940, quando uma série de intelectuais e artistas, ao regressar de seus estudos na Europa, começam a se dar conta que os parâmetros narrativos – cuja pensamento dava continuidade ao sentido fantástico e o exótico da primeira modernidade – não condizia com a situação de fato experimentada e vivida como latino-americanos no estrangeiro. Nas décadas posteriores, a ascensão de governos nacionalistas, nos quais se incluem muitos governos de base militar, marcou o combate violento a qualquer forma diversidade cultural ou política, reduzindo tudo e todos ao modelo dualista que dá forma à história durante o período da Guerra Fria.

Evitando cair nas dualidades costumeiras, parece mais interessante para o corpo do trabalho a noção de identidade, definida pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em seu ensaio *Contrapunteo y transculturacíon* (1941), ao entendê-la como algo que não se dá somente desde uma perspectiva geográfica, tampouco contém a si mesma ou é estática. A identidade, numa visão contemporânea, deve ser entendida como algo híbrido, dinâmico, situado entre os territórios de aqui e de lá, do passado e do presente. A ideia de transculturação, apresentada por ele e recuperada por uma série de intelectuais latino-americanos nas décadas posteriores, oferece uma perspectiva menos homogênea ao reconhecer que a incorporação das diferenças se torna um elemento importante e contínuo na conformação das identidades culturais ao mesmo tempo que é, também, a matriz de muitos conflitos.

A partir de uma visão sociocultural do espaço, cuja centralidade se localiza bem aqui no nosso entorno, potencializa-se tais encontros reais e imaginários entre vizinhos. Foi a partir deste encontro real com documentos e arquivos realizados em muitas das minhas viagens pela América Latina, durante os últimos dez anos e, principalmente, os encontros com pessoas dispostas a compartilhar suas histórias e memórias, que dei início à construção desse lugar provável que escapa à história hegemônica. É uma investigação sobre espaço na qual a experiência do meu próprio corpo nessa travessia latino-americana é inseparável de cada um desses escritos que aqui apresento.

Ainda no início da pesquisa, percebi uma enorme dificuldade em localizar esse tipo de experiências dentro do próprio campo da Arquitetura e do Urbanismo latino-

americano. A busca teve início nas publicações e periódicos, muitos deles de curta duração ou de produção independente, porém ambos ofereciam pouco material ou discussões pontuais no sentido de contribuir com experiências capazes de tensionar o próprio campo, acabando por reafirmar uma certa homogeneidade discursiva em sua aproximação com o norte global. Ao ampliar o raio de pesquisa, incorporando também acervos de museus, publicações de bienais e mostras de arte, foi possível observar um movimento no sentido das práticas transversais as quais eu buscava.

Assim, o desmonte desse aparato discursivo permitiu também a aproximação a novos métodos de trabalho e materiais diversos, assim como também uma visão ampliada de arquivo e documento. Esse foi um ponto importante porque me permitiu definir o corpo da pesquisa, afastando-me da autoria individual ou das escolas para buscá-las numa forma de organização e produção muito própria às vanguardas: as práticas coletivas. Fato é que, meu interesse por um certo deslocamento de diversos arquitetos para o campo das artes demonstra uma certa impossibilidade de lidar com todo um sistema de produção organizado sob o aparato repressivo e pelo capital privado em ação sobre o solo urbano naqueles anos. Desenhos técnicos, fotografias perfeitamente calculadas dos edifícios isolados e documentos específicos dos arquitetos, comuns às publicações de arquitetura, parecem insuficientes para dar conta da complexidade de relações que a análise e compreensão do período em questão nos impõe.

Assim, é preciso transitar pelo terreno social da cultura, incorporando os agentes excluídos dessa narrativa. Tais histórias, muitas vezes, não foram salvaguardadas pelo Estado como valor de memória, permitindo questionar a suposta neutralidade e completude dos arquivos oficiais e optar pela incorporação de novos tipos de registros. Problematizar a relação entre arquivo e modernidade, lembrando que “o tempo do arquivo não é o tempo da história”, como afirma Raúl Antelo (ANTELO, 2011), supõe não apenas a superação das velhas estruturas historiográficas, mas também os desvios com relação aos usos que se pode fazer. Parte dos sujeitos e experiências incorporadas ao longo deste trabalho expandem as fontes, incluindo arquivos pessoais e de movimentos sociais organizados, arquivos de história oral, fontes jornalísticas e documentais independentes, obras capazes de confrontar a história e os poderes hegemônicos. Eis aqui também a minha crítica e tentativa de contribuição para levar-nos a outros modos e métodos de compreensão

histórica do espaço, visando a superar a *narrativa moderna ilustrada* (GARCÉS, 2017).

Antecipo-me um pouco, ao afirmar que, quiçá, o próprio campo da arte tenha se interessado e posicionado mais criticamente quanto aos efeitos controversos da colonização/modernização em nosso território. Ao inserir a criação no interior da prática discursiva, fica evidente a qual face da história a produção arquitetônica se aproximou: o poder político e econômico do Estado. Basta abrir, ainda hoje, livros e publicações periódicas de arquitetura para ver a extensão do discurso e o elogio ao mito modernizador do desenvolvimento e do progresso e seu pacto com as classes altas. Aqui estão algumas questões iniciais para pensarmos: 1) por que tais práticas e vanguardas locais não interessam ou são ignoradas pela crítica, ensino e teoria da arquitetura latino-americana?; 2) teria a produção arquitetônica politizado seus discursos, sem, no entanto, politizar suas práticas?; 3) teria essa mesma produção evitado as contradições de seu discurso para não se afastar das validações do sistema ao qual serve?

Entre bandeiras levantadas, objetos e práticas não condizentes aos discursos, cabe a nós pensar a quem a arquitetura contemporânea deve se direcionar em um mundo em desigualdade crescente e caos ambiental. Considero tais pontos centrais para a discussão iniciada aqui, pensando em como poderiam retornar os arquitetos ao espaço político como prática cotidiana.

É nesse sentido que identidade e emancipação se tornam também abordagens centrais a serem recuperadas, uma vez que povoam e conformam os imaginários de luta das resistências de povos excluídos da história. Ambas as questões ecoam, atualmente, num momento de profunda crise e esgotamento dos modelos imperiais da política neoliberal. Para além de um território como *laboratório* fundado sob uma pretensa superioridade europeia colonial, trasladada posteriormente como modelo às capitais metropolitanas e administrada por suas elites nacionais, ousamos construir um lugar clandestino, pois, como articula Eduardo Pellejero acerca dessa arquitetura ficcional da América Latina:

> Se o sul é alguma coisa, é uma diferença, ou melhor, a promessa (sempre diferida) de uma diferença. A diferença sempre conflituosa, entre a representação que a Europa fazia de nós, a representação que os fundadores das nações americanas faziam de nós e as representações que nós próprios fazemos de nós. [...] Entre as fábulas da sua origem e uma origem sempre por fabular, entre as identificações imaginárias que dão forma ao horizonte da sua história e as desincorporações estéticas que relançam continuamente

> o devir da sua consciência, o sul debate-se por essa diferença sem modelo, isto é, pela utopia desrazoável de uma liberdade sem determinação. É claro um sonho de loucos, de desesperados, de poetas. Que outra coisa podem ser os mares do sul? Que mais? (PELLEJERO, 2015).

Reivindicativa dessa política de respeito e reconhecimento das diferenças, surgiram nos últimos quarenta anos uma série de espaços de discussão, dentro e fora da academia, voltados para a crítica aos modelos coloniais e seus impactos diretos sobre as formas de vida que ali se desenvolveram. Organizados sob o campo dos estudos pós-coloniais, com suas variações como os estudos decoloniais (MIGNOLO, 2008) e os estudos subalternos (CHAKRABARTY, 2000; SPIVAK, 2010), tais apontamentos convidam a pensar a arquitetura e a cidade no interior da política cultural.

Ao analisar a construção discursiva e representacional dada com base na modernidade eurocêntrica, a desmontagem das estruturas narrativas permite compreender como estas afetam a imagem e a construção do colonizado, cuja única referência segue tendo como padrão essa mesma herança colonial. Os esforços cotidianos visam ocupar os espaços hegemônicos – das universidades, mídias e museus públicos – com imaginários e formas de representação que o pensamento colonial não alcança, construindo ali um campo de referências que pode ser, então, compartilhado coletivamente de forma inversa. Imaginar o mundo como espaço, ver os territórios de imaginação pública parando em cada uma de suas estações, como propõe Josefina Ludmer:

> Nessas estações, procura ver os corpos que atravessam e se movimentam por esses territórios, os sujeitos desses territórios (os sujeitos urbanos, os migrantes, os falantes e tudo mais). Procura imaginar as políticas territoriais, que são as políticas dos afetos e das crenças, e, portanto, ambivalentes [...]. O trajeto pelos territórios é outra viagem à fabrica de realidade, para ver como funciona e visualizar o seu avesso. (LUDMER, 2013, p. 109).

Optar por esse movimento descentrado requer um enfrentamento da racionalidade logocêntrica-eurocêntrica no sentido de fazer perceber as alienações políticas contidas na própria linguagem herdada e atuante na dominação e manutenção de estereótipos e percursos. Trata-se de reverter os fluxos entre centro e periferia, no sentido de criar linhas cartográficas redistributivas conectadas por várias comunidades em igualdade de posições na ordem global dos acontecimentos.

Buscar por simetria de experiências no campo da história da América Latina é importante e urgente. Requer ampliar os campos de visão para além de uma

modernidade dada pelos centros hegemônicos, e sob a qual ainda se deposita uma espécie de ordem de devoção. Essa redistribuição seria justa quando não apenas as formas discursivas e estéticas do "progressismo" apareçam nas narrativas históricas da arquitetura, mas também fossem incluídas ali os modos de fazer e ser do espaço dos povos originários, quilombolas, sertanejos, das culturas periféricas e dos morros, entre outras manifestações. Melhor seria buscar, no horizonte provável da própria história, os rastros ou restos[14] que permitam mapear e compreender essa superfície porosa de relações constituintes daquilo que chamamos América Latina.

Assim, ao regime experimental latino-americano corresponde as diversas tentativas em estabelecer heterotopias do desvio (FOUCAULT, 2009), não mais fundadas nas utopias modernas totalizantes e totalitárias, mas capazes de criar outras consciências de tempo e espaço. Estas, devido as próprias condições enunciativas, as quais surgem neste trabalho, – as diversas ditaduras civil-militares consolidadas a partir de 1954 na América Latina – driblam, fogem, jogam e cruzam fronteiras de forma coletivizada espalhando-se por todos os espaços e corpos. Por isso, mergulha-se nas dimensões que tensionam e expõem as relações entre estética e política e suas diferentes formas de imaginação, representação e ocupação do espaço público para além das grandes escolas, movimentos ou autores individuais. Parte-se da especulação de um horizonte sensível outro, partilhado de distintas formas e que se aproxima das nossas condições socioculturais latino-americanas que são, também, radicalmente distintas das dos países do Norte.

Narrar esse período trata-se, ainda, de uma história jovem e que só recentemente tem sido problematizada de maneira mais adequada[15]. Assim, o desvio é necessário também na leitura dos documentos e arquivos, de forma a inverter ou escancarar seus aparatos discursivos homogeneizantes, *roubar a história e narrar o que nos foi arrebatado,* como sugere Miguel López (LÓPEZ, 2017). Construir novas possibilidades narrativas dessa história dos territórios, com base no conceito de

[14] Ver: BUNTINX, Gustavo. **Poéticas del resto.** In: BARRIENDOS, 2017.

[15] Só recentemente, após a instalação das diversas Comissões da Verdade e Direitos Humanos nos países latino-americanos, é que parte dessa documentação pode estar acessível para consulta, na qual a Argentina se destaca. No Brasil, embora tenha sido feito um esforço para garantir o acesso aos documentos das ditaduras militares desde 2010, ainda não há acesso integral a eles, principalmente aqueles que pertencem a arquivos institucionais e privados. Há, sobretudo, a importante contribuição dos arquivos de movimentos sociais e da história oral que questiona a ordem discursiva do documento, apresentando novas formas de leitura fora dos padrões clássicos institucionais.

arenas culturais, vide a impossibilidade de compreensão da cidade latino-americana como uma entidade hermética, como propõe Adrián Gorelik (GORELIK, 2005; 2019).

A retomada desse território crítico, sobretudo pela via política, reivindica novas experiências ou formas de alteridade ao mesmo tempo que confronta ou subverte, mediante estratégias e códigos próprios, o sistema ainda moderno que, muitas vezes, tende a eliminá-las. Reivindica-se aqui o *direito a uma ignorância,* como afirma José Lira[16], consciente que ela é fruto de uma partilha desigual ou assimétrica e da maneira como sistematicamente tem-se distribuído a história da arquitetura latino-americana para subjugá-la a determinadas correntes da arquitetura internacional. Nós temos sempre que estar atentos, acompanhando os debates do Norte na ordem do dia buscando nos inserir em algum lugar dessa outra história, o interesse contrário, portanto, não ocorre, que fiquemos, então, atentos a nós mesmos.

Para introduzir a essa série de encontros aos quais nos propomos, procurarei, sempre que possível, revisitar alguns conceitos e seus modos de operação sob o campo crítico, utilizando a estratégia de pensar por pares. Tal estratégia é utilizada por Hal Foster para pensar os arquivos da arte moderna, permitindo revisar e questionar tanto a estrutura-memória quanto a *dialética do ver* (FOSTER, 2009). Em nosso caso, a construção desses pares em alinhamentos norte-sul, evita submeter-nos integralmente à lógica eurocêntrica, ao mesmo tempo que reivindica a visibilidade de questões evitadas pelos regimes hegemônicos.

Quanto à estrutura do trabalho, a introdução define dois conceitos importantes sob os quais se organizam os objetos deste trabalho: o de *horizonte experimental* e de *dispositivo espacial*. Ambos, serão retomados no primeiro núcleo como questão crítica a envolver arquivo, história e memória sob uma perspectiva decolonial; e, no segundo núcleo, como método operativo que apresenta novos horizontes críticos com base nos dispositivos coletados na pesquisa.

O primeiro núcleo da tese – *Grafias da memória* – propõe um debate mais geral sobre as contradições entre documento, arquivo, história e memória, suas formas narrativas visíveis e invisíveis, imaginários e ficções atrelados à memória social no contexto pós-colonial. Partindo da experiência com a diversidade de arquivos pesquisados, discutiremos a mudança do paradigma epistemológico da própria história como disciplina, sobretudo ao longo das últimas décadas quando a questão

[16] LIRA, 2014.

do arquivo ganhou novos contornos e possibilidades enunciativas. Abandona-se a escritura de uma *memória nacional* depositada nos grandes arquivos de Estado rumo ao desenvolvimento da micro-história como possibilidade de provocar a homogeneidade narrativa (CERTEAU, 1982; WHITE, 1992; BURKE, 1992; GOFF, 1990). O contemporâneo abre a possibilidade de desconfiar e desviar do aparato discursivo oficial e subvertê-lo, recuperando a potência adormecida (AZOULAY, 2014; LÓPEZ, 2017; BARRIENDOS; HERRERÍAS, 2017).

No entanto, o desmonte da história visa, também, questionar a forma-memória, uma vez que ela também apresenta camadas narrativas que se sobrepõem e movem entre passado e presente. Tem em mente apenas o que se busca não esquecer, mas sobretudo aquilo que gostaríamos de não lembrar por vergonha ou cumplicidade, reafirmando a perspectiva evolutiva das narrativas históricas clássicas. Pensar as relações entre memória e história no contexto de violências e de apagamento social requer pensar fora da suposta pretensão científica da História, como levam a refletir Pierre Nora (NORA, 1993), Paul Ricoeur (RICOEUR, 2007) e, principalmente, Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2014) com sua visão performática das poéticas da memória. Diante das tantas memórias latino-americanas por narrar e em face duma política de esquecimento público generalizado, alertam, desde nosso território, os argentinos Andreas Huyssen (HUYSSEN, 2014) e Beatriz Sarlo (SARLO, 2007); e a chilena Diamela Eltit (ELTIT, 2017) no sentido de preencher um vácuo deixado para as gerações pós-ditadura.

Toda forma histórica consolida-se em um gesto. Na sociedade contemporânea, a cultura visual, mas não somente ela, estabelece aquilo que se conhece. Por isso, tal giro epistemológico não pode se dar sem uma profunda reflexão acerca das imagens e suas formas de circulação e exibição. Nesse sentido, uma parte do capítulo se dedica a discutir a imagem para além do seu papel de ilustração, voltando-se para a ideia de nova ilustração radical, defendida pela filósofa Marina Garcés (GARCÉS, 2017), ou de uma história potencial como tem, recentemente, desenvolvido Ariella Azoulay (AZOULAY, 2014).

Ao acercar do aspecto constelativo da iconografia histórica, tem-se discutido muito no campo das artes e da arquitetura sobre o Atlas de Warburg (WARBURG, 2015; DIDI-HUBERMAN, 2011, 2014; JOHNSON, 2012) e o Museu Imaginário de André Malraux (MALRAUX, 1956) como importantes estratégias de montagem para pensar o encontro entre imagens como método de pensamento. Sem dúvida, o modo

de pensar imagens a partir de uma iconologia dos intervalos, proposta por Warburg, ou da montagem cinematográfica, por Malraux, oferece muitos instrumentos para ampliar o entendimento das hierarquias e conexões no campo visual. No entanto, pensando na especificidade da América Latina, seria mais interessante uma aproximação analógica dos *códices* mesoamericanos, *quipus* incas até os ainda pouco explorados cadernos de Torres-Garcia (PÉREZ-ORAMAS, 2015), ambos são formas de escrita e memória postas em relação por meio de objetos. Foi nos cadernos de Torres-Garcia, cuja sistematização segue como enigma pelo conjunto de imagens que aporta, que surge a base do *universalismo construtivo*, fundamental ao desenvolvimento das vanguardas em nosso continente nas décadas de 1940 e 1950.

Estendendo ao momento atual, o fotográfico, antes reduzido à estrutura física – o quadro, o caderno, o museu –, amplia-se para a linguagem audiovisual e da internet, ocupando os sistemas informatizados e de comunicação virtual permitindo novas formas de diálogo e interação *entre imagens* (STOCKER, 2014; BEIGUELMAN, 2014; MANOVICH, 2015).

É também nesse sentido que as imagens foram intencionalmente deslocadas de seu uso ilustrativo que acompanha o texto para se transformarem em objetos autônomos, coletados em arquivos outros. Esses passam a compor um novo lugar manipulável em meio analógico e digital, transformando-se numa espécie de espaço liso onde se apagam os limites e as fronteiras, criando zonas intersticiais de vizinhanças que podem ser desfeitas e refeitas a todo instante. A reflexão fundamental que se apresenta hoje é a de como as tecnologias, entendidas como dispositivos abertos, podem potencializar o encontro com o outro e sua história, permitindo reconhecer um pouco de nós mesmos.

O segundo núcleo – Tessituras latino-americanas – mergulha na tradição crítica latino-americana para revisitar uma série de pensadores, conceitos e obras que auxiliem a pensar a relação espaço-temporal e das identidades no campo estético, rumo a uma verdadeira emancipação (FREIRE, 1987; LACLAU, 1996). Assim, parte-se da necessidade de superação do *cronocentrismo* – modelo ocidental e moderno de narração e hierarquização dos saberes – para se mesclar à discussão estabelecida pelo pensamento decolonial (MIGNOLO, 2008, 2011) na tentativa de chegar não apenas a um "giro espacial" (SUÀREZ, 2006), mas, sobretudo, outras configurações de saber e poder – o "giro decolonial" (BALLESTRIN, 2013). O espaço latino-americano ocupa o centro do debate, convidando a fazer parte autores latino-

americanos que têm aportado reflexões com relação às mudanças de paradigma necessárias a compreensão do território e de nossa formação cultural (KUSCH, 2007; RIBEIRO, 2016; REYES, 1978; SANTOS, 2000; QUIJANO, 2005; ROSALES, 2016).

Na tentativa de vincular tais debates ao campo da experiência estética, parte-se, principalmente, do território como lugar das operações críticas e políticas observadas no período. Assim, percorremos o pensamento de um corpo de críticos importantes e em constante movimento pelo território latino-americano: Marta Traba na Colômbia e na Argentina (TRABA, 2005); Juan Acha (ACHA, 2017) no Peru; e depois, no México, Frederico Morais (MORAIS, 1979); Mario Pedrosa (PEDROSA e MAMMÌ, 2015); e Aracy Amaral (AMARAL, 2006) no Brasil; Luis Felipe Noé (NOÉ, 1965; 1971) e Oscar Massota (MASSOTA, 2004) na Argentina; Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo (NEUSTADT, 2012) no Chile; Tício Escobar (ESCOBAR, 1996) no Paraguai; Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 1996) em Cuba; Olivier Debroise (DEBROISE, 2018) no México, entre muitos outros. Vale pensar que, em um primeiro momento, essa livre circulação favorecia o intercâmbio de ideias acerca das tradições latino-americanas que tinham pouco espaço nos espaços consagrados da arte.

Esse trânsito constante de pessoas e ideias, algumas delas marcadas pela condição do exílio, ficam evidentes nos documentos e arquivos deixados por esses pensadores e, recentemente, explorados por uma nova geração de críticos latino-americanos em uma série de novas estratégias curatoriais autônomas que colocam a América Latina no centro do debate. Surgiram, nas últimas duas décadas, novas publicações, principalmente de editoras independentes, nas quais se destaca a forte influência da Argentina e do México como importantes centralidades na crítica à abstração moderna e no aprofundamento das relações entre arte e política no contexto regional. Sendo brasileira, a questão do trânsito pela América Latina foi, para mim, essencial, posto que foi esse deslocar pelo território que abriu possibilidades para encontrar velhos e novos amigos distantes, alguns em publicações independentes de circulação local, outros em projetos de novos arquivos ou pequenas exposições organizadas à margem das grandes instituições.

Nessa frente de pesquisas, destacam-se a importante colaboração e os trabalhos recentes de Andrea Giunta (GIUNTA, 2018); Ana Longoni (LONGONI, 2014); Fernando Davis (DAVIS, 2013) e Jaime Vindel (VINDEL, 2014; 2015) na Argentina; Cristina Freire (FREIRE, 2015) e Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1996)

no Brasil; Silvia Rivera Cusicanqui (CUSICANQUI, 2018) na Bolívia; Luis Camnitzer (CAMNITZER, 2009) e Mari-Carmen Ramírez (RAMIREZ; OLEA, 2004) residentes nos EUA; Miguel Angel López (LÓPEZ, 2017) e Gustavo Buntix no Peru; Paulina Varas (VARAS, 2019) no Chile; e Gabriela Piñero (PIÑERO, 2019), Mónica Mayer (MAYER, 2006), Joaquín Barriendos (BARRIENDOS; HERRERÍAS, 2017), Cuahtémoc Medina e Mariana Botey (BOTEY; MEDINA, 2014) no México. Enfim, a lista de contribuições é longa, porém marca um momento de profunda transformação crítica das artes, sobretudo com relação à visão das primeiras vanguardas e amadurecimento da perspectiva crítica pós-colonial em sua relação com a visualidade.

Todas as experiências aqui coletadas formam uma espécie de *arquivo do arquivo*. Suas estratégias articuladas pela impureza das fontes e ampliação do campo permitiram traçar modos de relacionamento entre seus variados tipos de objetos, abrindo espaço para que tais experiências possam vir a conhecimento público, invertendo as lógicas que historicamente lhes foram atribuídas e criando novas formas de imaginação. Surgiram, dessa capacidade de organizar e tecer os fios de um passado que ainda parecem enrolados sob nossos pés e, sobretudo, no encontro com a própria realidade urbana atualizada dessas cidades, um conjunto de textos cujos núcleos transformaram-se em territórios especulativos rumo a um futuro provável. Cada texto surge a partir de um pequeno conjunto de imagens; algumas vezes mesclam passado, presente e futuro, numa relação de constante simultaneidade, cuja operação em sua forma analógica e digital descreveremos mais à frente.

A coleção-tese procura, mediante uma vivência prática e direta com os registros encontrados, estabelecer costuras ou atravessamentos entre o repertório crítico no nível do discurso e o repertório visual estético por meio da política dos objetos e corpos no espaço latino-americano. A tese visa também a um discurso de ordem metodológica, envolvendo novas tecnologias, já que estas potencializam o surgimento de outras coleções sobre tantas outras práticas ainda passíveis de investigação. Assim, a interface física e visual dos dados apresentados permite a estruturação de uma plataforma coletiva e colaborativa no formato blog e de trabalho em rede, sendo capaz de reunir pesquisadores e instituições nos diversos locais do mundo. Reconhecendo que a ciência dos dados (*big data e data visualization*) tem permitido dar forma visual ao conhecimento do nosso tempo e, sendo esta cada vez mais utilizada como método de análise da sociedade hiperconectada, pensamos que

esse pode ser um excelente momento para pensar tais aproximações no campo da história da arte e da arquitetura.

Este trabalho se torna, sobretudo, uma forma de pensar as relações entre coleção e curadoria com as ferramentas do nosso tempo, permitindo a este material alcançar outros lugares, cruzar as fronteiras e reconstituir seu lugar na história. O desejo é, como em todo o trabalho no qual se acredita e se deposita energia, possibilitar e influenciar pesquisas sobre novas práticas espaciais no cruzamento do território com o político e tão necessárias ao momento em que se vive no mundo, sobretudo, na América Latina. A história há de ensinar algo, sobretudo a resistir à catástrofe.

1.2 Horizontes experimentais

Considerar a experiência do espaço latino-americano no sentido de horizontes experimentais significa abri-la e transportá-la rumo a um enfrentamento menos positivista da visão da própria história. Ao incorporar o experimental para além do sentido racionalizante que, como observado anteriormente, lhe foi historicamente atribuído na escrita e crítica arquitetônica moderna, pode-se dar a ele novos sentidos de existência com contornos político-poéticos. Recuperar o sentido filosófico do termo, visando a observar a configuração dos saberes com base na experiência da própria vida, sendo esses modos de vida tão diversos na nossa América Latina, permite-nos ampliar também os horizontes do nosso conhecimento. Trata-se, portanto, de pensar sobre a experiência que nos é própria, incluindo nela um projeto de memória plural a desenhar a história no presente de acordo com o horizonte em que desejamos nos reconhecer (ESCOBAR, 2005).

No livro de Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (CAMPOS, 1969), o autor apresenta o problema da provisoriedade do estético: a ideia de relativo e provisório como dimensões da existência contemporânea e do próprio fazer poético. Ao questionar a perspectiva clássica apoiada na ideia de obra conclusa, encerrada temporal e espacialmente em sua lógica da sacralidade, Campos convida a pensar com base na categoria do provisório como própria aos processos de criação contemporâneos ao abordar obras de literatura e poesia, evocando uma variedade de experiências artísticas: de Franz Kafka e Malarmé; de Karlhenz Stockhausen a John Cage; de Lygia Clark a Waldemar Cordeiro (CAMPOS,

1969). Em sua análise de obras provenientes de distintos campos, nota-se a preocupação do crítico com a liberdade das linguagens, a qual residiria também na passagem da narrativa linear para a narrativa polifônica, e na sua busca por formas móveis e provisórias – a tradução como criação.

É no interior desse regime temporal que também se pode inserir o provável em sua dimensão espacial provisória: histórias interrompidas, suspensas, temporárias, em processo de devir. O provisório para nós, também, como característica fundamental latino-americana, em que tudo ainda está por fazer ou simplesmente já desapareceu, como canta Caetano Veloso em Fora de Ordem: "Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína". Tal poética do aleatório a manter a pulsação provisória requer novas configurações para o tratamento de sua história e memória e, assim, chama a repensar sua estrutura narrativa a partir de uma prática, predominantemente, de arquivo.

No campo da Arquitetura e do Urbanismo, a problemática do arquivo torna-se questionável justamente por sua homogeneidade narrativa a acompanhar sua historiografia[17]. Historicamente, a produção simbólica da arquitetura e das cidades tem operado dentro dos limites legais, revelando o seu forte vínculo com o Estado e as classes dominantes, sendo, portanto, seu registro arquivístico determinado por tais abordagens. Aqueles modos de representação fugidios às regras e códigos socioculturais hegemônicos determinados pela modernização – a produção simbólica dos quilombos, periferias, comunidades autogestionadas, entre outros – foram excluídos desse "registro oficial" da história, sobretudo quando a fonte provém dos arquivos de Estado aos quais a arquitetura, como disciplina, sempre recorreu para escrever sua história.

Para encontrar a multiplicidade por meio dos arquivos é necessário ampliar as fontes e estabelecer outro tipo de relação com a história, menos diacrônico ou científico. É sob a forma, predominantemente, sincrônica da história do espaço que o projeto poético-artístico se instala provisoriamente. Será Walter Benjamin, em suas *Teses de filosofia da história* (BENJAMIN, 1984), a lembrar que os objetos são, quando compreendidos sob um ponto de vista construtivo da história, estruturas

[17] A problemática do arquivo é uma questão central no pensamento crítico pós-moderno, no entanto, percebe-se que no campo da Arquitetura e do Urbanismo tal discussão ocupa pouco destaque, sobretudo porque a crítica à modernidade constituinte dos próprios arquivos e do Estado-Nação ainda é um trabalho a ser feito na América Latina.

sintéticas operando sob uma força conceitual e frutos das condições de enunciação determinadas por seu tempo. Logo, tais formas tornam-se questionadoras e criadoras de fissuras nas quais se observam movimentos sincrônicos e diacrônicos operando simultaneamente no processo de existência da obra no mundo e em sua comunicação com o público. Tal olhar radicalizado na sincronia questiona a ideia de acabamento da história e nega a consciência histórica como progresso no tempo. Assim, a desmontagem dos tempos e dos documentos, sua mescla e apropriação analógica permitem que práticas sociais fundadas no espaço possam ser estudadas por um processo, simultaneamente, dialético e dialógico (PLAZA, 2003).

O trabalho propõe, por assim dizer, uma reflexão sobre o que chamo de *horizontes experimentais* do espaço latino-americano, uma vez que:

> Enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história. (PLAZA, 2003, p. 4).

O sentido monadológico ou constelativo herdado da tradição benjaminiana permite pensar a história de forma criativa e estética, pois seu produto opera como uma apropriação de elementos capaz de cristalizar, momentaneamente, na detenção daquilo que se pretende analisar, gerando uma espécie de força reconfiguradora. Esse tipo de enfrentamento da história, a necessidade presente de abrir fissuras no interior do aparato discursivo da modernidade, requer também um modo diferente de leitura que se constrói por fragmentos, busca por uma sintaxe do detalhe que se mostra avesso à totalidade.

A seleção e inclusão dos objetos que ajudarão a narrar esse horizonte alargado de compreensão das dinâmicas espaciais na América Latina é, conscientemente, uma escolha política. Requer fazer dela uma coleção sempre crescente de objetos que fogem ao escopo tradicional da arquitetura latino-americana e se misturam com uma riqueza proveniente de tantos outros campos e linguagens. Ela transforma o método avançando para além do purismo encontrado em sua descrição como obra solitária e torna a autoria individual; as gerações e as ‘grandes escolas’, algo secundário. Por mover-se nesse campo provisório que faz e desfaz seu campo de relações continuamente, abre-se mão dos limites geográficos e da organização temporal linear.

Ampliar o horizonte de pesquisa do próprio campo, superando a forma hegemônica que constitui a escrita da história pós-independências, requer outro tipo de diálogo com os documentos, uma visão ampliada da própria noção de documento, no sentindo de reconstituir sua potência narrativa.

Nesse sentido, encontra-se no projeto tradutor, principalmente o projeto intersemiótico, um tipo de ação poética-política, fundamentalmente, contemporânea e crítica. A tradução como método de trabalho possibilitou articular as várias camadas que compõem os regimes de sensibilidade e visibilidade encontrados ao longo da pesquisa. É uma forma mais atenta de ler a história, pois, ao capturá-la, processa um movimento de transformação das estruturas e eventos como reinvenção no presente. O processo de tradução em sua dimensão poética abandona o caráter linear e científico da história para trabalhar com diferentes formas e camadas de subjetividade nas quais a memória, ela mesmo um dispositivo, torna-se capaz de restituir ao sujeito o fundamento oculto do tempo.

Nesse aspecto, a tradução como prática criativa é guiada por um tipo de afinidade eletiva que relaciona passado, presente e futuro de forma semelhante ao sentido sincrônico da história, ambas atuando na reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade. O projeto tradutor, ao ser capturado pelos documentos e registros, mergulha na espessura da própria história e, por isso, sua materialidade reverbera em seus modos e meios de expressão que só podem estabelecer-se em sua relação com os meios e ferramentas críticas do presente:

> O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de vários tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p. 10).

É nesse sentido que a historicidade, arquivos e as poéticas da tradução se cruzam e podem auxiliar como método de trabalho no contemporâneo. Considerar tal processo tradutório como método aberto e sob um ponto de vista criativo ou poético requer avançar para além do aspecto apenas formal evocado pelos objetos. Permite trabalhar e criar outros modelos capazes de garantir a amplitude de sua carga de significação como forma autônoma, dialogando constantemente com a subjetividade dos sujeitos. Essa forma de interação estabelece com seu público sistemas

comunicativos que atuam de forma não passiva. Tornam-se, portanto, uma atividade crítica ao permitir um engajamento, no qual o leitor mergulha no universo da obra para dela extrair fragmentos-tempo. A tradução criativa estaria, portanto, ocupada e envolvida nesse eterno trânsito das linguagens e seus dispositivos de enunciação que surgem da relação de encontro entre tais obras, documentos e o público.

Assim, convida-se o leitor a mergulhar sem preconceitos na multiplicidade de linguagens – verbais, sonoras, visuais e também corporais – as quais acredito que são poderosos instrumentos de produção e comunicação espacial capazes de superar visões deterministas da arquitetura. Ainda, tomar um novo rumo que leva a um inesgotável campo de experimentação e compreensão de distintas operações espaciais que não se encerram somente na linguagem do desenho como instrumento de controle da arquitetura. Cabe a nós, não apenas arquitetos, mas todos aqueles envolvidos na tarefa de pensar as espacialidades cotidianas, compreender os processos tradutórios no corpo da história como *recriação*.

Nos enleios da criação, dos quais os arquivos tornam-se testemunhos das experiências vividas – uma espécie de espectro da leitura particular do mundo –, o interesse pelo projeto tradutor, ao distanciar-se de um procedimento meramente técnico e literal e incorporar camadas de invenção e imaginação, torna-se capaz de tensionar as linguagens, proporcionando um deslocamento livre em um vasto campo de riqueza conceitual nos quais emergem novos objetos e estratégias críticas.

Desconstrói-se, portanto, a ideia de neutralidade na conformação dos arquivos que compreende a grande problemática com relação à modernidade. Como alerta Jacques Derrida, esse *mal de arquivo* reaparece como problema crítico central no final do século XX quando os modelos narrativos da modernidade parecem entrar em colapso. Tal momento faz ressurgir toda uma discussão em torno da memória, e confrontar o lugar de autoridade dado ao documento, a *arkhê* como princípio histórico, mas também como comando ou ordem. Como ele mesmo afirma “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão” (DERRIDA, 2001, p. 8). Como será visto, é essa impressão fundadora que reside, não apenas na conformação dos arquivos e museus vinculados às jovens instituições republicanas surgidas no século XIX na América Latina, mas atua como *continuum* ainda na atualidade, servindo de fonte predominante para alguns pesquisadores. Esse lugar de impressão precisa ser desafiado e repensado desde um ponto de vista epistemológico. Como será visto, o Arquivo de Estado ilustra o projeto estético nacional republicano, sendo o projeto do

arquivo e do museu moderno a sua continuidade epistêmica que só recentemente começamos a desmontar.

A proposta arquivística, elaborada por Derrida, articula uma dimensão arqueológica composta por marcas e rastros no inconsciente individual e coletivo. Reivindica também a política de arquivo como uma política de memória, sendo esta capaz de atravessar o campo histórico como um bem público (*res pública*) a ser democratizado desde o acesso, constituição e interpretação. Ampliar a perspectiva arquivística para além dos documentos do Estado, constitui-se também como uma tarefa política, sobretudo em contextos de violência estatal e territorial como é o caso dos períodos de ditaduras civis-militares ou regimes conservadores.

As fontes incorporadas a este trabalho incluem arquivos de diferentes naturezas que podem ser entendidos como entidades narrativas autônomas a questionar ou ampliar o campo de significação do objeto, muitas vezes atravessando-o ou desestabilizando-o. Revelam-se como camadas sobrepostas, pedaços de uma materialidade social, situadas entre o universo privado do arquivo e sua sobrevivência pública. Valendo-se da perspectiva apresentada pela crítica genética e pelo estudo dos manuscritos (GRÉSILLON, 1991), voltar aos arquivos pessoais ou dos indivíduos "comuns" permite-nos um deslocar por uma infinidade de formas narrativas e modos de pensamento. Ao incorporar diários, cadernos, notas, correspondências, fotografias de família, filmes, entre outros, podemos ir além da dimensão ilustrada que tanto o desenho técnico ou a fotografia encomendada de determinado projeto é capaz de dizer sobre aquela realidade social.

Interessa-nos essa perspectiva de investigação arquivística, no sentido arqueológico que Foucault traz (FOUCAULT, 1981), justamente por seu potencial desestabilizador e movente que reconfigura o próprio campo epistemológico. O arquivo entendido não como depósito estático do passado, mas como uma espécie de trama, cuja visualização do entrelaçamento de seus fios permite abrir brechas e executar costuras, reconfigurando os critérios de organização desse passado para restituí-lo ao presente.

Ainda que pensamentos ou possibilidades, os quais nem sempre encontram lugar na realidade social de seu tempo, os registros da criação com suas rasuras e interrupções permitem estabelecer analogias formais e conceituais. Os encontros fugidios entre seus elementos que, por suas condições metafóricas, parecem escapar dos discursos e práticas normativas vigentes em determinado espaço-tempo,

prolongam-se como novas possibilidades imaginativas para além. São, por assim dizer, vários tempos em vários espaços evocando a temporalidade múltipla que o trabalho de arquivo abre como horizonte de pesquisa e reordenação dos saberes.

1.3 Um arquivo de dispositivos espaciais

Há duas questões relacionadas que me levaram a pensar a respeito das necessidades urgentes de reflexão sobre esse corte profundo e ainda latente no estabelecimento das ideias na nossa jovem cultura democrática. Ao mesmo tempo que se trata de um sentimento muito pessoal, que observa cotidianamente uma desmemorialização ou uma política do esquecimento introduzida e perpetuada no corpo social (HUYSSEN, 2014), trata-se também de uma reflexão geracional – a geração nascida na década de 1980.

Dessa forma, regressar no tempo e pentear a história a contrapelo, como ensina Walter Benjamin, é também arriscar-se a pensar em outros tantos caminhos que tal “História” deixou para trás. Penso que o lugar do arquivo é também essa dimensão onde estamos sempre disponíveis a correr riscos que podem abrir novas fissuras no tempo histórico, questionar configurações de tempo-espaço, criando novas possibilidades. Imaginar é sempre um risco e, ao mesmo tempo, um compromisso com o futuro. A imaginação segue como a maior ameaça a qualquer forma de poder hegemônico.

Sendo a memória um fato social, cabe a nós pensar distintas políticas nas quais as memórias locais se inscrevem, transformando-a, no sentido que lhe confere Henri Bergson, em uma memória-hábito. Retomar essa dimensão do imaginário latino-americano, que exige também uma compreensão do que isso significa e representa em sua forma social-espacial, faz pensar no cenário que acompanhava nosso território nos anos que antecedem os golpes, quando diversos governos de base socialista trabalhavam por reconhecer oficialmente um campo mais amplo de discursos. Das tradições campesinas, populares e da classe trabalhadora, da valorização das culturas locais, da reflexão do direito à terra urbana e rural, enfim temas que foram interrompidos violentamente porque desafiavam o poder hegemônico e de raiz colonizadora e, contudo, ainda precisam ter suas histórias contadas.

O trabalho proposto constitui uma tentativa de fazer visíveis essas memórias e histórias apagadas, soterradas e violentadas, mas que seguem sobreviventes como os vaga-lumes, lampejos de imagens em arquivos:

> Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente a uma vela. Assim [...] haveria uma *luz menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: "um forte coeficiente de desterritorialização"; "tudo ali é político"; "tudo adquire um valor coletivo", de modo que tudo ali fala do povo e das "condições revolucionárias" imanentes a sua própria marginalização. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

O arquivo é, ele mesmo, um dispositivo de poder-saber que estrutura os termos do discurso definindo o que pode ou não ser conhecido. Ele é, como apresentado por Foucault em *Arqueologia do Saber*, um "sistema que governa a aparição de declarações" (FOUCAULT, 2008). Há uma série de textos importantes onde Foucault analisa a relação entre discurso, poder e conhecimento, mas, para introduzir à questão do dispositivo, interessa, principalmente, a perspectiva trazida por esse autor em *A vida dos homens infames* [1977] (FOUCAULT, 2003), e que foi, mais tarde, ampliada por Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2007). O texto narra o encontro do autor com o arquivo de fichas e prontuários de hospitais psiquiátricos franceses do século XVIII. A vida desses homens e mulheres infames seriam "Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos." (FOUCAULT, 2003, p. 203). Foucault inventa uma espécie de jogo do "fabuloso imaginário" estabelecendo uma série de regras – as quais ele garante não agradar aos historiadores acostumados às histórias de homens célebres – que permitam restituir um lugar e uma data a essas pessoas que foram apagadas do sistema no qual suas vidas não cabiam ou se desviavam[18].

No entanto, é essa postura diante do arquivo que segue me interessando – histórias menores de homens comuns e seus fragmentos enérgicos – vidas inteiras

[18] É, nesse sentido, que Foucault reitera a importância da literatura, da lenda e da fábula tomadas como formas de engajamento, sobretudo nesse período: "Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real. No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o "ínfimo", o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o "infame" portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai constituir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente". (FOUCAULT, 2003, p. 217).

sendo iluminadas e trazidas até nós quase como um jogo de dados ao acaso – o provável confrontando os jogos de saber-poder. E, para além do assunto ao qual cada arquivo se dedica, ficam também as marcas deixadas em sua própria organização, ainda que conduzida por um conjunto de regras gerais, deixa escapar algo na atenção dada a cada uma daquelas histórias, dentro de um conjunto de formulários, pastas e caixas cheios de papéis que a *quase* ninguém interessa. Para isso é necessária uma nova atitude crítica, provocar o próprio jogo de manutenção desses poderes no interior dos arquivos, e, ao se afastar de uma história hegemônica, propor um *afloramento do cotidiano no código político* estabelecendo novos espaços e formas de enunciação, como instrui Foucault:

> Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele. (FOUCAULT, 2003).

Será a partir da ideia de infâmia que Giorgio Agamben irá desenvolver e ampliar as ideias de Foucault, ao entender que esta atua como um paradigma da presença-ausência do autor na obra. Assim, o que interessa tanto a Foucault quanto a Agamben não é o autor como indivíduo real, mas sim a função-autor a caracterizar “o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos na sociedade” (AGAMBEN, 2007). É assim que o gesto do autor, que, na arquitetura encontra-se institucionalizado na pretensa liberdade do arquiteto de deliberar sozinho sobre todas as vidas por meio do projeto, consolida-se historicamente na sociedade. A função-autor na arquitetura estabelece um regime muito particular de apropriação, mas é a dispersão de sua função enunciativa por meio de um conjunto de dispositivos, que se estendem da historiografia às revistas de arquitetura, que conforma o

fechamento do campo em correntes, escolas ou gerações que seguem, ainda hoje, como forma hegemônica do pensamento dentro de um mesmo extrato social.

Se o dispositivo constitui esse jogo de aparências, torna-se ele mesmo um lugar possível para uma nova ética ou forma de vida. É o lugar vazio que torna possível a leitura como *gesto ilegível* na própria linguagem (AGAMBEN, 2007). É a relação entre linguagem e dispositivo que me interessa como método a acercar-se do poético e permite entender as inúmeras estratégias utilizadas nos processos estéticos, culturais e políticos. Nesse sentido, o conceito de *dispositivo* para Giorgio Agamben (2009) amplia o campo ao se referir não somente aos dispositivos de controle e poder, mas também àqueles relacionados aos processos de subjetivação e produção do sujeito:

> Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos. (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Agamben parece, assim, trazer o conceito à luz do momento contemporâneo no qual reconhece o controle operado pelos dispositivos – sua nova *oikonomia*[19] – que, na era do capital, atua sobre nossas vidas moldando os processos de subjetivação rumo a uma abstração das relações pessoais e seu controle permanente. No entanto, sem se entregar ao suposto mal dos dispositivos modernos e às *políticas do bom uso*, ele reconhece no próprio termo a possibilidade demasiadamente humana na busca pela felicidade e, portanto, sua potência. Ao evocar uma estratégia capaz de restitui-lo à vida comum e cotidiana, tal qual a liberdade de linguagem, Agamben utiliza o termo *profanação* no sentido de uma operação que o transforma em um *contradispositivo*.

Essa ideia do *contra* como o avesso ou a ausência instituída dentro do próprio relato hegemônico – *contranarrativa, contra-história, contracampo* – faz restituir ordens anteriormente separadas. Torna-se um jogo imaginário que, desviando-se do que foi sacralizado pela história sem, portanto, destruí-la, acredita que “a restituição da tarefa profana ao jogo é uma tarefa política” (AGAMBEN, 2007, p. 60). Em seu

[19] AGAMBEN, 2009.

sentido político, há uma ambiguidade presente nas *operações profanatórias*, assim como nas questões relativas à emancipação. Por um lado, o exercício do poder assegura o caráter sagrado aos objetos, ao mesmo tempo em que sua desativação é o que devolve, ao uso comum, os espaços confiscados por esse mesmo poder.

Do dispositivo de Agamben, ou melhor, do encontro entre a linguagem e espaço surge o *dispositivo espacial*. Como procuraremos mostrar, a noção de dispositivo espacial mergulha no campo especulativo para desmistificar a própria tradição objetual da arquitetura, permitindo reposicionar seu sistema simbólico, jogos de linguagem e estratégias comunicacionais.

Parece-me minimamente curioso que, ao fazer uma busca desse termo no Google (experimente isso), encontram-se, como referências, apenas objetos referentes à conquista do espaço – aeronaves, cápsulas voadoras, astronautas, etc. O dispositivo espacial do Norte que, anteriormente, identificamos como *o experimental* na arquitetura do pós-guerra, é ele mesmo um dispositivo político a marcar as disputas entre os dois grandes blocos durante a Guerra Fria. Nesse caso, tal *dispositivo espacial* surge – e a internet transforma-se claramente em um dispositivo[20] –, predominantemente, como símbolo de um modo de vida representativo dos grandes poderes e, portanto, longe do *uso comum*. Ao mesmo tempo, a ultratecnologia destes é o que molda os desejos da vida capitalista e, a partir daí, estabelece o controle dos sujeitos cujo símbolo é a propriedade e o consumo[21].

Agamben vai apontar o museu como o lugar tópico de acumulação capitalista contemporânea, lugar onde as "coisas" constituem essa impossibilidade do uso comum, o termo referindo "a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência" (AGAMBEN, 2007, p. 65). E não somente o museu, mas também a própria cidade contemporânea como um *superdispositivo* a configurar uma rede complexa e bastante ambígua de relações entre poderes diversos conectados a outros dispositivos, contribuído mais para processos de *dessubjetivação* e *fantasmagoria* do que de emancipação. Isso faz pensar a própria crise do museu como instituição de validação dos sistemas da arte, sobretudo quando alguns artistas

[20] Nesse sentido, agradeço as contribuições do Prof. Dr. Bruno Moreschi à respeito do colonialismo de dados e uma visão otimista de nossa relação com os buscadores e a internet que deve ser sempre considerada.

[21] Vale pensar aqui a relação entre arquitetura e ficção científica, a casa equipada e automatizada como símbolo da sociedade do consumo americana, a ser transplantada para o hemisfério sul por meio de uma política de consumo cultural.

resolvem operar fora de seu sistema de controle. Recuperamos uma série de trabalhos que atuam no sentido da profanação, principalmente em sua relação com o espaço, talvez o mais conhecido deles seja *Inserções em circuitos ideológicos* (1968-1970), de Cildo Meireles, no qual o artista utiliza o circuito de circulação do capital para inserir nele mensagens de caráter político. Nessa obra, já bastante conhecida do grande público, para além da forma banal – objeto de apropriação cotidiana – sua potência está na própria linguagem, ao provocar o corpo social e fazer desaparecer o autor, fazendo da obra um gesto que restitui o caráter público da arte.

Ao se pensar nesse caráter público, a cidade moderna, articulada pelo funcionalismo, torna-se aquela a separar-se do uso comum porque é um espaço continuamente administrado e controlado pelo fluxo do capital. A arquitetura, como disciplina, opera por um conjunto de dispositivos: desenhos técnicos, planos urbanos, modelos tridimensionais, fotografias, revistas de arquitetura, etc.; ambos conformam a fórmula de poder-saber sob o qual se consolida o discurso da modernidade. Assim, o dispositivo espacial, como categoria crítica e no sentido contra-hegemônico que nos interessa, refere-se a um tipo de uso que liberta, permitindo, desta forma, a consolidação de novos gestos emancipatórios por meio da linguagem. Como veremos, muitas das experiências de nosso arquivo de entidades afetivas abrem-se para essa reinvenção dos usos do espaço e da cidade, uma vez que “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas”. (AGAMBEN, 2007, p. 67).

Nesse sentido, pensar a profanação dos dispositivos pela via tecnológica – a pesquisa como plataforma digital – não se trata de deixar se capturar por eles de maneira passiva como fazem os dispositivos midiáticos. Trata-se, sobretudo, de um chamado para intervir nos processos de subjetivação que esses mesmos dispositivos capturam e cancelam, tornando possível, através do gesto e da reordenação, subverter as esferas de poder, utilizando seus próprios meios para reestabelecer o uso comum e assim uma nova via política para a era tecnológica que nos acompanha. A tarefa política que Agamben deixa para o futuro é a de arrancar dos dispositivos a possibilidade de uso que estes capturam no contexto capitalista e neoliberal (AGAMBEN, 2007).

Nosso arquivo de dispositivos espaciais – captura e registro de ações efêmeras, imaginárias e sobreviventes ao cotidiano de repressão sistêmico das cidades latino-americanas – seria, nesse mesmo sentido, compreendido dentro da

lógica contra-hegemônica que visa a reinserir no presente a potência espacial e política que continua, ainda hoje, a reivindicar o seu espaço no interior de uma história crítica da arquitetura.

1.4 Breve guia de leitura

Este trabalho foi pensado como uma plataforma de pesquisa ativa e colaborativa. O objetivo inicial era desenhá-lo integralmente e reunir todo o material da pesquisa em uma única plataforma digital, que permitisse visualizar imagens, conexões e texto em simultâneo. Depois de testar diferentes plataformas, programas e considerando as experimentações possíveis dentro da temporalidade que uma investigação de doutorado permite, optamos por criar uma plataforma customizável do tipo blog, contando com a colaboração de um programador para fazer o processo de tradução do arquivo pessoal – armazenado no computador pessoal – para um arquivo público – armazenado na internet. Existem duas potencialidades no uso dos formatos digitais: primeiro, eles possibilitam trabalhar com diferentes mídias, ampliando a dimensão textual tradicional a trabalhos acadêmicos; segundo ele pode se transformar em uma plataforma colaborativa de pesquisa, absorvendo leitores e colaboradores. Ainda que nesta fase, o conteúdo esteja acessível apenas para visualização, o projeto tem como premissa pensar colaborativamente, ampliando o corpo de vozes em narrativas feitas por diferentes vozes.

Infelizmente, o desenvolvimento da interface gráfica do projeto teve que ser alterado pela complexidade e tempo demandado para execução e programação. Dessa forma, o trabalho foi distribuído em duas plataformas digitais de código aberto – um **banco de imagens no formato blog** no qual estão arquivadas as imagens e documentos relacionados às práticas espaciais exclusivamente latino-americanas; e uma **plataforma de visualização de dados** na qual cada objeto conecta-se a uma rede de outros objetos, pessoas, arquivos e lugares. Embora em lugares separados, todo o conteúdo foi alimentado de forma simultânea nas duas plataformas e, ao longo do texto, as obras são identificadas na forma **<IDXXX>** a que se atribuiu três filtros temporais classificados por cores – CAMPO, CONTRACAMPO e EXTRACAMPO. Cada objeto cadastrado possui uma ficha com informações gerais – *data*, *local*, *tipologia*, *categoria*, *acervo/arquivo* pesquisado e *tags* de leitura – e também *campos de vínculo* relacionados a categorias estabelecidas para a leitura do trabalho –

práticas espaciais, *agentes* e *dispositivos*. Estas três últimas aparecem também na barra superior do blog e permitem um reagrupamento por categoria específica. Os textos desenvolvidos com base na seleção de um corpo de imagens e também aqueles que possam ser escritos por outros em interação com o arquivo podem ser acessados na aba *zonas fluídas potenciais*. O leitor pode também consultar qualquer termo por meio e uma barra de pesquisa localizada logo abaixo do menu principal. Na sequência do texto, explica-se, com maior detalhe, como cada uma das categorias foi pensada e os modos de entrelaçamento entre elas e as imagens.

No blog, a escolha do *design* e tipo de interface com o usuário foi elaborado a partir de uma pesquisa por *templates* que simulassem uma mesa de montagem e permitissem a menor interferência possível do texto e legendas na leitura delas. Por isso, como se pode ver, ao abrir o *site,* o leitor observará uma composição de imagens cuja identificação só é revelada quando o usuário passa o *mouse* sobre cada umas delas e descobre o título e a temporalidade a elas vinculada. Da mesma forma, as imagens não acompanham o texto e podem ser visualizadas clicando sobre os IDs como *hiperlinks* ou localizadas no arquivo-fichário de imagens localizado nos anexos que permite ao leitor deslocá-las de uma certa ordem e fazer delas novos usos. Espero que façam uma boa leitura e uso do arquivo.

(Para acessar o blog **clique aqui**.)

(Para acessar a visualização de dados **clique aqui**).

2

TECER

TEMPO

ESPAÇO

IMAGEM

> *O universo (que outros chamam de Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos postos de ventilação no meio cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, com cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, mal ultrapassa a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À direita e à esquerda do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espalho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito...* (BORGES, Jorge Luis).

Partindo do princípio de que a modernidade transformou tanto o tempo como o espaço em entidades abstratas, líquidas e, portanto, distantes da experiência mesma da vida cotidiana, como resituar o tempo no espaço? Como tratar o relato histórico diante da ameaça patológica do esquecimento e de experiências no território, soterradas pelas abordagens modernas?

A opção pela imagem e, por extensão, os arquivos como forma de acercar do problema do tecido heterogêneo da história contemporânea – redes, constelações, nebulosas, tramas – tem sua raiz no desejo de iluminar ou interromper o silêncio dos relatos que sistematicamente contribuíram para morte dos imaginários. O arquivo surge como um relampejar de fragmentos de memórias coletivas passadas e que, acumuladas em diferentes extratos arqueológicos, reordenam as formas de saber do presente. Um modo de encará-lo é, tal como convida Jacques Derrida: “a ruína é, pelo contrário, essa lembrança aberta como um olho” (DERRIDA apud NOUZEILLES, 2011). Para entender tais operações entre imagem e arquivo, parece central o conceito de *função enunciativa,* discutido por Michel Foucault (FOUCAULT, 2008) e, mais recentemente, as contribuições elaboradas por Georges Didi-Huberman para pensar a imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Pensando o contato com o arquivo como uma operação de desmonte de estruturas previamente estabelecidas, entende-se a mesa como um dispositivo que acolhe operações com os documentos, transformando-os em espaço especulativo a reordenar imagem e memória a partir de um jogo dos afetos postos em sincronia. Em *Arqueologia do Saber*, Foucault considera a dimensão arqueológica do conhecimento como uma tarefa enunciativa e processo crítico de escavar visando a desmontar e

remontar as narrativas para uma redistribuição das escalas entre micro e macro-história:

> Uma descoberta, o remanejamento de um método, a obra de um intelectual – e também seus fracassos – não tem a mesma incidência e não podem ser descritos da mesma forma em um outro nível, onde a história contada não é a mesma. *Redistribuições recorrentes* que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinação, várias ideologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam em suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias. (FOUCAULT, 2008, p. 5).

Foucault observará como o principal problema da análise histórica não o reconhecimento de seus aspectos de continuidade ou transmissão inscritos na memória coletiva geral, senão a consciência crítica individual inserida nos gestos e suportes dos quais nos apropriamos para transmitir, retomar, esquecer ou repetir determinadas histórias. Em seu desejo de multiplicação das rupturas e das perturbações, seu método reativa a dimensão crítica do tecido documental e, para além de reconstituir o passado ou transformar o arquivo em monumento, propõe investigar sua estrutura de enunciação: *as unidades, conjuntos, séries e relações*. A constituição das séries – a necessidade de fixar limites e regras para seus elementos – permite também uma abertura na qual relacionamos um conjunto de séries aparentemente distantes, formando “quadros” críticos e encontros que evidenciam as relações de poder-saber.

A diversidade de microunidades que cada série produz já não pode ser reduzida a um esquema linear no qual só os “grandes acontecimentos” têm lugar. Seus vários níveis permitem, na mesma superfície do quadro, localizar repetições ou especificidades, estabelecendo limites temporais mais amplos de análise. O efeito de descontinuidade introduzido pela história das ideias é um de seus traços essenciais, pois entende a passagem de uma história global como aquela que procura reconstituir em um conjunto homogêneo e coeso sobre determinada civilização ou movimento para uma história geral na qual o estabelecimento de séries conforma um novo jogo de correlações e dominâncias.

A essa mutação metodológica da história corresponde uma série de problemas característicos de seu saber: a constituição de *corpus* coerentes e homogêneos de documentos; o estabelecimento de um princípio de escolha; a definição do nível de

análise e dos elementos que lhe são pertinentes; a especificação de um método de análise; a delimitação dos conjuntos e subconjuntos que articulam o material estudado (regiões, períodos, processos unitários); a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto (FOUCAULT, 2008, p. 12). A definição do enunciado e, consequentemente, sua função enunciativa permite compreender as formações discursivas, deixando de lado as leis de construção do estilo ou a posição do sujeito que fala – o autor – para nos interrogarmos sobre as regras contidas em sua formação:

> O enunciado aparece como um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele; como um ponto sem superfície, mas que pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de agrupamentos; como um órgão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte; como um átomo de um discurso. (FOUCAULT, 2008, p. 90).

Evidencia-se, portanto, a dimensão relacional como a capacidade que determinado enunciado possui de se posicionar em relação e pensar qualquer tipo de organização como composição e articulação de seus elementos: signos, figuras e traços em justaposição. É a partir desse lugar relacional que Foucault vai definir quatro propriedades que permitem conectar a prática de arquivo como uma forma de conhecimento: *valor referencial, sujeito do discurso, domínio associado* e *existência material*.

Entende-se por *valor referencial* as leis de possibilidade e regras de existência para os objetos nomeados, incluindo a possibilidade de serem aceitas ou negadas dentro de certos discursos. Esse valor estabelece um lugar para sua existência, e é da análise entre o lugar que ocupa e os espaços circundantes que o diferenciam que se torna possível projetá-lo como diferença. A segunda propriedade refere-se à relação estabelecida entre o sujeito dessa enunciação como produtor de um discurso com determinada intenção de significação a ser transferida por um conjunto de operações sempre atualizadas[22]. O *domínio associado* define-se não apenas pelo conhecimento das regras que conferem sentido à determinado enunciado, mas também, e sobretudo, em função daquilo que Foucault determinou como *campo adjacente*. A complexidade da função enunciativa está em ultrapassar a estrutura rígida, pois, ao tornar-se variável da função coexistente de suas unidades,

[22] Foucault ressalta aqui o problema da individualização do sujeito no corpo da autoria e, portanto, sua restrição a um único sujeito possível (FOUCAULT, 2008, p. 106).

apresentaria relações possíveis com o passado no sentido de um *futuro eventual* (FOUCAULT, 2008, p. 111).

A última das características evoca a *materialidade*, entendendo que é da linguagem – como projeção sensível a inscrever sua marca, na qualidade de voz, gesto ou objeto – que determinado enunciado toma corpo. Daí sua relação com sua substância, seu suporte, sua temporalidade e espacialidade capazes de modificar completamente a sua identidade. Para além de uma materialidade repetível que esvazia seu sentido, revela-se como matéria sensível situada no espaço-tempo da percepção não repetível[23]:

> Essa materialidade repetível que caracteriza a função enunciativa faz aparecer o enunciado como um objeto específico e paradoxal, mas também como um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem. Ao invés de ser uma coisa dita de forma definitiva - e perdida no passado, como a decisão de uma batalha, uma catástrofe geológica ou a morte de um rei -, o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra era operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquiva, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade. (FOUCAULT, 2008, p. 118).

Em sua crítica à história positivista, Foucault demonstra como o espaço enunciativo dos arquivos atua em favor de discursos únicos e continuidades temáticas e, portanto, um modelo que recusa toda a amplitude da ciência histórica como devir em favor de um *a priori* histórico (FOUCAULT, 2008, p. 144). Ao tensionar a "superfície do discurso" desse *a priori* histórico, alimenta-se o campo discursivo em profundidade, permitindo relacionar o conceito de arquivo como sistema de pensamento complexo e heterogêneo com o de entidade enunciativa:

> A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. Nesse sentido, vale para nosso diagnóstico. Não porque nos permitiria levantar o quadro de nossos traços distintivos e esboçar, antecipadamente, o perfil que teremos no futuro, mas porque nos desprende de nossas continuidades; dissipa essa identidade temporal em que gostamos de nos olhar para conjurar as rupturas

[23] Foucault faz, nesse ponto, uma crítica ao aspecto neutralizador dessa materialidade quando apropriada por sistemas institucionais e econômicos, transformando-o em objeto passível de culto. (FOUCAULT, 2008, p. 115).

> da história; rompe o fio das teleologias transcendentais e aí onde o pensamento antropológico interrogava o ser do homem ou sua subjetividade faz com que o outro e o externo se manifestem com evidência. O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos. (FOUCAULT, 2008, p. 148).

A via arqueológica pela qual nos conduz Foucault permite problematizar as relações entre documento e discurso inscritos na temporalidade das operações de seleção e combinação, narrativas presentes na história da representação dos espaços. A seleção de imagens e documentos combinados neste trabalho, reunidas em *zonas fluidas potenciais,* tem como características a ambiguidade, a imaginação, a metáfora, a condensação, a identificação (pessoal ou coletiva) e o paradigma. Entender seleção e combinação no sentido de operações complementares, nunca opostas e jamais solitárias, permite acercar-se do sentido dialético do próprio pensamento. Se a seleção opera sobre o eixo da sincronia, constituindo um lugar temporário de crise e de disputa por excelência, o processo de combinação permite a identificação, classificação, desmontagem ou fragmentação dos tempos em unidades menores inteligíveis. A atividade de seleção – a mãe das poéticas – já traz dentro de si o eixo da combinação porque confronta o selecionado com o acúmulo da própria memória, reintroduzindo as temporalidades cíclicas, sobrepostas, rizomáticas e desterritorializantes (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Se sobre a gênese da história clássica ou hegemônica prevalece a diacronia, uma vez que seleciona apenas aquilo que institucionalmente se conhece e se pode classificar de forma ‘científica’ e ‘racional’ sobre a história contemporânea, devem prevalecer as poéticas que visam às sincronias justamente porque chocam, colidem e reinventam modos do saber.

Cabe a nós questionar também o lugar ocupado pelas imagens e sua posição conivente com a visão positivista da modernidade ilustrada. Por isso, reivindica-se um contrapeso que seja capaz de reestabelecer um novo tipo de equilíbrio dos relatos da modernidade, ampliando a dimensão sincrônica da própria narrativa em outras formas e estruturas históricas. Na atualidade, fala-se em uma perspectiva anacrônica da história e parece interessante pensá-la sob esta perspectiva sincrônica das operações históricas e em oposição às cronologias lineares comuns ao relato histórico moderno. A anacronia como um meio possível de dar ao relato histórico contemporâneo uma nova estrutura não mais articulada em linha, mas em unidades sincrônicas de tempo

e espaço cujo centro desloca-se a cada momento a partir do lugar ocupado pelo próprio relato. Nesse sentido, a longa pesquisa levada por Georges Didi-Huberman acerca das relações entre tempo e imagem, e, em parte, condensada na exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010), permite compreender questões fundamentais para pensar seleções e combinações de imagens como método heurístico.

Trabalhando o conceito de impureza aplicado à forma visual e epistêmica do conhecimento, Didi-Huberman sugere o Atlas como possibilidade de aproximação sensível e lacunar estabelecida *entre-imagens.* Portanto, a forma híbrida e múltipla de seus conteúdos faz surgir, na operação da montagem dos conjuntos, quadros, pranchas ou telas digitais, a possibilidade de encontros inesperados articulados pela memória e, sobretudo, pela imaginação. Tal sentido lacunar orientado à abertura das temporalidades leva à descoberta de novas relações que ultrapassam a borda do quadro ou da mesa de montagem e abre intervalos heurísticos:

> Así pues, de entrada, el atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de seus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. Y es que responde a una teoria del conociemiento expuesta la peligro de lo sensible y a una estética expuesta al perigo de la disparidad. Por su propria exuberancia, descontruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral. Se trata de una herramienta, no del agotamento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura de los posibles no dados aún. Su principio, su motor, no es otro que la imaginación. Imaginación: palabra peligrosa donce las haya (como lo es, ya antes, la palabra imagen). (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 15).

Assim, a capacidade imaginativa evocada por essas operações desafia o excesso de racionalidade do mundo moderno – na primeira fase do Renascimento, no final do século XIX, e também nas ditaduras em seus projetos de extermínio das diferenças – ao mesmo tempo em que figuram a essência constelar das heterotopias. As correspondências entre a ideia de *migração* (WARBURG, 2015) e o conceito de *imagem dialética* (BENJAMIN, 1984) fazem parte de um mesmo momento histórico denunciado pela crise do pensamento ilustrado e no qual a imagem, sobretudo a imagem técnica e reprodutível, transforma completamente a nossa relação com as imagens e objetos representados. A facilidade de trabalhar com uma multiplicidade de imagens reprodutíveis fez da mesa de montagem um lugar de coincidência de distintas realidades para as vanguardas artísticas do início do século XX. Como

método ou como operação crítica permitem entender o território em sua dimensão pública e privada, como esse lugar habitado por toda sorte de fragmentos de tempo e espaço e, portanto, explorar suas fissuras, passagens, becos e morros, convertendo-os em paradigmas para uma releitura de mundo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40).

Ao questionar a cegueira ou "vontade de não ver e não saber" interna ao discurso das artes, Didi-Huberman problematiza a representação da história, seus modelos de inteligibilidade e o conjunto de certezas sob as quais se instituiu seu caráter tautológico, principalmente quando se transfere como abordagem ao campo da Arquitetura e do Urbanismo. Como indivíduos, interpela-nos ao real sentido de estar diante do tempo e das imagens em constante atualização, tomando consciência de seus efeitos sobre os corpos e discursos:

> Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente ao lugar do hábito pretencioso do "especialista". Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja – ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somo diante dela o elemento de passagem, e ela é diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que o olha. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 16).

Nesse sentido, a tarefa atual requer olhar no olho da história de forma paradigmática, pensando que essa imagem refletida não é transparente e configura um espectro opaco da imagem fractal de nosso passado. O objeto capturado por esse momento anacrônico torna-se um objeto-problema que gera um mal-estar no método historiográfico tradicional, pois surge deslocado como outro e como diferença. Ao contrário de preocupar-se com a validação por grandes sistemas simbólicos, é necessário confrontar o saber histórico dos grandes sintagmas, valendo-se das tortuosas e poéticas formas do imaginário para narrar os tempos e espaços outros. Trata-se de poder existir como um ponto olhando a partir de seu próprio centro, a relacionar-se com os demais de forma igualitária. Em sua filosofia operativa, Georges Didi-Huberman revela essa exuberância temporal de sentido no qual as imagens tornam-se portadoras de novos sentidos e as montagens irrompem no corpo homogêneo da história:

> Objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais como as de 'estilo' ou de 'época' revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de 'historiador fóbico de tempo'. Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais do tempo operando em cada imagem". (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 23).

A pluralidade de modos de ver das imagens possibilita, àqueles que se arriscam a encará-las e tocá-las também em sua face oculta e enigmática, acercar-se de diferentes tipos de montagens que abrem o leque do tempo – micro-histórias que revelam macromundos[24]. Ainda, a montagem é uma operação, ou seja, uma tarefa dinâmica na qual se outorga sentido às coisas mediante um movimento pessoal, formas de fazer cujas ferramentas estão em formação. Tais ferramentas são maleáveis e, a cada manipulação, a depender da natureza de sua materialidade, tomam uma forma, uma significação e um valor de uso diferente (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 24).

Deve-se, portanto, trabalhar a noção de anacronismo do ponto de vista dialético, compreendendo que a relação entre imagem e história é dada pelo próprio movimento que lhe é característico, o que Deleuze denomina *movimento aberrante* e Didi-Huberman vai referir como *sintoma*, como aquele mal-estar ou desfazer das certezas que promove uma suspensão momentânea na história. O reconhecimento do cristal anacrônico contido na imagem e sua capacidade de atravessar a espessura do tempo relacionando contextos distintos marca tal processo dialético. Seu sobrevoo rasante sobre o passado, como aponta Didi-Huberman, permite também a emergência de uma história lúdica ou experimental deslocada do tempo do calendário e das "datas importantes", um tempo cuja textura é porosa como a memória. Deve-se a esta a fuga da exatidão do passado um sentido mais humano de reconfiguração do passado no presente que "entrelaça as suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 41).

As imagens – no sentido de um objeto dialético – surgem primeiro como aparição e; segundo, como o inconsciente histórico e seu deslocamento do tempo vivido despertando para um novo paradoxo visual e temporal inscritos no tempo social.

[24] Em referência ao catálogo da exposição *Microhistórias y macromundos*. (MUSEO TAMAYO, 2009).

Se a montagem é uma forma-memória que ativa o imaginário, parece importante entender por que esta, juntamente com a colagem e com a bricolagem, se tornou o procedimento mais explorado e também paradoxal da visualidade do século XX. Do cinema à internet dos nossos dias, a montagem dá sentido a nossa capacidade individual de pensar o mundo heterogêneo no qual vivemos e permite reconhecer as similaridades entre matérias e lugares distintos, situando-nos no intervalo. O espaço do intervalo é rápido o suficiente para criar um efeito de pulso ou choque com algo reconhecível por nossa memória. No contexto marcado por essa dimensão icônica dos signos e sua capacidade de evocar o universo sensível, a montagem como processo pode se desdobrar em diferentes formas: montagem sintática ou montagem propriamente dita; a montagem semântica ou *collage*; e a montagem pragmática ou bricolagem (PIGNATARI, 1981). Como formas de montagem apropriam-se da variação lacunar do tempo no qual o leitor se insere permitindo a atualização do seu sentido, ao ampliar o intervalo entre imagens mais potente é o seu efeito sobre aquele que vê.

Por exemplo, o intervalo temporal na *collage* em sua sobreposição de realidades ou fragmentos em uma mesma imagem é mínimo e, ainda que seja capaz de despertar nossa atenção, o "estranhamento" ou a paródia é a sua estratégia para nos capturar. Pois bem, a montagem usa como estratégia o lapso temporal a completar, é infinitamente menos saturada do que a colagem e a bricolagem, organizando sua polifonia em série e subséries ordenadas de forma sintética, daí o sentido de ritmo que o cinema trabalha como narrativa visual. A montagem permite, assim, uma possibilidade de remontagem de tempos e espaços que contradizem a própria noção de história e seu tempo evolutivo, permitem acercar da dimensão heurística do conhecimento e trabalhar duma posição metafórica e poética. Como sugere Didi-Huberman: "o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura das memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 42). É desses intervalos que nos ocupamos neste trabalho.

Diante da profusão de imagens que nossos olhos já não podem mais acompanhar, há sempre alguém a conferir sentido e existência às imagens, trabalhando em mesas de montagem para que essas possam nos encontrar de alguma forma. Do lado oposto, existem também forças atuantes nessa era que costumamos chamar de pós-verdade com suas imagens editadas, saturadas e suas

notícias falsas que buscam alguma audiência, reduzindo os tempos lacunares para que jamais se perca o controle da narrativa de poder. Não é, portanto, o fato de as imagens serem editadas ou "mentirem" a questão problemática, pois, como se sabe, há muito tempo a fotografia já se libertou do compromisso com a ideia de "verdade". No contexto do pensamento, problemática é a perda do sentido dialético e da possibilidade transversal e relacional do efeito ou sintoma que tais imagens causam em nós. As imagens da *pós-verdade* são a face de nossa perda relacional com a memória, a história e a humanidade do conhecimento. A crença em discursos unívocos e também a produção de imagens únicas marcam historicamente todas as censuras e catástrofes que este mundo já atravessou – a Idade Média, o Colonialismo, os fascismos, as ditaduras e também o momento atual. A crença na imagem única mata todas as possibilidades imaginárias de futuro.

2.1 Primeiro movimento: Aby Warburg e Joaquin Torres-Garcia nas Américas

Aby Warburg e de Joaquin Torres-Garcia são importantes referências para pensar as relações entre imagem, tempo histórico e as reminiscências dos gestos no corpo da cultura. Nas ultimas décadas, tem-se discutido a importância da *Biblioteca* criada por Aby Warburg e sua contribuição à iconologia do Renascimento, revelada no projeto incompleto do *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). No contexto latino-americano também se destaca o pintor uruguaio Joaquin Torres-Garcia em sua proposta do mapa invertido da América do Sul (1936)[25] e na elaboração da teoria estética do *Universalismo Construtivo* (1944). Os trabalhos de ambos demonstram, cada qual a sua maneira, o interesse pelos rastros autóctones ou pagãos transferidos à cultura moderna e a experiência da viagem como método potencializador de descobertas para novos discursos e práticas reflexos deste tempo e dos apontamentos formais e críticos no contato com as vanguardas europeias. Trata-se de entender a montagem como uma operação chave da modernidade sob a qual se aplicam poéticas da justaposição e sobreposição heterogênea de técnicas e materiais existentes ou produzidos industrialmente, este último ampliado na era da

[25] Uma primeira versão do *Mapa de Sudamérica invertido* foi publicada na revista *Círculo y Cuadrado*, Montevideo, nº1 (Mayo de 1936) e como ilustração da capa do livro *Estructura*. A versão mais conhecida e divulgada na atualidade foi publicada em 1943 <ID161>. Ver: GIUNTA; RUBIÓ, 2016.

reprodutibilidade técnica, as quais conformam a base material e estética das investigações do período[26].

Os quadros montados por Warburg[27] e hoje expostos no Warburg Institute em Londres formalizaram um método para se pensar a história da cultura como repetição e encadeamentos cíclicos – o tempo mítico – que contrapõem a lógica linear da História. Nesse mesmo sentido, as montagens de imagens que Torres-Garcia elaborou permitiram pensar os encontros no plano do quadro entre a lógica arcaica e a modernidade da cidade, bases de sua teoria do universalismo construtivo a alimentar grande parte do pensamento artístico latino-americano nas décadas posteriores. Assim como eles, outros diversos artistas e pensadores inseridos no mesmo tempo, como Kazimir Malevich em seus *Analitic Charts* (1924-1927); Andre Breton em seu *Le mur d'Atelie* (1922-1966); Marcel Duchamp com suas *Boîte-en valise* (1935-1941); criaram métodos ou obras que oferecem essa perspectiva anacrônica dos encontros e da mobilidade.

Em 1896, após defender sua tese de doutorado, Aby Warburg embarca rumo aos Estados Unidos para uma viagem de alguns meses com o objetivo de conhecer os territórios nos quais viviam os *índios pueblos hopi,* localizados na região Novo México e do Arizona. Embora as reflexões sobre essa viagem tenham sido apresentadas apenas tardiamente na conferência *Imagens da região dos índios pueblos da América do Norte* (1923)[28], percebe-se, nesses fragmentos, o interesse de Warburg na compreensão de uma psicologia da religiosidade primitiva e do exercício primitivo da arte (WARBURG, 2015). Nesse texto, observa-se o posicionamento vanguardista de Warburg ao criticar o excesso de cientificidade e reconhecer a provisoriedade de suas observações com relação aos índios no sentido de não as conceber como "'resultados' de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados" (WARBURG, 2015, p. 256). Interessava a ele compreender a religiosidade pagã na justaposição entre a magia fantástica e a veneração dos fenômenos naturais,

---

[26] Em uma recente coletânea de textos, os historiadores Nanni Baltzer e Martino Stierli (2016) refletem sobre a importância da montagem como processo para as vanguardas e a influência deste método para a consolidação do pensamento desconstrutivista, sobretudo na teoria estética de Adorno. Segundo eles, a montagem, em sua oposição a uma síntese homogênea da fórmula clássica, visa a total fragmentação da realidade permitindo uma análise crítica situada entre o universo pessoal do artista e sua face pública a ser exposta e compartilhada. A montagem é um processo de pensar e modifica-se à medida que se faz visível em algum suporte. (BALTZER; STIERLI, 2016).

[27] Em formato retangular, os 'quadros' são painéis não totalmente rígidos, sendo cobertos por um tecido preto no qual Warburg ia fixando as reproduções das imagens com pequenos alfinetes.

[28] A palestra foi proferida em 22/04/1923, sendo o período compreendido entre 1921 e 1923 quando Warburg encontrava-se internado em Kreuzlingen (Suíça).

animais e plantas presentes nos cultos animistas e o agir objetivo para fins práticos de sobrevivência, demonstrados em fotografias de sua autoria. Ao elaborar esse primeiro estudo etnológico reconheceu, já naquele período, a dificuldade de análise dessa 'realidade' ou *duplo encobrimento* diante da contaminação de tais culturas pelos impactos da colonização espanhola e, posteriormente, pela educação norte-americana, mostrando-se consciente, já naquele momento, da cisão entre crença e ciência como constitutiva do pensamento europeu moderno. A partir dessa experiência nas Américas, Warburg passa a se aprofundar nos estudos das imagens e, como veremos, formula uma série de conceitos e desenvolve um método para a compreensão do sentido *trans-histórico* consolidado na estrutura de sua volumosa biblioteca

Com base na leitura de Warburg, gostaria de refletir sobre dois conceitos: o de *Nachleben* e o de *engramma* (WARBURG, 2015). Warburg acreditava que as ideias operavam no sentido de *migrações*, uma vez que não se tratava de consolidar uma forma definitiva, senão entender seus processos de transformação em uma *vida póstuma das imagens*, método absorvido pelo conceito de *Nachleben*:

> A *Nachleben* circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas. O que só ocorre porque as formas são forças: por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas. Ademais, outro processo corre em paralelo: o olhar sobre as formas e sentidos também se transforma ao longo do tempo e do espaço, alterando a relação do sujeito com as formas, ou seja, também por esse lado chegamos a um processo de transformação das formas. A "vida póstuma", no fundo, é uma complexa dinâmica de forças. "Forças" significando relações de tensão e polarização, assim como busca de solução para a polarização, ou seja, compromisso. (WAIZBORT apud WARBURG, 2015, p. 16).

A maneira na qual ele estabeleceu o contato com a cultura humanista do Renascimento, buscando nela restos ou traços de uma forma cultural que lhe era anterior – a busca de uma suposta origem –, leva a compreender a noção de *engrama*[29]. Por *engramma* – transformação da "fórmula de pathos" aplicada à análise dos modelos ou motivos da antiguidade revividos pelo Renascimento – entende-se uma forma de memória social subjetiva enraizada nas experiências humanas, pequenos gestos ou movimentos que marcam a dimensão simbólica de nossas formas de expressão. Seu entendimento do símbolo como energia conservada e dos

[29] Como observa Leopoldo Waisbort, Warburg não chegou a elaborar o termo com precisão. (WARBURG, 2015, pág. 17).

objetos em processo de transformação demonstra, na estrutura dos quadros, como a expressão humana assumirá continuidades em diversos tempos.

Sabe-se que Warburg deixou o projeto do *Atlas Mnemosyne*[30] incompleto e, embora sua biblioteca e os quadros de montagens de imagens tenham sido trasladados a Londres com a ascensão do nazismo na Alemanha, revelam como esse espaço foi concebido como um laboratório visual. Seu pensamento tem despertado, nas últimas décadas, o interesse de diversos pensadores interessados na história das representações e pelos quais é possível compreender algumas das formulações inacabadas de Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2010, 2011; SAMAIN, 2011; SETTIS, 2011; JOHNSON, 2012). A biblioteca possuía uma forma nada tradicional de organização, os livros eram ordenados por afetividades e por aquilo que Warburg denominou como "*lei boa vizinhança*", sendo dedicados *à história das religiões*, da tradição ocidental greco-romana à cultura islâmica; e *a história da arte*, incluindo o estudo de rituais e mitos. Voltava-se para o uso vivo e constante registrados na catalogação de fichas que eram organizadas por *princípios topológicos e temáticos simultâneos*, revelando novas formas de pensar a tradição das imagens (SETTIS, 2011, p. 26)[31].

O *Atlas Mnemosyne* foge da concepção como livro para trabalhar em grandes superfícies ou quadros sobre os quais Warburg fixava fragmentos de imagens – reproduções, ampliações e recortes de partes de obras, textos, recortes de jornais – transformando-as em um *inventário de pré-formações* a serem verificadas. As imagens são reproduções, "duplos" ou imagens de imagens, todas monocromáticas, algumas vezes ampliadas, e demonstram a reduzida atenção dada à técnica ou estilo, como é tradição da história da arte, para centrar-se nos atos e movimentos em si. Essas imagens podiam ser sempre cambiáveis dentro de um mesmo painel e entre

[30] Entre 1924 e 1929, Aby Warburg, Fritz Saxl e Gertrud Bing trabalharam de forma ininterrupta e colaborativa entre Hamburgo e Roma. Parte dos testemunhos e leituras possíveis sobre o *Atlas* só se tornaram possíveis devido à colaboração de Saxl e Bing após a morte de Warburg, destacando o caráter também colaborativo de um projeto dessa envergadura.

[31] Salvatore Settis observa que havia duas tradições de catalogação no período em que Warburg constituiu sua biblioteca: a Escola alemã e a Escola franco-anglo-americana. Ele recorda também que a própria disciplina – a biblioteconomia, atualmente, dividida entre ciência da informação e documentação – passava por uma por uma profunda revisão crítica. O fato da biblioteca de Warburg ter se mantido por muito tempo como instituição privada deu a ele certa autonomia na ordenação, mas à medida que a biblioteca passa a ser institucionalizada, tornou-se uma questão central, já que não concordava com os modelos existentes (os livros não eram classificados nem por data e nem por autor). Sobre as etapas de organização da Biblioteca Warburg, incluindo a construção do novo edifício, ver: (SETTIS, 2011, p. 47).

painéis distintos funcionando como plataforma de pesquisa e exposição[32]. Interessante observar ainda que, embora a dinâmica do *Atlas* partisse de um processo combinatório sempre em movimento, Warburg costumava fotografar as pranchas antes de dar origem a novos arranjos, revelando, assim, o ponto estático dado a cada análise e que poderia, posteriormente, ser comparado a outros modos de arranjo-pensamento visual em uma espécie de teatro da memória pós-moderno (JOHNSON, 2012, p. 10).

Preocupava-se com os espaços intermediários gerados nesse processo de leitura dos documentos e existentes na posição entre o eu e um mundo exterior, como "função polar da figuração artística entre a fantasia imersiva e a razão emersiva — algo possível por estar documentado na configuração das imagens. Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto". (WARBURG, 2015, p. 666). Em sua cuidadosa leitura da obra de Warburg, Etienne Samain (2011) produz diagramas que ilustram a complexidade da experiência de leitura e decifração visual do quadro, tratando-o como enigma:

> Ela é ao mesmo tempo uma única imagem e, no entanto, um mosaico de imagens, um grande quadro-negro que cerca um conjunto de manchas luminosas. Imagens que cintilam como vaga-lumes na noite. O fundo da tela é preto, mas não totalmente. É igual a uma abóboda celeste estrelada. Semelhante a um diário noturno, aberto, com suas letras, sílabas, margens, curvas, pontos e silêncios. Misterioso caderno de constelações que os homens, desde a noite dos tempos, procuram desvendar e decifrar. (SAMAIN, 2011, p. 39).

Para compreendê-lo, Samain parte da publicação original do *Atlas* (WARBURG, 2010) e também da desmontagem feita pelos editores, promovendo uma operação tripartida apoiada em categorias: 1) identificação (legendas); 2) numeração e ordenação das figuras (ordenação numérica e gráfica); 3) resumo temático da

[32] Ao total foram deixados 63 painéis de 1,5x2m e revestidos de tecido preto – três classificados com letras A, B e C o os seguintes numerados de 1 a 79, sendo alguns faltantes – e uma introdução, único texto original de Warburg sobre esse projeto (WARBURG, 2015). Ao exibir os quadros de forma permanente no salão elíptico da biblioteca, estabelecia-se um confronto temporal com os livros, mas também espacial com as imagens habitando verdadeiramente um espaço no qual "a história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual" (SAMAIN, 2011, p. 36). Os quadros se organizam em diferentes séries cujas imagens giram em torno de um "tema" comum: a primeira série classificada por letras (A, B e C) relativas à "coordenação da memória", séries I a XII (temas diversos constituídos pelos quadros 1 a 77) e, por último, a série "atualidade da memória" constituída pelos quadros 78 e 79. Precisamente nesses últimos, percebe-se como Warburg estava convencido do método para pensar as celebrações de seu próprio tempo, evidente nos últimos quadros da série em que há também recortes de jornais com imagens do cotidiano de desfiles comemorativos até as relações entre Mussolini e a igreja católica (quadros 78 e 79).

prancha (título e palavras-chave). Como se pode observar, o trabalho dos editores é simultaneamente racional, pois trata de agregar informações objetivas (1) e, sensível já que busca possibilidades de leitura para o conjunto daquelas ordenações (2 e 3) (SAMAIN, 2011, p. 44)[33]. De acordo com ele, a natureza incompleta do pensamento de Warburg supõe uma densidade imagética em que "Warburg confere às imagens a tarefa de recolher, de animar, de ecoar e de fustigar, ora nossas memórias, ora nossas esperanças, ora nossos destinos". (SAMAIN, 2011, p. 48). Em sua frágil persistência da memória, cada movimento *entre-imagens* conduz o leitor a reimaginar a ordem espaço-temporal para além das cartografias dominantes, um modo constelar determinado pelo lugar que ocupo, um modo de ver próprio que explora e navega nas distintas possibilidades narrativas de mundo e que, portanto, retomamos como parte da estratégia visual-narrativa neste trabalho.

Movimento inverso realiza Joaquín Torres-Garcia ao deixar o Uruguai com sua família, em 1891, para estudar na Espanha, posteriormente vivendo entre Paris e Estados Unidos e frequentando os círculos artísticos dessas duas centralidades até o seu retorno definitivo ao seu país de origem em 1932. Ao viver em Barcelona, Torres-Garcia se envolveu com o movimento nacionalista catalão *el Modernisme* (1888-1911), chegando a conhecer e trabalhar com Antoni Gaudí, posteriormente, no entanto, assume uma postura crítica em seu protagonismo no movimento *El Noucentisme* (1906-1923), que tinha como pauta a investigação de uma iconografia típica do mediterrâneo em oposição ao classicismo do modernismo catalão. É desta fase uma das primeiras manifestações em que Torres-Garcia divide o plano da folha em linhas ortogonais e quadrantes sobre a qual se organizam fragmentos da vida urbana (Comércio, 1917 <ID179>). Foi a partir do seu retorno que Torres-Garcia passou a se aprofundar e se dedicar a uma liberdade de pensamento da arte latino-americana desvinculada das grandes escolas e movimentos internacionais, ideias que se encontram reunidas no manifesto *A Escola do Sul* (1935).

Sua condição de estrangeiro buscando entender o seu lugar como artista na Europa fez com que produzisse, após deixar Paris e antes de seu regresso ao Uruguai, uma obra-caderno conhecida como *Structures* (1932) <ID1>. O caderno

[33] Neste texto, Samain desmonta especificamente o quadro 79, visando a desvendar o pensamento warburginiano. Pensados na era digital, podemos buscar e catalogar imagens em bancos de dados pessoais, criando conexões complexas.

composto por cinquenta e nove páginas duplas[34] revela o interesse de Torres-Garcia em abandonar o binarismo existente entre arte moderna e arte "primitiva" e pode ser entendido como uma investigação visual das formas artísticas e das ideias anteriormente publicadas por ele no manifesto *Vouloir construire* (CERCLE ET CARRÉ, n.1, 1930)[35]. *Cercle et Carré* pode ser entendida como um laboratório de experimentos críticos e artísticos no qual, paralelamente, o pintor desenvolveu a teoria do Universalismo Construtivo como forma de coesão entre opostos, numa versão particular do construtivismo. Torres-Garcia aposta em uma "regra anônima" na qual a intuição deveria ser entendida como ferramenta historicamente definidora das artes visuais. Diferentemente da visão inspiracional veiculada historicamente pela noção de genialidade desde o Renascimento, a intuição, para Torres-Garcia, seria entendida como um treinamento da memória[36]. No texto de abertura da exposição *The Arcadian Modern* (MoMA, 2015), Luis Pérez-Oramas observa que:

> Para ele, o capítulo acadêmico da arte, que começou na Renascença com o sistema matemático de perspectiva, só foi uma breve interrupção na primazia da regra anônima intuitiva. Foi uma regra que não pertencia a ninguém em particular e que permitiu a criação da matriz de formas simbólicas e artísticas conhecidas até o momento. (PÉREZ-ORAMAS, 2015, p. 12, tradução nossa).[37]

As páginas do caderno são marcadas por essa heterogeneidade de formas que surgem como um espelho desta regra anônima – estátuas, edifícios, gráficos, mapas, hieróglifos, escavações arqueológicas. Reunidas a cada "quadro", elas configuram uma história da arte por imagens, um atlas pessoal ordenado por uma sintaxe analógica de figuras justapostas no espaço de cada página. A abertura especulativa desta forma de conhecimento pauta-se por uma não hierarquia na qual Torres-Garcia cria um *diário de familiaridades eletivas*, descrita no manifesto como: "esta regra é

---

[34] O caderno completo pode ser consultado pessoalmente no Arquivo Torres Garcia em Montevidéu. Doze de suas páginas foram reproduzidas no catálogo da exposição *Arcadian Modern* (MoMA, 2015). Ver: (PÉREZ-ORAMAS, 2015).

[35] *Circle et Carré* era o nome da publicação organizada pelo grupo de mesmo nome em Paris e voltado para a discussão sobre arte abstrata. Após o retorno de Torres-Garcia a Montevideo, a revista passa a ser publicada com o nome de *Círculo e Cuadrado*.

[36] PÉREZ-ORAMAS observa que o modo de pensar de Torres-Garcia foi moldado pelo treinamento anacrônico da escolástica medieval, que ele estudou quando jovem com o bispo catalão Josep Torras i Bages em Barcelona.

[37] Texto original: "For him, the academic chapter of art that have begun in the Renaissance, with mathematical system of perspective, was only a brief interruption in the primacy of that anonymous intuitive rule. It was a rule belonging to no one in particular, that had allowed for the creation of the array of symbolic and artistic forms known up to that moment." (PÉREZ-ORAMAS, 2015, p. 12).

uma coisa anônima, não pertence a ninguém. Todo o mundo pode usá-la a seu próprio modo; ela deve ser a estrada verdadeira de qualquer homem honesto. Mas se tem sido usada através das eras, como ela poderá ser usada de um modo moderno". (TORRES-GARCIA apud PÉREZ-ORAMAS, 2015, tradução nossa)[38]. Tais reflexões permitem a Torres-Garcia chegar a um método de pensamento que parte de uma matriz de representação primitiva e imaginativa aberta às mudanças e fluidez das formas no tempo, formando esquemas, posteriormente, consolidados no universalismo construtivo. A noção de esquema estende-se, portanto, à de diagrama no pensamento pós-moderno, uma vez que a sua temporalidade é estratificada, dando lugar a uma ordenação por categorias em movimento.

A qualidade e variedade de imagens desse encontro operado nas páginas de *Structures* torna quase impossível a sua decodificação. Como afirma Pérez-Oramas, o caderno revela uma combinação de *atmosfera lógica* e *memória geológica*. O diagrama, portanto, conduz à ideia de abstração como representação de uma ausência – uma imagem agente: "a fim de ser representada graficamente, o nome da imagem esquemática terá que ser escrito tão distante do real aparente quanto possível: como um sinal." (TORRES-GARCIA apud PÉREZ-ORAMAS, 2015 p.36, tradução nossa)[39]. Esse tipo de escrita diagramática forma parte da linguagem visual de Torres-Garcia com linhas, texturas rugosas sem preocupação de acabamento, letras, símbolos e pictogramas, na qual as dimensões textuais e figurativas estão mutualmente conectadas. É também uma forma visual para pensar o nosso tempo.

Ao regressar definitivamente ao Uruguai, Torres-Garcia começa a se dedicar ao ensino e consolidação de cena artística e intelectual vibrante, organizada ao redor da *Associación de Arte Construtivo*, passando a publicar uma série de textos, sobretudo entre os anos de 1934 e 1936 e que são hoje referências para pensar um retorno à condição arcaica não romantizada da América Latina. Na primeira versão do mapa ao contrário e que, posteriormente ilustraria o manifesto *Escola del Sur*, Torres-Garcia não pretendia um efeito pedagógico ou publicitário de uma teoria. Na verdade, ele tinha convicção na utopia de que neste novo continente seria possível uma

[38] Texto original: "this rule is an anonymous thing, it belongs to no one. Everyone can use it in their own way; it should be the true road of any honest man. But if it has been used throught the ages, how might it be used in a modern way". (TORRES-GARCIA apud PÉREZ-ORAMAS, 2015).

[39] Texto original: "To be represented graphically, it will either have to be written name of schematic image as far from the apparently real as possible: like a sign". (TORRES-GARCIA apud PÉREZ-ORAMAS, 2015 p.36).

inversão radical que incluísse uma sensibilidade artística metafísica, anônima, monumental e popular. Ao mesmo tempo, deixa manifesta a consciência de que, mesmo em um retorno à tradição autóctone, uma emancipação total seria impossível, pois do presente já somos sujeitos transformados pela colonização europeia e da qual não podemos nos livrar, apenas traçar um novo e verdadeiro equilíbrio. Nesse sentido ele afirma:

> Disse Escola do Sul porque na realidade, nosso norte é o nosso Sul. Para nós o norte só existe para contrastar o nosso Sul. Viremos o mapa de cabeça para baixo para ter uma ideia exata da nossa posição, sem nos incomodar com o que pensa o resto do mundo. A ponta da América, a partir de agora, prolongando-se para cima, assinala insistentemente o Sul, o nosso Norte. Ao mesmo tempo, nossa bússola aponta implacavelmente para o Sul, para o nosso pólo. Ao partirem daqui os navios vão para baixo e não para cima, como costumavam fazer para seguir em direção ao norte. Porque o norte agora está embaixo. E, se ficarmos de frente para o nosso Sul, teremos à esquerda o leste. Essa retificação era necessária, pois nos permite saber onde estamos. (TORRES-GARCIA apud ADES, 1997)[40] .

Esse manifesto, hoje tomado como símbolo de um retorno ao pensamento latino-americano contemporâneo, para além da inversão da cartografia é também uma inversão da lógica do tempo.

Inspirar-nos em Warburg, mas principalmente em Torres-García, permite trasladar esse modo de pensar por imagens para abrir fissuras em uma história que creiamos ser única, mas que rememora e atualiza o seu passado a cada gesto. Pensar os quadros como zonas temporárias ou espaços de transição do pensamento, no qual cada indivíduo recebe a tarefa de selecionar, recortar, colar, montar os tempos, criando regras anônima para uma outra sensibilidade. O “novo” negando o mito da originalidade e da inspiração para dar lugar a um processo de tradução das formas no tempo e no espaço, fragmentos de memórias narradas do cotidiano, ainda sem lugar.

2.2 Segundo Movimento: Códices mesoamericanos, Quipus andinos e Teatros da Memória

Cada cultura apresenta seu modo de manifestação e armazenamento do conhecimento, e na América Latina e na África, essa possibilidade foi cooptada pelo processo de colonização responsável por implantar cultural e politicamente as línguas de *raiz latina* como centro do processo teológico. A tradição *Histórica* hegemônica

[40] TORRES-GARCIA, Joaquín. **A Escola do Sul** [Manifesto]. Uruguai, fevereiro de 1935.

assumiu, assim, um posicionamento narrativo pautado pela escrita, levando à exclusão do processo histórico muitas culturas baseadas na oralidade (LEÓN PORTILLA, 1997). Ainda que muitos dos povos mesoamericanos apresentassem complexos sistemas de escrita ou regimes mnemônicos, como observado nos códices mesoamericanos e nos quipus andinos – e também os registros destruídos nas bibliotecas e edifícios dos núcleos cerimoniais –, estes foram suplantados por códices coloniais em um processo de tradução europeia que visava reforçar o domínio sob os povos nativos.

Os códices mesoamericanos se apresentavam como *escritos pictoglíficos* – somatório de pictogramas com glifos fonéticos, logográficos e ideográficos – cujo suporte material era produzido com materiais como madeira, cerâmica, pedra, tecido, peles de animal e fibras naturais como as da figueira (papel *amate*), do agave (papel *maguey*) ou da palma (papel *iczolt*), técnicas ainda sobreviventes e encontradas em gravuras vendidas como artesanato para os turistas nas cidades históricas. Esses códices, em grande parte hoje localizados nos museus europeus[41], narravam temas como "a cosmogonia, a história grupal, os feitos das elites dirigentes e suas linhagens, as guerras, conquistas e fundações de cidades, os prognósticos, as oferendas e os tributos" (SANTOS, 2005, p. 67). Nos *códices mixtecos-nahua* provenientes em grande parte da região de Oaxaca e do altiplano central mexicano predominam glifos ideográficos e pinturas, organizados por conjuntos livres de leitura. Os *códices maias*, por sua vez, são formados predominantemente por glifos fonéticos e um sentido de leitura padronizado em pares de colunas, cuja leitura se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo. Uma vez que a civilização maia se encontrava em processo de decadência no momento da conquista, os códices mixteco-nahuas acabaram por ficar mais conhecidos, no entanto, por sua forte conexão com a oralidade, caíram em controvérsias, pois não se podia atribuir a essas imagens um *sentido universal de leitura* (SANTOS, 2005, p. 80).

Quando traduzidos para os códices coloniais, passaram a apresentar uma estética mais europeizada, processo que se estende às representações de arte virreinal, observáveis na reutilização de um imaginário europeu conhecido, como

[41] Existe cerca de uma dúzia de códices originais (pré-hispânicos): grupo *Borgia*, Grupo *Nutall*, *Borbónico*, *Aubin* e o grupo *Tro-cortesiano*. O *Codex Madrid* (*Tro-Cortesianus Codex*) <ID622> de origem Maya e datação estimada de 1250-1450 a.C, encontra-se localizado no Museo de las Américas em Madrid. Disponível em: http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=70300.

ocorre na série *Conquista de México por Hernán Cortés* (1698) <ID634>, atribuída a Juan Gonzáles e Miguel Gonzáles. Nesse conjunto de obras formado por 24 painéis rígidos baseados em narrativas espanholas sobre a conquista[42], observa-se uma sequência linear numerada no interior dos quadros que procura dar conta do relato da conquista de forma ordenada, garantindo o protagonismo europeu, no entanto, chama a atenção para a representação distorcida da fauna e da flora, como é o caso do jaguar representado como um gato de proporções grandes, ou dos seres míticos como *Quetzalcoatl* – a serpente emplumada – representada como um dragão ou Huitziliopochtli – deus da guerra que utiliza máscara associada ao colibri – representada por um corpo demoníaco com patas de cabra[43]. Essas observações, feitas por Andrés Gutierrez[44], confirmam a intenção das representações do período em relacionar as formas de vida pré-hispânicas ao mundo demoníaco do período medieval. Grande parte desse processo de interpretação e tradução dos códices esteve, primeiramente, a cargo das ordens religiosas, cujo objetivo era converter os povos e enquadrá-los na história universal cristã, passando ao interesse dos colecionadores que continuaram esse modo de explicação até o século XIX, permanecendo esse modo de interpretação e leitura na base da sociedade colonial latino-americana. Somente quando disciplinas como a História e a Arqueologia surgiram no horizonte teórico-metodológico foi que parte desse conhecimento foi lentamente sendo posto em questão por pesquisas arqueológicas e etnográficas, responsáveis por profundas modificações epistemológicas, ainda que sejam recentes.

Os códices, no entanto, não são os únicos modos de ordenação da história e do conhecimento que se encontra na América Latina. Na 16ª Bienal de Arquitetura de Veneza (2018), o Pavilhão do Peru preocupou-se em mostrar, em uma de suas instalações, as camadas milenares de conhecimentos que podem se sobrepor ao espaço das cidades. Apresentados na forma de uma grande instalação formada por nós de algodão nativo peruano que, por fios, concectavam-se a coordenadas

---

[42] Entre as três narrativas mais conhecidas estão: Conquista de México, segunda parte, de España Vicrix. Historia general de las Indias (1552) de López de Gómara; Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España (1632) de Bernal Díaz del Castillo; e Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre se Nueva España (1684) de Antonio de Solís.

[43] Esse painel específico encontra-se localizado no Museo de América, Madrid (Cód. Acervo: MAM130). Disponível em: http://ceres.mcu.es/pages/Main .

[44] Conferência *La representación del mundo indígena em el arte virreinal* ditada por Andres Gutierrez no Museo del Prado no dia 13 de abril de 2019. Disponível em: https://www.museodelprado.es/recurso/la-representacion-del-mundo-indigena-en-el-arte/2a11c412-0db2-40c8-b67a-e4de08e71996

geográficas de distintos lugares da Lima pré-hispânica – huacas, estradas, canais de irrigação – "evocam a linguagem mágica desenvolvida por Jorge Eduardo Eielson[45], pois simbolizam conflito e possibilidade, locais descobertos e outros a serem encontrados; por sua vez, representam as tensões e distensões com a cidade atual" (ORREGO, 2018). Os *quipus andinos* <ID654> são artefatos têxteis produzidos pelo império Inca (1300-1532d.C), formados por sistemas de nós e linhas utilizados para escrita, registros das histórias e cantos em quéchua e gestão da vida pública (controle tributário, demográfico, etc.). As linhas variam de cor, tipo de trançado e tamanho, sendo os nós espaçados em distintas distâncias, permitindo distinguir os tipos de objetos e características específicas das populações que os produziram. A artista chilena Cecilia Vicuña[46], na obra sonoro-espacial *Quipu de Lamentos* <ID712>, produzida especialmente em 2014 para ocupar o Museo de la Memória y Derechos Humanos (Santiago, Chile), refere-se ao quipu como uma forma de "*escutar um antigo silêncio esperando ser escutado*", referindo-se ao silêncio dos desaparecidos da Ditadura Pinochet. A artista tem-se dedicado, em uma série de obras, a temas que envolvem arte têxtil como uma forma de narrativa, como em *Paracas* (1983) <ID647>. Nesse vídeo, Vicuña utiliza os têxteis produzidos há cerca de dois mil anos na península de Paracas (Nazca, Peru) para animar e reviver as figuras míticas do tecido, segundo ela, campesinos que participam de um festival. Sua ideia era imaginar um universo poético de um "*povo que converteu o deserto em um oásis*" por meio de sistemas de irrigação em uso naquele território que, ainda hoje, constitui uma forma de sobrevivência diante de um mundo em colapso climático. Vários trabalhos de Vicuña, que estudou arquitetura antes de dedicar-se às artes visuais e performance, tem como centro a *poiesis do precário* e seu vínculo com um território ancestral latino-americano, seus modos de vida e relação com a natureza sob uma perspectiva

[45] Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) foi um artista e escritor peruano conhecido por experimentar com poesia visual, escultura, instalação e ações, sendo considerado um dos precursores da arte conceitual em seu país.

[46] A produção de Cecilia Vicuña tem início no Chile dentro de um contexto de valorização da cultura ancestral e originária articulada pela Unidade Popular de Salvador Allende. Já naquele período, a artista apresentava-se e posicionava-se defendendo a sua origem indígena mapuche. Em 1972, ganha uma bolsa e muda-se para a Inglaterra para estudar arte, permanecendo como exilada política após o golpe militar no Chile (1973). Na Europa, participa de vários movimentos de defesa da democracia, fundando o *Artists for democracy* (AFD) junto com o John Dugger, David Medalla y Guy Brett que, posteriormente organiza *Festival de las Artes por la Democracia en Chile* (1974) no Royal College of Art de Londres, contando com a participação de mais de 320 artistas. (Ver: https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/artists-for-democracy/).

decolonial e feminista. Essa tradição das narrativas têxteis regressa também nos diversos trabalhos das Arpilleras chilenas como, por exemplo, *Esperando el nuevo sol* (1981) <ID525>. Esses bordados foram produzidos por mulheres anônimas, em grande parte donas de casa cujos maridos foram assassinados ou sequestrados pela ditatura Pinochet, e enviados para fora do Chile como forma de denunciar a repressão e violência contra as classes populares.

A recuperação desses modos de narrar as histórias permite um entrecruzamento de métodos que podem ser reativados no presente com as ferramentas do nosso tempo. Em relação a Aby Warburg, pode-se relacionar o seu sistema de imagens sobreviventes, reproduzidas e montadas sobre quadros, com o método mnemônico dos teatros da memória, a que Warburg tinha conhecimento devido aos livros sobre esse assunto depositados em sua biblioteca e, atualmente, uma das referências para se pensar sistemas digitais. No livro *A arte da memória* (1966), Frances Yates (1899-1981), historiadora e professora do Instituto Warburg, oferece uma profunda investigação sobre a memorização do conhecimento desde a antiguidade clássica até o advento da mídia impressa. Yates define como *arte da memória* um método de memorização do conhecimento que atribui *lugares* e *imagens* aos objetos do conhecimento, formando assim a *memória artificial*. Nas palavras de Yates, a arte da memória seria uma espécie de escrita interior:

> A memória artificial fundamenta-se em lugares e imagens [...], definição básica será seguida no transcorrer do tempo. Um l*ocus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco etc. Imagens são formas, signos distintivos, símbolos (*formae, notae, simulacra*) daquilo que queremos lembrar. Porque os lugares são como tábuas de cera ou como papiros, as imagens são como letras, o arranjo e a disposição das imagens são como escrita, e o fato de pronunciar é como leitura. (YATES, 2007, p. 23).

Observar o pensamento de Torres-Garcia sob a perpectiva da memória permite relacionar o conceito de *imagem agente* como a busca individual do artista pela *regra anônima e dimensão arcaica*. Pode-se referir o *Monumento Cósmico* (1939) <ID664>, situado no Parque Rodó em Montevidéu, como uma escultura-códice com seus blocos de pedra bruta que reativam a materialidade construtiva das cidades meso-americanas e, no diálogo com o universalismo construtivo, abre-se para um sistema de relações entre vários tempos. Um pensar que compreende a temporalidade de forma não linear e na qual as fontes simbólicas, artísticas, literárias, entre outras, se

sobrepõem em condensações múltiplas, justaposição de conjuntos que se desvinculam das hierarquias binárias do pensamento moderno. Tendo como referências estes modelos narrativos-imagéticos, resolvi migrar esse método para os sistemas digitais e, localizando-os em plataformas abertas e colaborativas, busco potencializar a condição *entre-imagens* que fazem parte do trânsito inter-epistêmico necessário à crítica contemporânea. Nesse sentido, pode-se traçar uma série de analogias entre os códices, os quipus, os teatros da memória e os sistemas digitais, pois, cada um a sua maneira e lidando com as técnicas de seu tempo, constrói uma forma de memória cuja leitura se dá por um exercício ativo, articulado por um sistema de imagens mentais ou corporificadas em artefatos, edifícios e telas digitais. Um processo de pensamento "ao mesmo tempo absolutamente visível e secretamente imerso nas obras, flutuando entre dois fotogramas ou entre duas telas, entre duas espessuras de matéria ou entre duas velocidades, ele opera na intermediação das imagens". (PEIXOTO, 2011, p. 241).

2.3 Pensar por categorias e imagens

Em uma série de instalações, intituladas *Lección de historia del arte*[47], o artista uruguaio Luis Camnitzer se apropria dos espaços intitucionais da arte, ocupando uma sala vazia com um conjunto de projetores de *slides* posicionados de maneira desnivelada e projetando, simultaneamente, no espaço. Pode-se definí-la como uma instalação-gambiarra na qual o artista se apropria de objetos localizados em depósitos dos museus para apoiar a sua versão em branco da história da arte. O que se vê projetado de forma distorcida é apenas uma superfície luminosa – quadrado branco sobre fundo branco. O vazio da imagem projetada, o som simultâneo da passagem das diapositivas sem imagens e a distorção proposital são utilizados como estratégia crítica para referir-se às práticas excluídas do universo da arte e das intituições. Ao mesmo tempo, ele transforma o vazio em possibilidade, abrindo espaço a ser ocupado pela imaginação daquilo que ainda não preenche as peredes daquele museu. Sobre essa obra, Camnitzer testemunha:

> Lo que me interesa en esta presentación es justamente el vacío al que se enfrenta el observador que normalmente cuando va al museo se enfrenta a

[47] "*Lección de la historia del arte nº1*" fez parte da mostra individual do artista "*Hospicio de las utopias falidas*" exibida no MNCARS, de outubro de 2018 a março de 2019. Curador: Octavio Zaya.

> obras que el museo le dice que son importantes y memorables. Entonces en esta obra, a mí me interesa presentar un vacío dentro del cual el observador puede viajar por sus propios medios, su propia imaginación. El que normalmente es considerado un consumidor comienza a ser un creador. Del visitante atravieza una situación caótica. Los proyectores que hacen ruido no están sincronizados, sino al contrario, puestos de manera que cada uno haga su sonido sin corresponder a ningún otro. Y al mismo tiempo las luces que salen del proyector también son caóticas. Van en distintas direcciones, cualquier ángulo. Algunos pegan en el piso, o en una columna. Dentro de ese cáos quiero que el visitante lo atraviece para llegar finalmente a una superficie luminosa que indica el vacío, la ausencia de imagen, el espacio dentro del cual el viaje real de la imaginación puede comenzar a tener lugar.[48]

Como artista-chave do conceitualismo latino-americano, Luis Camnitzer é também professor e pesquisador, e seu modo de pensar convida novamente a descentrar as categorias, voltando para a compreensão dos acontecimentos menores. Ele defende a arte como um espaço de enunciação aberto e no qual circulam tanto o artista como o espectador, as instituições artísticas como escolas de pedagogia libertária[49]. Estabelece um processo de comunicação que pretende modificar a relação estabelecida entre obra e receptor – "a leitura do mundo precede a leitura da palavra", como lembra Paulo Freire – e, assim, a realidade cultural é continuamente transformada. Neste caso, o objeto artístico perde a relevância histórica a que foi consagrado, servindo de meio pelo qual o artista dá o estímulo e o espectador pode responder das mais variadas formas.

As propostas de Camnitzer visam a uma pedagogia subversiva, uma vez que geram novas perguntas em face de problemas que ainda não foram devidamente formulados. Elas desafiam a visão hegemônica das identidades, sobretudo com relação às violências governamentais e institucionais históricas e as disputas narrativas entre norte-sul no campo das representações. De sua experiência artística com a técnica da gravura, Camnitzer desenvolve a ideia de edição como possibilidade de fazer expandir suas ideias. Poderíamos, nesse sentido, valer-nos das estratégias de reprodução, colagem e montagem para a criação de nossa coleção, e a partir destes distintos encontros repensar outras tantas categorias de espaço para introduzir novas abordagens no campo da Arquitetura e do Urbanismo.

---

[48] Depoimento proferido por Camnitzer na ocasião da exposição "*Under the Same Sun: Art from Latin America Today*" no Museu Guggenheim de junho a outubro de 2014. Curadoria de Pablo León de la Barra. Disponível em: https://www.guggenheim.org/audio/track/luis-camnitzer-leccion-de-historia-del-arte-no-6-2000

[49] Ressalto aqui a importância dada por Luis Camnitzer ao pensamento e trabalho pedagógico de Paulo Freire no contexto latino-americano e mencionado em vários de seus textos.

Para além de um formalismo historiográfico a trabalhar sempre com as mesmas categorias – estilo, movimento, tempo, autoria, localização geográfica – e para chegar a esse desenho descentrado que eleva a potência enunciativa destas experiências, optamos por pensar por meio imagens que, em conjuntos, formam categorias críticas ou núcleos potenciais.

Anteriormente, mencionou-se o museu e o arquivo como os dispositivos de poder-saber da modernidade e pautados pela impossibilidade de uso e experiência. No interior de ambos os sistemas, a imagem parece um elemento comum. A imagem surge, tanto em nosso encontro com o arquivo – todo documento é imagem –, como no objeto no espaço do museu a nos capturar como lampejo – o que vemos, também nos olha[50]. A experiência do arquivo faz a imagem saltar, restabelece sua origem dialética como princípio fundamentalmente crítico, no sentido atribuído por Walter Benjamin. A imagem como origem afasta-se de seu caráter indicial e sua reafirmação sistemática da noção positivista da história para aproximar-se de nós como um *sintoma*, como aquilo que, momentaneamente, gera ritmos e conflitos a perturbar a ordem estabelecida das coisas, criticando nossa forma de vê-las. Georges Didi-Huberman usa a metáfora do rio para remeter a essa tensão dialética da origem a partir de Benjamin, que, segundo ele, configura:

> uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio [...] e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela 'restitui, faz aparecer, torna visíveis de repente, momentaneamente: eis aí o seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de 'novidade' sempre inacabada, sempre aberta. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 114).

No entanto, para pensar tal relação dialética no contexto da América Latina, parece mais forte a imagem criada por Guimarães Rosa no conto *A terceira margem do rio* (1962) e recuperada, posteriormente, como estratégia curatorial na 6ª Bienal do Mercosul (2007)[51]. No conto, o barco atua como um dispositivo que reconfigura a geografia binária das margens ao se colocar em "um espaço 'entre' a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas. Apresenta-se, desse modo, como um espaço livre de dogmas ou imposições, um lugar de observação" (PÉREZ-BARREIRO apud ESCOBAR, 2007, p. 19). O lugar

[50] DIDI-HUBERMAN, 2010.

[51] A 6ª Bienal do Mercosul, por sua vez, também remonta a sua primeira edição com curadoria de Frederico de Morais na qual ele propõe uma reescrita da história da arte latino-americana.

intermediário como aquele que permite uma distância crítica, oscilando como o rio entre as imagens-margens do Estado-nação e dos povos e experiências excluídas da história hegemônica, mas ainda um lugar que permite vê-las no interior de uma mesma ecologia a construir novos modelos. Esse lugar outro é ocupado pelo espectador que olha atentamente os regimes diferenciais dessas margens e constrói a partir da experiência desse olhar movente conforme o movimento das águas. Trata-se de admiti-las como margens de diferença, *regiões incertas e localizações precárias* em constante tensão contigente ao invés de contradição lógica (ESCOBAR, 2007).

Tais imagens dialéticas da América Latina são também de uma natureza temporal anacrônica e dialogam com memórias plurais sendo reviradas pelas águas turvas e pelas excavações nos distintos arquivos e territórios – o território, ele mesmo um arquivo. Há nessas imagens a interprenetração crítica do passado no presente – sintoma da memória que é continuamente atualizado. As práticas espacias a serem abordadas nesse jogo de imagens que aqui apresentamos visam exatamente à potência poética da configuração dialética dos tempos. Sua função é inquietar os campos discursivos circundantes e inventar regras nas quais a criação se transforma em conhecimento e o conhecimento em criação, superando o dilema da crença – o mito da modernidade – e da tautologia – a forma moderna fechada em sua autolegitimação. A partir da crítica da imagem, produzir novas imagens dialéticas no corpo social que se afastem e ultrapassem o paradigma da imagem ilustrada da história positivista, como afirma Didi-Huberman:

> nem descrição, nem vontade de fechar um sistema conceitual – mas seu constante desenvolvimento, seu constante dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 184).

Ao se manterem em sua condição provável, as imagens dialéticas, como um espaço em suspensão, articulam todo um passado mitológico ou arcaico. A alegoria e a melancolia sobre as quais Benjamin retoma, em uma leitura freudiana dos sonhos e seu despertar, destinam-se a compreender o processo de rememoração dos signos do esquecimento. Trata-se de um giro, simultaneamente, cognitivo, ético e estético a "reconvocar livremente mitos ou paradigmas religiosos; mas não para restaurá-los, e sim para ultrapassá-los em formas absolutamente originais e de novo originárias" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 192).

Essa temporalidade própria ao arquivo, mas também fruto do processo de montagem que surge com o cinema e transforma-se de maneira radical no cinema experimental e no vídeo, tomarei como referência para pensar o conjunto de imagens em relação neste trabalho. Pensar na imagem em aproximação com o vídeo permite, também, se desvincular dos sistemas de representação em profundidade – a perspectiva e o fotográfico – como forma visual predominante na história da arquitetura. O vídeo como lugar de trânsito – reunião de todas as imagens heterogênas – e que assimila todas essas outras imagens criando inserções, sobreposições, agitações, poeira nos olhos . Aspectos dessa forma-vídeo como o *travelling*, o *zoom*, a divisão da tela, a inscrustação eletrônica de imagens, a pouca profundidade, a interrupção constante do fluxo narrrativo entre outros, já absorvidos pelo repertório do cinema experimental contemporâneo. Seus interstícios e sua condição porosa fazem ver as fronteiras (PEIXOTO, 2011), tal como Godard em *Aqui e em qualquer lugar* (1976), ou Harun Farocki em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), pensa-se com imagens como quem vê com poeira nos olhos (FARGIER, 2011).

Como aqui interessa o potencial de agenciamento dessas imagens, optou-se por pensá-las em breve analogia aos conceitos do espaço cinematográfico de *campo, extracampo* e o *contracampo*. Jacques Aumont define o campo como um "fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado sob um ponto de vista" (AUMONT, 2006, p. 224). O *campo* pertence à lógica da pirâmide visual, aquilo que vemos, em grande parte, na pintura, no cinema, sendo também familiar às imagens da arquitetura em sua tradição objetual-geométrica e sua forma de representação hegemônica. Se o campo é um fragmento de um todo, o *extracampo* é o espaço residual, não visto, e que compartilha com o primeiro um tempo e um espaço global comum. O *campo* e o *extracampo* se relacionam em uma dupla atração a refazer um todo, atualizável pelo que está sempre fora, trata-se de um processo sempre *associativo*.

No caso do cinema clássico, o movimento – dado pela câmera, mas também pela montagem em paralelo, articula as relações entre estes fragmentos de imagem, colocando-os em relação numa narrativa capaz de ativar a capacidade imaginativa do espectador que aguarda pela interferência do extracampo no campo[52]. Já o

[52] Noel Burch define 6 tipos de segmentos do espaço em extracampo (BURCH, 1969).

contracampo é um tipo de espacialidade desenvolvida pelo cinema clássico[53] em que *uma não presença se sobrepõe a uma presença*, visando a deslocar ou interromper o fluxo narrativo no qual a imagem se encontra por reconhecimento ou rememoracão (imagem-lembrança). No cinema experimental ou no vídeo, as relações entre campo/contracampo tendem a se complexificar e afastar-se da lógica da *imagem-movimento* (DELEUZE, 1990), passando a priorizar os intertícios em que o processo se dá por *diferenciação*. É a partir da aceleração máxima ou da imobilidade total articulada por uma vertigem do espaçamento na montagem que a natureza dialética do dispositivo embaralha o jogo de imagens sendo constantemente atualizado – a imagem olha de volta, o espectador é questionado por ela numa coexistência de passados e simultaneidade de presentes.

Essa é a questão central para o cinema, apontada por Gilles Deleuze ao buscar compreender as formas narrativas como não subordinadas à imagem-movimento. Deleuze estabele, como base no pensamento bergsoniano, um elo comum – "duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, a outra no presente" – para pensar memória e percepção com base num esquema formado por *pontas de presente* e *lençóis de passado*:

> A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. [...] Desse ponto de vista, o próprio presente não existe a não ser como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí. O presente não passaria sem esta condição. Não passaria se não fosse o grau mais contraído do passado. Com efeito, é digno de nota que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa. O passado, ao contrário, se manifesta como coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mas ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor círculo que contém todo o passado). Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis*, estirados ou retraídos; cada região com seus caracteres próprios, seus 'tons', 'aspectos', 'singularidades', 'pontos brilhantes', 'dominantes'. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para esse ou aquele círculo. (DELEUZE, 1990, p. 122).

A forma maleável dessa superfície crítica, sobre a qual Deleuze situa o seu pensar em imagens, permite o prolongamento da imagem-tempo em imagem-linguagem e imagem-pensamento. Neste trabalho e para efeito de catalogação no nosso arquivo imaginário, já que não temos imagens em meio ao texto, o que se

[53] De acordo com Noel Burch (1990), esse modelo de cinema surge, aproximadamente, em 1910 e dará forma ao cinema industrial narrativo norte-americano – "modelo-representativo-institucional".

entende por *campo* são as imagens das práticas contra-hegemônicas do período analisado, enquanto o *extracampo* é formado pelas imagens que conformam o repertório visual conhecido da arquitetura e do urbanismo no mesmo período. Reivindicando meu direito de inversão na ordem das imagens e para trabalhar em favor dos intertícios, as imagens que conformam o *contracampo* são nossas memórias atuliazáveis no presente, imagens estas produzidas pela tradição colonial, mas que também se estendem na continuidade moderna na qual nos inserimos.

No entanto, desejando fazer ver esse *nosso campo ampliado e provável*, por anos reduzido ao extracampo das hegemonias, é que também este trabalho se ocupa das formas de mostrar, colocar para jogo, cada uma dessas experiências. Ao longo de quatro anos e um volume acumulado de pesquisa em arquivos, misturamos processos analógicos e digitais. As imagens estiveram pregadas nas paredes, migraram para caixas e pastas de arquivo, foram impressas ampliadas, dormiram sobre mesas de montagem, viraram planilhas de excel, migraram para plataformas digitais, viraram projeto gráfico, enfim, foi a manipulação cotidiana desse material a tornar possível pensar novas formas de mostrá-las – são imagens inquietas e moventes, ainda que estejam momentaneamente congeladas na breve análise deste texto.

O volume da tese foi dividido em parte textual e arquivos de imagens, separados por cor seguidas por números da sua catalogação – campo, extracampo e contracampo. Optei por excluir a possibilidade de busca por categorias conhecidas, como autor, data ou país, assim como as legendas acompanhando a imagem, visando a romper as próprias hierarquias do conhecimento como propriedade e como descrição. Para estas informações, tradicionalmente fundamentais à história da arte e da arquitetura, foi delegado um espaço secundário – o verso da imagem. Como num jogo de memória, as imagens funcionam como cartas que devem ser viradas, permitindo encontrar as informações individuais de cada uma.

Contudo, é na reunião dessas imagens organizadas em um efeito mosaico e devolvidas como texto que o trabalho opera. Sem dúvida, deve-se à expansão para plataformas digitais[54] – um *site* e uma ferramenta de visualização de dados chamada *Graphcommons*, ambas trabalhando em conjunto – a interface visual que temos para

[54] Para aqueles interessados nesse processo, ver o apêndice em que percorro brevemente a história dos bancos de dados e também menciono algumas experiências de arquivos e bancos de dados pesquisados.

conhecer o arquivo. No *site*, cada uma das imagens corresponde a um objeto semântico com um campo customizável destinado às informações descritivas secundárias e pode, também, ser acessado por filtros de busca divididos em três tipos de categorias: *práticas*, *agentes* e *dispositivos*. Soma-se a esta busca por categorias uma busca aberta por palavras para que o usuário procure termos específicos de forma autônoma, assim como se faz na internet hoje em dia. Cada uma das categorias possuem sub-categorias, lembrando que cada um dos objetos pode estar vinculado a diferentes categorias e também a outros objetos por um sistema de *hiperlinks*. As práticas referem-se às diferentes experiências político-poéticas conectadas ao corpo teórico da pesquisa e pensando na ocupação do espaço, ainda que conceitualmente, por objetos e corpos. Encontram-se divididas nas seguintes *sub-categorias*: *deslocamentos* (viagens, cartografias, migração), *gráficas* (arte urbana, grafite, arte-correio), *construtivas* (instalações, intervenções urbanas, *site-specific*), *corporais* (performances, dança, rituais) *textuais* (manifestos, publicações, catálogos), *eventos* (mostras, exposições, bienais).

A categoria *agentes* baseia-se na ideia de responsabilidade compartilhada por aquela prática específica, podendo ser tanto *grupos* consolidados como também *movimentos sociais* ou *anônimos*, assim como o *Estado* que atua na representação de determinados interesses. A última categoria se refere aos *dispositivos,* entendendo-os na aproximacão com cada uma das práticas e as formas em que eles são postos em questão no desvio de seus usos. Suas sub-categorias são: trem, livro, edifício, praça, carta, monumento, arquivo, mapa, entre outros intrumentos de saber-poder que possam surgir no movimento contínuo dos arquivos.

Como transformar objetos catalogados em um banco de imagens em conhecimento? Como ativar essas imagens envolvendo o espectador na narrativa que se conta? Como transformar o espectador em usuário dessas fontes no sentido de também desviá-las de seus usos previamente determinados? É nesse sentido que saímos da internet e voltamos para um conjunto de textos que se encontram no corpo da tese e também foram organizadas entre *zonas fluidas potenciais* para se pensar as questões que a política e a colonização do olhar nos apresentam. Tais textos foram tecidos como quem tece um *huipil* carregado de significados imaginários. Esses fazem a costura entre *campo, extracampo e contracampo*, visando a transformá-los em instrumentos de rememoração e problematização, porque o que vemos nos olha de volta solicitando uma ação que não pode mais ser postergada. Nesse sentido, estas

zonas conformam estratégias de leitura e reunião desses objetos visando a sua aproximação em um território simbólico de práticas que diluem fronteiras e misturam nacionalidades, pois estas não fazem mais sentido dentro de uma lógica anticolonial. Tais zonas, que não possuem limites e nem bordas, podem ser lidas a partir dos seguintes corpos teóricos: *arquiteturas da violência*; *dissidências*; *mito e magia*; *paisagem e monumento*; e *signos*.

Em *Arquiteturas da violência* reunem-se práticas que utilizam os instrumentos de controle da arquitetura – do desenho à forma edificada – para problematizar a violência espacial em todas as escalas em que o território foi e, ainda é, submetido. *Dissidências* volta-se para a compreensão das formas e regimes de representação dos corpos que fogem ou denunciam as opressões sofridas pelo padrão colonial-patriarcal. Essas refletem, principalmente, sobre questões de gênero, raça e classe, entendendo a interseccionalidade entre tais abordagens, sua busca por emancipação ou justiça, assim como também aquelas reivindicativas de novas estéticas no espaço público. Em *mito e magia*, discutem-se as questões relativas às crenças de raiz não eurocêntrica e os usos que, tanto povos originários como os de matriz africana, dão à espacialidade em sua relação com os rituais e as festividades coletivas. *Paisagem e monumento* lançam um olhar às diferentes formas de experimentação, ocupação e destruição da paisagem, sua destruição em prol da monumentalidade moderna e sua sacralização como forma simbólica vinculada a genocídios, crimes ambientais, apagamentos históricos entre outros. E como último campo de análise, *Signos*, que reflete sobre a apropriação dos dispositivos de comunicação do cotidiano, subvertendo a própria linguagem dos gestos e mensagens pela via gráfica ou corpórea. Configuram desde performances até interveções em *outdoors*, jornais, panfletos, colagens no espaço público, que modificam a percepção cotidiana dos espaços em que se inserem.

A fim de finalizar as considerações sobre a natureza e estrutura deste trabalho, gosto de pensar que ele abre fissuras para se pensar além da modernidade e seus símbolos. Questiona como a Arquitetura e o Urbanismo são compreendidos no corpo social e como seus instrumentos didático-pedagógicos e seu corpo de referências visuais estão ainda presos a determinados padrões de pensamento colonial. Convida o leitor a compartilhar e colaborar comigo na experiência da própria pesquisa, entendendo que os caminhos e descaminhos, tal qual os jardins de veredas que se bifurcam (de Borges), levam a conhecer outras realidades e formas de experiências

carregadas de potência. Espero que as imagens e os textos aqui apresentados, olhem cada um de vocês de volta e conduza a mais perguntas do que respostas.

3
G R A F I A S
D A
M E M Ó R I A

Hay menos tempo que lugar / no obstante
Hay lugares que duran un minuto
y para certo tiempo no hay lugar.
(BENEDETTI, Mario).

Para dar início a este debate sobre formas de conhecimento e a memória gostaria, antes, de relatar sobre minha paixão por bibliotecas. Desde muito jovem, por incentivo e depois por gosto, aprendi a encontrar nos livros a possibilidade inesgotável de criar conexões com o conhecimento e nas bibliotecas o refúgio e palco da imaginação. Ainda quando estudante de arquitetura, passava horas dentro das bibliotecas da universidade. perambulando por suas estantes na tentativa de encontrar algo que nunca havia visto, evitando o mecanismo de busca facilitado pela era eletrônica para mergulhar sozinha naquele universo. Chegou um momento em que eu já sabia onde estavam localizados os livros sobre determinados temas e, mesmo sem consultar o banco de dados, encontrava-os, porque aprendi a memorizar suas cores, seus tamanhos e suas capas; determinadas estantes possuíam um valor afetivo. Esse vício ainda guardo comigo na tentativa de desviar-me do caminho óbvio e automático; primeiro, facilitado pelos computadores; depois ampliado pelos mecanismos de busca na internet. Quando as bibliotecas do meu dia a dia já eram conhecidas, adotei o hábito de visitar as bibliotecas em países pelos quais eu passava em viagens. Foram muitas: em Paris, em Buenos Aires, no Rio de Janeiro, em Nova York, em Istambul, em Bolonha, etc.

Em uma dessas viagens à Cidade do México, e que posteriormente veio a ser uma cidade na qual vivi, impressionei-me com a Biblioteca Nacional José Vasconcelos. Não foi por sua qualidade espacial – um edifício de concepção neoclássica formado por sucessivos pátios e marcado por uma austeridade típica de uma fortaleza – nem pela qualidade de seu acervo de uma maneira geral, impressionou-me a existência das *bibliotecas pessoais* ali organizadas em salas individuais ao redor daquele imenso pátio vazio. Essas pequenas bibliotecas, pertencentes a célebres escritores e pensadores mexicanos, haviam sido compradas pelo Estado e transpostas integralmente para o espaço da biblioteca pública após a morte de seus criadores, guardando a mesma ordenação dos livros, móveis e alguns objetos e documentos pessoais. Ao entrar na biblioteca de Carlos Monsiváis (1938-2010), dei-me conta que aquilo que encontrava ali materializado configurava um mapa espacial do pensamento, das paixões e dos interesses daquele escritor, ficando claro, para mim posteriormente, a relação entre aquelas estantes – entidades afetivas – e

os tantos escritos de sua autoria que li ao longo da vida. Assim, pensar o contexto específico das bibliotecas pessoais é também uma forma-arquivo de adentrar num universo de conhecimentos e afetividades muito específico e muito desafiador. Esse momento transformou-se em uma abertura ao conhecimento, possibilitado pelos fragmentos e pelas dúvidas despertadas por cada acervo pessoal, assim como sua possibilidade de abertura para um embate com o campo historiográfico do qual aquela vida emerge e sua potencialidade narrativa.

Ao aprofundar os estudos sobre processos criativos e a perseguir esse tipo de relação entre obra e o universo de seu sujeito-produtor, a paixão por bibliotecas foi, pouco a pouco, transformando-se em uma paixão por cadernos, cartas e documentos de processo variados, armazenados em arquivos e nos quais a crítica genética dos estudos literários dá a sua enorme contribuição. A vida nos arquivos é como a biblioteca de Borges – um labirinto. Ao mesmo tempo que oferece caminhos múltiplos, o arquivo é também, quando submetido a um processo de documentação arquivística, um lugar ordenado e determinado por uma metodologia e termos classificatórios específicos jamais libertos de um olhar, denunciando sua suposta neutralidade no abarcar a história do mundo. Desviar os usos do arquivo permite criar novas classificações de seus fragmentos em um novo saber. Aprendamos, portanto, a reconhecer essa dimensão heurística dos arquivos e a partir dela criar novos formas de ver, conhecer e escavar o futuro (MARQUEZ, 2014).

3.1 Arquivos: desvios de uso e o roubo da história

A perspectiva de análise dos arquivos sofreu uma série de modificações nos últimos cinquenta anos e devem-se às políticas de memória iniciadas, principalmente no período pós-guerra, algumas dessas contribuições. Diante de uma Europa ainda assombrada pelo fascismo e pelo nazismo, buscando construir uma nova versão de sua tradição *humanista*, o desejo de um "novo homem" encontra-se refletido na redação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Por mais promissores que seus artigos possam ser no sentido de buscar a paz mundial, a Declaração não está livre de um viés ideológico, reflexo das disputas políticas entre EUA e URSS, mas com forte impacto nas políticas culturais e de educação de seus órgãos vinculados como, por exemplo, a UNESCO (1945). Observar esse instrumento sob a luz do presente significa também entender suas supostas falhas e ausências, uma vez que

não foi capaz de evitar novas guerras e nem genocídios em massa nos países do sul global quando se tratavam dos interesses dessas mesmas potências. Por mais importante que a Declaração seja, principalmente ao promover maior consciência de grupos historicamente oprimidos e conduzir ao protagonismo desses para narração de suas próprias histórias, ressalta-se, sob a perspectiva contemporânea, o sentido extremamente europeu sob a qual se funda a noção de direito aplicável a um *tipo universal de sujeito* – racional, urbano e autossuficiente – que excluiu de sua redação as contribuições de outros sujeitos e modos coletivos de entendimento de mundo.

Esvaziados de sua condição de humanidade por um instrumento que deveria ser mediado pela representação do Estado, mas parece não se cumprir na busca por justiça global, resta a esses povos e sujeitos outros fazer pública outra forma de política de memória. No caso específico das ditaduras latino-americanas, as diversas anistias acabaram por configurar pactos pelo esquecimento e, mesmo em países que posteriormente revisaram seus termos, ainda há muitas fissuras abertas, sobretudo no que se refere às violências de populações periféricas, quilombolas e indígenas. É necessário questionar a seletividade e homogeneidade das operações que acompanham a justiça de transição em seus mais diversos contextos e confrontar a própria narrativa armazenada nos arquivos de Estado, dada como a fonte da história oficial. É nesse sentido que a disputa pelos arquivos, principalmente aqueles conformados por sujeitos comuns ou pequenos grupos, aguardam por nós e devem ser desviados de seu uso de forma a fazer essas histórias virem a conhecimento público.

Pode-se desviar os usos de um arquivo de inúmeras formas, porém dois são os aspectos principais que se apresentam e que se procura desenvolver neste texto: primeiro, a questão do acesso e da condição de armazenamento dos arquivos públicos e privados; segundo, a forma de catalogação e sistematização a envolver legendas, palavras-chave, deixando claro as ausências dos sistemas de busca. O primeiro está diretamente relacionado a uma política pública de manutenção dos documentos e suas formas de armazenamento e acesso, principalmente pensando na fuga de arquivos para o exterior. O segundo ponto refere-se à forma como a informação é gravada, denunciando como o aparato descritivo dos documentos está atravessado por leituras ideológicas, inclusive transferidas para sistemas de busca digital. O desvio de uso está justamente na problematização destas relações e consiste em promover um curto-circuito no interior dos arquivos. Um pequeno

exercício: entrar no banco de dados do Museo de America (Madrid), uma das maiores coleções e registros da colonização espanhola nas Américas, e digitar a palavras VIOLENCIA. O sistema responde: "*No se han encontrado documentos relacionados con su consulta*". Eis aqui a problemática posta em cheque na suposta transparência dos sistemas de busca.

Atualmente, a ampliação de possibilidades de acesso e tecnologias voltadas aos processos de documentação provenientes das mais diversas fontes permitem ampliar esse horizonte de pesquisa. Para além dos 'documentos oficiais', essas outras fontes agregam objetos materiais e orais sob uma vasta perspectiva de conhecimentos, a qual, em grande parte, ultrapassa o entendimento que as vias institucionais fazem da própria história em uma perspectiva ocidental da ideia de cultura. Nesse sentido, a tarefa de documentar e trabalhar tais restos de memória tem se tornado uma tarefa política, visando a resistir os interesses dos grupos hegemônicos que se valeram historicamente de instrumentos de dominação, impedindo o questionamento ou confronto com suas versões. O tempo no qual nos posicionamos agora mergulha nessa espessura dos arquivos.

De acordo com Heloisa Belloto (BELLOTO, 2004), os arquivos podem ser compreendidos em cinco etapas: a primeira, denominada *arquivos de Palácio* e que acompanham toda a Antiguidade; a segunda, denominada de *Tresór de Chartres*, que ocupa parte da Idade Média dos séculos XII ao XVI; a terceira, entende-se o arquivo como arsenal de interesses de guerra ou arquivos de Estado (séc. XVI ao XIX); a quarta, engloba o século XIX e até a metade do século XX, na qual os arquivos passam a ser compreendidos como laboratório da história; e a última, trata-se da etapa contemporânea iniciada no pós-guerra.

Entendido como o século do despertar arquivístico, o século XIX apoiou-se na ideia de soberania nacional na qual o documento passa a ser entendido como arquivo da Nação e, portanto, aberto pela primeira vez à consulta popular do cidadão comum. Não seria casual a proliferação de livros e publicações ocupados em fazer visível aspectos fugidios à história positivista, na qual a ficção torna-se instrumento poético para abrir lugar nessa história. Ainda que o século XIX tenha ampliado definitivamente a compreensão sobre o campo historiográfico, tal processo se deu de forma gradual. Na primeira metade do século, o arquivo se mantinha apenas como lugar potencial de verificação documental (HEYMANN; ROUCHOU; TRAVANCAS, 2013), fundamentando toda a análise histórica e na qual documentos que não se

encontravam armazenados nas instituições de Estado não eram passíveis de validação científica ou existência.

A criação da arquivística como ciência dos arquivos e documentos ocorre apenas em 1841, ampliando esse campo e, de fato, contribuindo para a formação deste laboratório experimental a atravessar a segunda metade do século XIX e todo o século XX. A arquivística cria um método de classificação mais uniforme cujas regras iniciam pelo princípio de procedência. Este último sofreu uma série de mudanças ao longo do tempo, mas hoje apresenta o arquivo como parte de uma realidade mais ampla e complexa, pois transforma e considera o sistema arquivístico como uma entidade teórica.

Certamente, como seres ocupantes do território latino-americano, interessa-nos entender as lógicas, artifícios e processos de agenciamento dessa realidade, ou seja, suas *formas narrativas do tempo e do espaço*. Para além das temporalidades e mecanismos classificatórios clássicos – períodos, estilos, movimentos, países – é necessário observar o caráter fluido que dialoga com a complexidade e variedade de discursos que essa mesma história mostra ou enterra. Atravessando a história urbana e social em suas temporalidades ora mais "fechadas", circulares ou opacas – medievo, Barroco, pós-Modernismo – e ora como mais "abertas", lineares ou transparentes – Renascimento, Iluminismo e Modernismos. Pensar esse ciclo de fechamento e abertura dos discursos e suas respectivas crises, ambos materializados também em espacialidades controladas, ilumina, ou melhor, incendeia a própria contradição sob a qual se escreveu grande parte da história hegemônica dos espaços e as representações daquilo apoiado na linearidade da ideia de progresso.

O Renascimento é visto como momento de uma nova forma de expressão e reinvenção para a Europa totalmente controlada por interesses burgueses e sustentado pela política racionalista em gestação por meio do Colonialismo. A fórmula renascentista vai ser substituída pela visão ambígua, metafórica e paradigmática que o próprio Barroco anuncia em sua forma de pensar as imagens e cujo poder persuasivo recai sobre o controle das Américas, submetido a um poder político-religioso. No livro *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX* (1974), Hayden White percorre o pensamento histórico do século XIX promovendo uma reflexão sobre o problema do 'conhecimento histórico' e apresenta argumentos que embasam uma *poética da história* em face da crise da 'racionalidade' histórica fundada no Iluminismo. O questionamento dessa consciência 'especificamente' histórica é o que leva

pensadores ao longo do século XX – entre eles Valery, Heidegger, Sartre, Levi-Strauss e Foucault – a destacar o caráter ficcional de tais construções. Como Hayden White observa:

> A consciência histórica de que se orgulha homem ocidental a partir do século XIX talvez não passe de uma base teórica para a posição ideológica a partir da qual a civilização ocidental encara seu relacionamento não só com as culturas e civilizações que o precederam as também com as que lhe são contemporâneas no tempo e contíguas no espaço. Em suma, é possível conceber a consciência histórica como um viés especificamente ocidental capaz de fundamentar retroativamente a presumida superioridade da moderna sociedade industrial. (WHITE, 1992, p. 18).

Para acercar-se de tal compreensão poética da história, White investiga as formas de discurso histórico entre os grandes historiadores do século XIX – Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt – e os filósofos que, ao repudiar certo 'realismo', voltam-se às questões da filosofia da história, como é o caso de Marx, Nietzsche e, posteriormente, Croce. Ao render-nos à modernidade europeia importada pelos centros urbanos da América Latina, revela-se a máscara dupla da história: uma face, a sedução dos modelos europeus a serem copiados, visando a pertencer, no futuro, a uma modernidade sempre periférica e que nunca chega (LATOUR, 1994); a outra face, as críticas aos efeitos de tal modernidade excludente e que, portanto, abriu o discurso histórico para formas de crítica social, consolidadas em romances, folhetins e movimentos insurgentes a movimentar com fluidez o tecido social – anacronias desta mesma história.

Hayden White se vale, desse modo, de um método de análise em que considera o labor histórico um "discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que era, representando-os." (WHITE, 1992, p. 19). O autor ensina a identificar os *componentes* e *estruturas* dessas descrições, permitindo desmontar a história e compreender como o aparato conceitual pode ser utilizado para explicar, de distintas formas, um mesmo conjunto de dados. Para uma teoria da obra histórica, Hayden oferece cinco pontos de conceptualização*: crônica; estória; modo de elaboração do enredo; modo de argumentação; modo de implicação ideológica*.

Crônica e *estória* referem-se aos elementos primitivos e seus respectivos processos de seleção e arranjo, ambos estabelecidos por meio de uma mediação entre campo histórico, o registro histórico não processado, outros relatos históricos e um público (WHITE, 1992). A passagem da *crônica* à *estória* compõe a característica

fundamental ao caráter poético da história. Uma vez que a primeira se desenvolve como uma estrutura linear organizada por um processo diacrônico fechado, sua passagem à estória conduz a uma estrutura sincrônica na qual, segundo Hayden, os finais estão sempre em aberto. A ruptura da história como saber 'científico', entendendo a natureza *proto-científica* da historiografia, revela a inseparabilidade de sua concepção como base ideológica. Assim, o historiador mediante um argumento monológico-dedutivo faz, a um só tempo, a identificação dos elementos e estrutura-os em um processo narrativo. Esse processo de 'achar' estórias escondidas nas crônicas requer do pesquisador um grau de inventividade e sensibilidade em face do material de pesquisa.

Em relação aos modos de explicação da história a abarcar o estilo, forma e a ideologia, White irá definir quatro paradigmas regulamentadores da capacidade discursiva: *formista, organicista, mecanicista e contextualista*. A deter-se em cada um destes paradigmas, classifica-os de acordo com o caráter dispersivo ou integrativo de suas operações analíticas. Os paradigmas *organista* e *mecanicista*, cada qual a sua maneira, seriam mais integrativos no sentido que se preocupam menos com a descrição unitária de seus objetos e visam mais a encontrar leis ou regras gerais que conformam o sentido sendo, muitas vezes, reducionistas, como é o caso do nacionalismo ou do idealismo. O paradigma *formista* trabalha com a descrição sistemática e detalhada de seus objetos individuais que é superior as similaridades que possam ser compartilhadas com os demais objetos do campo. O paradigma *contextualista*, ainda que limitado em alguns aspectos, parece mais próximo ao sentido dado aos arquivos neste trabalho, principalmente porque prefigura uma estrutura visual em que os eventos e objetos dentro de seu contexto de ocorrência relacionam-se com outras unidades de significações do seu espaço histórico adjacente. Os dois últimos, todavia, trabalham uma variedade de objetos que enriquece o campo histórico, sendo a perspectiva contextualista uma forma de trabalho que permite organizar diferentes campos de significados e faz do leitor, ao mesmo tempo, um participante crítico.

Ao conter o impulso de dispersão comum ao formismo, o contextualismo busca uma integração dos fenômenos por meio de regras de combinação e entidades a serem interpretadas por meio de especulações em vez dos sentidos universalistas de causa e efeito ou uma suposta origem única. Uma forma visual contextualista levaria a imaginar não apenas pontos – unidades de significação independentes ou 'fichas

individuais' –, mas, principalmente, linhas como campos relacionais a ligar os eventos a serem explicados em seus distintos contextos. Esse desenho imaginário de um contexto historiográfico contextualista conecta-se com a filosofia da história e dialoga com a estrutura visual movente das constelações, rizomas e nebulosas a tomar conta das narrativas contemporâneas:

> Os fios são identificados, estendidos para fora, na direção do espaço natural e social circundante dentro do qual ocorreu o evento, e estendidos para trás no tempo, a fim de determinar as 'origens' do evento, e para frente no tempo, a fim de determinar seu 'impacto' e 'influência' sobre os eventos subsequentes. Essa operação termina no ponto em os 'fios' ou desaparecem no 'contexto' de algum outro 'evento' ou 'convergem' para provocar a ocorrência de algum novo 'evento'. O impulso não é integrar todos os eventos e tendências que pudessem ser identificados nos campos históricos, mas, antes, reuni-los numa cadeia de caracterizações provisórias e restritas de províncias finitas de ocorrência 'significativa". (WHITE, 1992, p. 33).

Tais instrumentos de análise permitem ver os supostos interesses e formas de privilégio e poder implicados nas tipificações e reduções presentes na base ideológica da histórica latino-americana e sua submissão a um imaginário colonial. Ao considerar a ideologia como reflexo da ética pessoal do historiador, sem esquecer que toda estética é também um tipo de ética (WITTGENSTEIN, 2005), reafirma-se a noção *proto-científica* sempre imbuída na tarefa da escrita da história. Deve-se considerar o momento ético contido na própria elaboração do enredo como parte de uma percepção estética, porque sensível, combinada a uma operação cognitiva que produz enunciados prescritivos (WHITE, 1992, p. 41). A coerência e a consistência do campo histórico e característica do estilo de cada historiador configura para White um ato poético de reconhecimento ou *prefiguração,* que ele constitui como objeto de percepção mental muito mais próxima de uma visão tropológica[55].

Para White, as formas estruturais de imaginação histórica desencadeadas ao longo do século XIX – metáfora, metonímia, sinédoque e ironia – são consequências desse ato *pre*cognitivo e pré-crítico ao tratar como possível – "o que realmente aconteceu" – seu objeto de percepção. Organiza, a partir daí, tanto o processo de escrita como os conceitos e relações empregados, compreendendo que "no ato poético que precede a análise formal do campo, o historiador cria seu objeto de

[55] White destaca que os principais expoentes da concepção tropológica do discurso não científico (mítico, artístico e onírico) provém do pensamento estruturalista de Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss. Segundo ele, este último, usa da díade metafórico-metonímico como chave para compreender os mitos nas culturas primitivas. (Ver WHITE, 1992, p.46).

análise e também predetermina a modalidade das estratégias conceptuais de que se valerá para explicá-lo". (WHITE, 1992, p. 45).

Se o modelo histórico do século XIX entra em crise na virada do século, as novas formas de ler e produzir narrativas transformam a arte e a literatura em potentes instrumentos e fontes de documentação. Desde Walter Benjamin, Lewis Munford ou João do Rio – as reflexões sobre a vida cotidiana, o homem comum, as periferias, as ex-colônias – ambos passam a ser tema de estudo da história. Há uma mudança estética proporcionada pelas primeiras vanguardas artísticas do século XX e seu interesse pelo não europeu a ampliar o olhar, mas que também hoje não escapam à problematização sobre as noções de exótico e selvagem. Ocorre, sobretudo, a mudança de um marco epistemológico que, desde então, segue como o desafio de trabalho contemporâneo para assinalar a necessidade de novas metodologias envolvidas na revisão e reparações históricas.

Torna-se importante pensar na contribuição da Antropologia e no desenvolvimento da etnografia, na qual o livro de Bronisław Malinowski, *Os argonautas do pacífico ocidental* (1922), é um marco, assim como na posterior criação da *École des Annales* por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) em 1929 e a *Nova história*. A *Nova história* surge como reação ao paradigma tradicional baseado na história da política de Estado, abrindo o campo rumo a uma "história total" a se interessar pela narrativa de todo e qualquer sujeito e atividade humana. De acordo com Peter Burke, o entendimento da história deve ser dado como construção cultural, portanto, sua compreensão encontra-se sujeita a variações no tempo e no espaço:

> A base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. O compartilhar dessa ideia, ou sua suposição, por muitos historiadores sociais e antropólogos sociais ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas [...]. Este relativismo também destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na história. (BURKE, 1992, p. 13).

No entanto, tardou cerca de cinquenta anos para que a popularização do pensamento da *École des Annales* alcançasse uma maior abrangência disciplinar em relação à compreensão dos objetos da história. A aproximação dos historiadores aos antropólogos sociais marca tal passagem e amplia seu campo de problematização ao longo de toda a década de 1970, sobretudo após o surgimento dos estudos pós-coloniais. A contribuição de pesquisadores, filósofos, artistas de países não europeus,

como do Japão, da Índia, da América Latina e da África, enriqueceram o debate ao questionar a hegemonia da versão europeia da história. No pós-guerra, os inúmeros conflitos e guerras por independência das últimas colônias europeias na África, os conflitos entre o Estado de Israel e os palestinos, assim como os territórios em disputa pela nova lógica imperialista na América Latina e no Leste Europeu questionavam a visão unilateral dos fatos, inaugurando aquilo que Edward Thompson nomeou de *The History from below* (SHARPE, 1992). Burke expõe as limitações de uma visão histórica construída sob documentos exclusivamente oficiais e pontua que, se "os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte". (BURKE, 1992, p. 13).

É nesse sentido que a perspectiva *micro* da história nada mais é do que uma abrangência *macro* e diversa de determinados contextos socioculturais, incluindo ações banais e efêmeras capazes de reordenar as práticas cotidianas dentro e fora das grandes cidades. É fundamental à *micro-história* um corpo eclético de objetos, sendo necessário, como afirma Giovanni Levi, identificar seus elementos cruciais (LEVI, 1992). As perguntas surgidas no debruçar atento e na escuta de uma pluralidade de vozes permite a substituição e reinvenção dos próprios métodos do trabalho de arquivo no sentido de sobrepô-los às visões narradas nos documentos oficiais. Trata-se de humanizar essa história e denunciar a crise dos grandes modelos de análise social herdados da tradição liberal ou marxista, insuficientes para entender a dinâmica de lutas para além da esfera exclusivamente urbana. Compreender os arquivos como grandes entidades de pensamento, sua potência verdadeiramente emancipatória, permite olhar para o documento de maneira sempre atualizada.

Como qualquer novo paradigma, não estamos livres de suas contradições com relação às fontes e métodos. Entre os primeiros problemas identificados por Burke relaciona-se, principalmente, ao fato de estarmos avançando sob territórios não familiares ou estrangeiros. Tal interpretação desse território não familiar que a *história vista de baixo* ou *subalterna* encara, necessita de um processo de escuta e uma temporalidade distinta para alcançar uma leitura de mundo que não achate as singularidades. Muitas vezes, ocorre de a história dar um maior protagonismo ao seu opressor do que da emancipação daquele conjunto de sujeitos que visam a confrontar realidades impostas e importadas. Assim, estratos arqueológicos, testemunhos orais, festividades, objetos e registros fotográficos – profissionais e amadores –, contribuem

para dilatar o campo da pesquisa de arquivo e as novas narrativas sobre o tempo e o espaço.

Toda forma de representação encontra-se impregnada por configurações simbólicas e convenções estéticas. Ao buscar compreender as políticas de representação sob uma perspectiva estética, deve-se considerar a dimensão retórica a estruturar seus discursos. O desvio de uso do arquivo é como um jogo a trabalhar sob os distintos modos de ficção da história, tensionando seus métodos e regimes de historicidade ao manipular imagens e documentos diversos, propondo novas abordagens. A fixação pela documentação gerou uma quantidade tão expressiva de material histórico que somos incapazes de lembrar, simplesmente pelo fato de deixarmos de exercitar nossas memórias sensíveis no cotidiano.

Na década de 1960, vários historiadores voltaram-se para estudos sobre a vida e luta camponesa e sobre a história medieval, como é o caso do historiador italiano Carlo Ginzburg (1939). Fica evidente esse desvio crítico na busca de um novo método para compreensão de parte da história europeia e que havia sido apagada na passagem para o Renascimento e na estruturação do sistema capitalista moderno. A questão apresentada ao pensamento pós-moderno volta-se para uma preocupação estrutural que, em oposição às narrativas factuais e o ordenamento de seus acontecimentos isolados, considera as mudanças econômicas ou sociais ao longo de uma temporalidade alargada e uma interação sistêmica entre seus fenômenos. A redução da "realidade" a uma compreensão objetiva e pautada por uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos sociais acaba por desviar da possibilidade de compreensão das espacialidades conectadas a amplo espectro cultural.

Daí o lugar central ocupado pelo patrimônio cultural e memória social no contexto da década de 1970[56], quando uma série de pensadores e instituições, passam a se interessar pela heterogeneidade de formas de memória encontradas nas culturas ancestrais e populares vinculadas às suas formas de ocupação territorial. Ainda que a abordagem principal da relação entre memória e lugar se apoie nas questões da identidade nacional francesa com a publicação de *Os lugares de*

[56] Reforça-se aqui a conexão entre a UNESCO e o debate cultural nos anos 1970 com a publicação de uma série de estudos sobre a América latina. A criação do Comitê do Patrimônio Mundial (*World Heritage Centre*) em 1977 e os estudos anteriormente encomendados por esse órgão, consolida o processo de patrimonialização de uma série de sítios a partir dos anos 1980, principalmente de centros históricos. Tal processo não pode ser descolado de uma visão política e interesses específicos na remodelação dessas áreas com fins de exploração turística e a consequente expulsão das populações locais.

memória, compêndio de sete volumes, organizado por Pierre Nora e publicado na França entre 1984 e 1982[57]. Tal estudo reforça as questões entre memória e história e entre patrimônio material e imaterial, desvinculando-se da noção de patrimônio em sua manifestação física rumo a processos de produção social de memórias no espaço. Inclui as espacialidades que deixaram de existir fisicamente, ora pela ação do tempo, ora por ações violentas de apagamento dessas memórias revelando que toda "vontade de memória" será sempre conformada por um componente político.

A aceleração da história e a ruptura de seu equilíbrio das relações entre modos de vida e território em um contexto de forte industrialização e aceleração das redes de comunicação e mercadorias, leva o historiador Pierre Nora a diagnosticar o fim da *história-memória* ou fim das *coletividades-memórias* (NORA, 1993). Sobre a problemática entre memória e história dos lugares, Nora aponta:

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e a relação entra as coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9).

Seria possível, ainda, elencar uma série de pensadores outros que, neste mesmo momento, estavam questionando o paradigma epistemológico da história positivista, como Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Michel Foucault, Jacques Le Goff, entre outros anteriormente citados. No livro *História e Memória (1990)*, Jacques Le Goff detona um movimento subversivo no campo historiográfico ao propor que a leitura do fato histórico deveria partir do princípio de não inocência dos documentos fazendo visível, inclusive à luz da realidade contemporânea, os processos de manipulação na construção do saber histórico. Ao entender a história como a experiência sobre a qual se testemunha, o autor se aproxima da história do relato e

[57] A publicação conta com uma série de colaboradores que produziram um extenso mapeamento, entre 1970 e 1990, sobre manifestações culturais diversas sob território francês.

do campo das subjetividades, ampliando os sujeitos da história para além do modelo único e abrindo-a para uma sensibilidade para com as diferenças (GOFF, 1990).

Nesse sentido, é fundamental, no contemporâneo, compreender o campo historiográfico com base na história das representações, ao entender que:

> Esta assumiu formas diversas: história das concepções globais da sociedade ou história das ideologias; história das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época, ou história das mentalidades; **história das produções do espírito ligadas não ao texto, à palavra, ao gesto, mas à imagem, ou história do imaginário, que permite tratar o documento literário e o artístico como documentos históricos de pleno direito, sob a condição de respeitar sua especificidade**; história das condutas, das práticas, dos rituais, que remete a uma realidade oculta, subjacente, ou história do simbólico, que talvez conduza um dia a uma história psicanalítica, cujas provas de estatuto científico não parecem ainda reunidas. (GOFF, 1990, p. 12, grifo do autor).

Assim, a subversão está em desconfiar das representações produzidas em condições políticas controversas e violentas e, todavia, perpetuada nas instituições criadas pelo Estado. No caso da Arquitetura e do Urbanismo, tal forma e também a configuração de seus arquivos patrimoniais endossam as narrativas da nação e do progresso. Nos povos distantes da temporalidade única a reger a cultura moderna e o mundo globalizado, insistem e resistem um mundo de representações-memórias. É nesse sentido que se abre, para além do conteúdo representado de uma obra como forma simbólica, um amplo espectro de pesquisa de testemunhos nos arquivos que politiza todo o campo de produção, exibição e circulação da qual aquela obra fez e continua a fazer parte.

O percurso pessoal de pesquisa envolvido neste trabalho inclui mais de vinte coleções e arquivos[58] que se cruzam em uma experiência híbrida entre o mergulho no arquivo e a percepção subjetiva da viagem e do território vivido no processo de pesquisa. Os arquivos, ainda que classificados e ordenados por parâmetros internacionais de catalogação, levam a uma reordenação própria e imaginária de elementos dispostos em *campo, extracampo e contracampo*. No texto *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico* (1994), Ulpiano Bezerra de Menezes indaga sobre o princípio dialético estabelecido entre os museus e os objetos da cultura material na contemporaneidade.

[58] Consultar lista nos anexos.

Historicamente, os objetos expostos nos museus sempre fizeram parte do sistema de significação burguês e a mercantilização desses como relíquias e antiguidades reafirma a ordem ideológica, discursiva, assim como os valores e critérios da sociedade determinantes de seu "valor histórico". Para além de sua função histórica documental ou estratégias curatoriais a exibir os acervos ao público, deve-se refletir sobre como a documentação permite delinear novos contornos críticos para obras, inclusive populares. Deve-se pensar o documento como um artifício de poder e saber e uma das formas de testar a potência crítica de um documento pode-se dar pelo simples "desmonte" dos agentes envolvidos em sua produção, como, por exemplo, um catálogo de exposições ou rede de vínculos editoriais que permitam conectar as obras a patrocinadores, editores e entidades financiadoras em determinado contexto econômico e político.

Se no imaginário público o documento atua como verdade inquestionável, resta ao pesquisador expor a farsa desse mundo inventado, servindo-se dos mesmos instrumentos e linguagens utilizados por seu sistema institucional de validação para expor a incompletude do arquivo e da história. É da relação possível a ser estabelecida entre *documento* – como aquele que informa sobre um terceiro – e as possibilidades narrativas encontradas pelo pesquisador a constituir essa potência:

> O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão de conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica.[59] (MENEZES, 1994, p. 21).

Exercitar o desvio e desafiar o regime retórico sob o qual se constituíram as narrativas modernas na América Latina, desde a colonização até os conflitos do presente, é a tarefa do presente para o pesquisador interessado em arquivos. Os tempos sombrios e seus fantasmas, ao mesmo tempo que parecem assustadores, permitem articular, por meio dos documentos, formas de ver ocultas ou criadas longe de um regime discursivo estabelecido como regra. Ao se pensar no constante retorno

[59] Ulpiano de Menezes observa que essa definição de documento é mais comum aos museus de Antropologia do que aqueles propriamente históricos. Tal fato me parece interessante, considerando a relação e modos de validação dos conhecimentos nos dois campos.

do mito do “fantasma do comunismo” ou toda a retórica implicada na “teoria dos dois demônios” para justificar uma falsa simetria e hermetismo entre forças políticas opostas, deve-se questionar sobre o uso e a apropriação dos documentos do passado (HUYSSEN, 2014). Quando discursos desse tipo seguem reverberando, inclusive ganhando força e audiência na esfera pública, falhamos tanto na análise dos fatos quanto na estratégia discursiva fundada sob um terreno seco pela falta de perspectiva e imaginação.

Indagar os arquivos que narram a violência colononial/imperial e recuperar a possibilidade imaginativa das narrativas é a proposta de Ariella Azoulay, no sentido de superar a história oficial europeia rumo a uma *história potencial* (AZOULAY, 2014). Partindo de uma leitura derridadiana do arquivo, a autora expõe a dialética entre preservação e cancelamento operante no que ela estabelece como duas formas arquivo distintas: *arquivo abstrato* e *arquivo material*. O primeiro tipo de arquivo configura-se como um espaço fechado em si mesmo, no qual não se identificam os rastros nem de quem o criou, muito menos de quem o utiliza, mas que, ainda assim, permite no contato com o documento algo de imaginação. O segundo possui uma existência concreta na qual os sujeitos detentores do poder – a sentinela de Derrida – encontram-se intimamente ligados aos processos de autorização, preservação, divulgação e até mesmo acesso[60].

Azoulay concentra-se, principalmente, na crítica à política de extermínio e perseguição de cidadãos palestinos desde a fundação do Estado de Israel (1948), utilizando os arquivos, principalmente fotográficos, para denunciar a *violência constituinte,* levando a pensar através da violência. Ao questionar o modo de acesso do arquivo regulado pela temporalidade[61] e que, segundo ela, rouba o direito à informação um tempo suficiente para convertê-lo em matéria morta:

> Em el momento em que a los archivos se les permitió robar a los ciudadanos – 20, 30 ó 40 años de custodiar documentos hasta que a éstos se les permita mirarlos – pasó de ser violencia soberana innecesaria e injustificada a uma característica esencial de los archivos. (AZOULAY, 2014, p. 11).

[60] Derrida considera como os três pilares de sustentação do arquivo: o guardião dos documentos (*archon*), o lugar e a lei. Importante observar as políticas de acesso dos pesquisadores aos arquivos como forma de preservação da imagem de seus sujeitos e instituições e, consequentemente, a supressão de ruídos que possam vir a ser encontrados.

[61] O tempo médio de liberação de arquivos confidenciais de Estado é de 50 anos. No caso da ditadura civil-militar no Brasil, cujo acesso a vários documentos continua sendo negado, as versões puderam ser confrontadas pela abertura gradual dos arquivos americanos da CIA.

Não serão somente as sentinelas a afastar o arquivo de seu livre uso, mas também sua dimensão de dispositivo de poder e saber, a nos remeter a Foucault no sentido do espaço de enunciação, estruturado por um conjunto de instrumentos e acessórios: modos de arquivar, cartões, ferramentas de busca, listas, etiquetas, luvas, caixas, etc. E aqui, a subversão do arquivo estaria em aproximar dessas ferramentas para desmontar seus aparatos de controle que sustentam regimes retóricos e de visibilidade específicos para devolvê-los a uso em um sentido verdadeiramente democrático.

Ao refutar o artigo XV da Declaração Universal de Direitos Humanos[62], Azoulay demonstra como a noção de nacionalidade vinculada a de cidadania acaba por reafirmar a continuidade de um modo também dominante de entendimento dos arquivos, pois atrela o *direito ao arquivo* apenas ao processo de consulta que pode, inclusive, se dar pela intermediação de terceiros. O mal de arquivo se manifesta na possibilidade de desafiar tais protocolos oficiais e o monopólio da história nacional, transformando-a em uma prática arquivística em uso constante e que, portanto, constrói um novo tipo de *contrato arquivístico coletivo*. As condições de emergência desse contrato se dão pela criação de novas organizações sociais e civis, assim como pela alteração de processos em rede responsáveis por agrupar, compartilhar e inventariar:

> Este contrato implica el derecho de los ciudadanos a compartir no sólo lo que está almacenado em el archivo, sino también el derecho a estar involucrados em la producción y el depósito de materiales em el archivo. Los ciudadanos toman parte de la producción y em el uso compartido de imágenes, sabiendo que las imágenes que uno produce siempre superan la capacidade propia de entender su contenido y significado; que la interpretación de imágenes es uma tarea que requiere múltiples colaboraciones, y que cada una de sus imágenes puede emerger um día – usualmente por o a través de la mirada de otros – como la *imagen faltante.* (AZOULAY, 2014, p. 15).

Restituir os arquivos ao uso comum demanda uma operação de inversão pautada por um espírito de intervenção, imaginação e transmissão que reconfiguram em uma nova rede as regras da violência institucional conservadas nos arquivos. Tal movimento pode ser observado, ao menos nas últimas quatro décadas, quando,

[62] Declaração Universal de Direitos Humanos (1948), Artigo XV: “1. Todo homem tem direito a uma nacionalidade. 2. Ninguém será arbitrariamente privado de sua nacionalidade, nem do direito de mudar de nacionalidade.”

principalmente, nas artes visuais, inicia a conformar-se um corpus político-visual que expõe a violência e revoluciona o arquivo.

Perguntar por essas imagens faltantes significa também preguntar por seus sujeitos, e não apenas os sujeitos-produtores. O fotográfico, ao qual Ariella Azoulay interpela, questiona os modos de representação desses sujeitos e a transformação deles em objetos categorizáveis no arquivo. Ao utilizarem parâmetros previamente reconhecíveis para nomear esses sujeitos, os arquivos da violência instituída esvaziam e retiram a pluralidade do sujeito. Assim, pensar a tradição fotográfica na constituição do corpus da História da Arquitetura e das cidades é também observar o processo de *iconização* dos sujeitos produtores e dos próprios objetos, ao mesmo tempo que esvazia, quando não exclui, todo o campo de sujeitos que constituem o campo heterogêneo das cidades. O poder que age sob o processo de *iconização* é de natureza colonial e foi utilizado amplamente nas Américas para identificar, descrever e institucionalizar violentamente as pessoas representadas fundindo imagem, conceito e referência (AZOULAY, 2014, p. 24). E aqui se pode pensar uma série de categorias que aparecem com frequência nas instituições – arquivos e museus – latino-americanas: *o indígena, o negro, a mulata, o nordestino, o operário, o favelado,* entre tantos outros em que o sujeito representado – no quadro ou na fotografia – é omitido do arquivo.

A retomada dos arquivos como entidades narrativas de outras histórias, sobretudo o vertiginoso e crescente interesse por arquivos pessoais e de grupos, possui hoje valor de mercado. O desinteresse em adquirir e manter tais arquivos como política de memória do Estado, aliados à falta de investimentos para sua manutenção, somados a um crescente interesse econômico no valor dessas coleções, leva ao êxodo desse material para fora de nosso alcance. Os arquivos são os novos objetos de desejo dos especuladores e do mercado das artes visuais, estes se transformam nos novos sentinelas, que protegem os documentos de qualquer ruído que possa prejudicar a imagem de seus autores e, portanto, à desvalorização econômica de seus acervos e coleções.

Pensar a condição e sobrevivência da prática de arquivo na América Latina é posicionar-se contra a venda desses documentos para instituições no exterior. Por melhores que sejam as condições tecnológicas de armazenamento e conservação

existentes no exterior[63], deve-se reivindicar a conformação de coleções e acervos a serem disponibilizados publicamente aqui na forma de exposições e livros que possam ser adquiridos por todos, garantindo a via democrática de acesso aos documentos e não que seja necessário ir aos Estados Unidos ou à Europa para pesquisá-los. Manter os arquivos em território latino-americano significa proporcionar que a potência por descobrir nessas histórias seja narrada pelos nossos, evitando novamente uma visão hegemônica sobre *o outro*.

Tal fuga dos arquivos para o exterior tem sido sistematicamente denunciada por Ana Longoni e, articulada pela criação da *Red Conceptualismos del Sur (RCS)*[64]*,* em 2007, uma rede de pesquisadores e instituições latino-americanas trabalhando coletivamente para recuperar, investigar e disponibilizar arquivos vinculados à produção artística e cultural pós-1950 de maneira digital através da plataforma *Archivo em uso*[65]. Parece extremamente crítica e necessária a ideia de "*robar la história",* conforme Miguel López (LÓPEZ, 2017), e que Nely Richard também qualifica como um movimento de deslocamento da *metafísica del fundamento*. Ao alterar as formas de legitimação universal definidoras de valor e qualidade rumo à "poética e política do acontecimento", possibilita-se que surjam, nesses movimentos efêmeros, uma força disruptiva a reordenar as lógicas e gestos (LÓPEZ, 2017, p. 10). Esse desvio, nas palavras de López:

> Evoca los processos de agenciamento frente a los intentos de expropiación de la capacidade de enunciación que han sufrido aquellos cuerpos constituídos historicamente como periferia social por sus diferenzas de classe, raza, capacidade física, sexualidad y género. Ante esos processos sistemáticos de invisibilización, muchas veces la tarea de resistencia consistió em serle infiel a la historia, traicionarla, tomar el control de su aparato narrativo. Es a través de ese proceso que muchos cuerpos y colectividades – a quienes largamente se les habia negado su condición de "humano" o "ciudadano" – reclaman el derecho de ser agentes políticos de producción de conocimiento. Se trata de robar la historia y narrar lo que fue arrebatado. (LÓPEZ, 2017, p. 16).

Não só a fuga, mas também a sistemática falta de interesse na nossa própria história, impede, mais uma vez, de projetarmos em primeiro plano nossos modos de ver. Nesse contexto, López entende a rede Conceitualismos do Sul como um

---

[63] Alguns importantes arquivos recentemente comprados e levados ao exterior: *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA/ Museum of fine Arts, Houston); *Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (MNCARS/ Madrid); *Daros Latinamerica Foundation* (Zurich).

[64] Disponível em: https://redcsur.net/es/

[65] Disponível em: http://archivosenuso.org/

oportunidade de reativar experiências críticas, reconhecendo ambas as experiências também como fontes da história da arte local e internacional capazes de romper com a dominação norte-sul, assim como noções ortodoxas de centro e periferia, rumo a redes de produção micropolítica centradas no próprio sul. Ainda sobre o novo lugar paradigmático enunciado pela prática de arquivo, sobretudo sua experiência trabalhando coletivamente com RCS, López reconhece:

> Al indagar por el futuro de archivos y acervos artísticos marcados por su subalternidad nos preguntamos también como desmontar las epistemologías que se han beneficiado de las jerarquias asociadas a los pasados coloniales, logrando imponer sus formas de conocimiento y distribuición del saber. Introduzir otros puntos de origen en essas historias implica también uma apuesta em futuros más dignos y democráticos. (LÓPEZ, 2017, p. 110).

O grande número de arquivos pesquisados *in locu* permitem ter uma dimensão real e física do problema na América Latina. Para realização desta pesquisa fiz diversas viagens de pesquisa em diferentes arquivos do México, Argentina, Uruguai, Peru, Chile, Brasil, Portugal e Espanha. Foram ao todo mais de 20 instituições pesquisadas e em cada uma delas havia especifidades, no entanto os problemas se resumem a alguns pontos: 1) a facilidade de acesso ao documento, 2) as condições de catalogação, armazenagem e circulação 3) as relações com detentor dos direitos do arquivo. Argentina e México detém a melhor infraestrutura e redes de acesso ao documento, em grande parte os arquivos são incorporados mediante compra efetuada pelo Estado ou doação de investidores, pois há uma cultura de memória e produção científica que preza por sua manutenção e acesso. Nesses dois países, os investimentos se dão também na parte infraestrutural, pois a maioria dos arquivos estão guardados em condições adequadas, possuem funcionários especializados à frente da gestão e encontram-se digitalizados e disponíveis, podendo ser acessados por bancos de dados na internet ou, em alguns casos, enviados por e-mail mediante solicitação formal. Excluindo o Brasil e o Peru, os demais países possuem boas condições de armazenamento e gestão, porém o acesso necessita ser presencial, onerando financeiramente o processo de pesquisa pelo deslocamento ou permanência nos lugares. Por isso é tão importante a defesa da permanência dos arquivos em seus contextos de produção, pois a fuga para o exterior e seu vínculo a redes de colecionadores e instituições privadas nem sempre garantem acesso universal ao documento. A cada arquivo que deixa o país, é cooptada a oportunidade

de os pesquisadores locais produzirem conhecimento sem mediação de outras instituições ou olhares estrangeiros.

Somam-se aos pontos anteriores, as novas formas de arquivamento da oralidade ou de registros efêmeros que escapam aos interesses das instituições documentais clássicas. Pensar tal dimensão micro na atualidade expande fronteiras e olhares, justamente ao se pensar que o objeto da história sempre esteve ancorado na língua escrita. Como podemos então pensar toda a tradição cultural de povos sem alfabeto escrito ou que não foram alfabetizados, pensando não somente um caminho destes até nossas instituições, mas principalmente um caminho contrário? Como contar essas histórias? É nessa perspectiva que imagens, cantos, a tradição cine-documental também expande o próprio labor histórico em termos de linguagens e possibilidades narrativas que me interessam e poderiam, pensando numa plataforma digital, ser também incorporadas.

3.2 Poéticas da memória – formas de conhecimento e esquecimento

Ao refletir sobre os modos de ficção da história, Jacques Rancière aponta dois problemas fundamentais: o primeiro, estabelecido na relação entre história e historicidade; o segundo, referindo-se à ficção como *coordenação* entre uma racionalidade ficcional e seus distintos modos de explicação dessa realidade. Ao separar a ideia de ficção da de mentira, no sentido de que a primeira se manifesta como poética e, portanto, não tem contas a prestar com a verdade, ele reforça seu sentido como coordenação entre os atos simbólicos dos regimes estéticos. De acordo com o autor:

> A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo de signos de linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias. (RANCIÈRE, 2009, p. 54).

Em sintonia, história e poética revelam a dimensão plural tanto dos tempos como das formas. A compreensão dos ciclos históricos ressalta os aspectos de fechamento e abertura temporais, que, na contemporaneidade, se reduzem a temporalidades cada vez mais curtas e aceleradas. As raízes do

Colonialismo/Capitalismo lançam o tempo americano em um giro uniforme a romper com as ordens próprias ao território – modos de vida na natureza em oposição a ordem das substituições constantes até o esgotamento da própria vida. Essa discussão infiltra-se profundamente no campo epistemológico da própria forma histórica, torna-se objeto de estudo veiculada por seu potencial narrativo. Diante de tal perspectiva, a escrita da história passa a incorporar uma pluralidade de modos de conhecer, produzir e divulgar o conhecimento. Ambos adquirem, na era informacional, novas potencialidades, sobretudo, ao criar redes de troca e compartilhamento na esfera pública, conferindo novos usos aos arquivos e revirando o aparato historiográfico. Seguimos atravessando, já há algumas décadas, esse fabuloso território crítico dos arquivos como forma de questionar os discursos dominantes e historicamente transmitidos na literatura da história da arquitetura e das cidades, buscando reparar e inserir novos agentes – a história dos movimentos sociais, da escravidão, da diáspora africana, dos povos originários, das mulheres, enfim, uma variedade enorme de narrativas prováveis.

A relação pessoal estabelecida na manipulação dos documentos e as formas de saber operantes em nossa coleção é uma tarefa crítica fundamental, uma forma de *prefiguração* a anteceder o produto tradicional da reflexão historiográfica: o texto. A tarefa de prefiguração só alcança sentido quando atuamos e conferimos significação a esse depósito de memória no sentido de tornarmos narradores de algo. Arquivamos uma quantidade enorme de imagens em nossos celulares e computadores, deixando as máquinas lerem por nós. Nossa sede contemporânea pela acumulação de memória pelo arquivamento ou de uma cultura mercadológica do *souvenir* ou da *estética retrô* produz uma condição anestésica perante a experiência mesma da vida. Quando transferimos ou deixamos de nos envolver em tal processo – o processo de pensar por imagens – delegando aos algoritmos o processamento da nossa memória visual, deixamos de exercitar essa capacidade crítica.

A extensa obra do filósofo Paul Ricoeur (1913-2015) busca elucidar as relações entre memória e narrativa sob uma visão fragmentária que dá forma a própria memória sem, contudo, se afastar do rigor da história como ciência. Na transcrição de sua conferência *History, Memory, and Forgetting* (RICOEUR, 2003)[66], o autor propõe um deslocamento da memória como lugar tradicional da matriz linear da história para seu

[66] A conferência reúne alguns dos pensamentos publicados, posteriormente no livro *A memória, a história, o esquecimento*. (RICOEUR, 2007).

entendimento com base numa *hermenêutica da recepção*. A potência de seu texto está numa atenção dada a uma *instrução da história pela memória*, sobretudo a partir da expansão da própria história social que discutimos anteriormente. Ricoeur observa que as formas de reapropriação do passado pela memória histórica podem, inclusive, ferir tantas outras formas de memória existentes em outros lugares. Por considerar paradoxal tal relação, ele propõe uma visão circular mais próxima à literatura e à poesia, formas ancestrais de transmissão dos conhecimentos.

Para referir-se à representação do passado como memória, Ricoeur recorre a ideia de *imagem-recordação* evocando a *tríade presença, ausência e anterioridade*. Utiliza para tal o universo das metáforas, como a impressão ou o rastro visando a encontrar esse 'ausente':

> A noção de ausência tem múltiplas significações: pode referir a irrealidade de entidades fictícias, de fantasmas, de sonhos, de utopias; ora a ausência do passado é qualquer coisa diferente. Compreende o sentido da distancia temporal, do afastamento, do afundamento da ausência, marcado na nossa língua pelo tempo verbal ou por advérbios como 'antes', 'depois'. Reside aí o enigma que a memoria deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse 'tendo estado' é o que a memória se esforça para reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse "tendo estado". A tese é a que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma. (RICOEUR, 2003, p. 2).

Há, no entanto, algo central em nossa discussão e de que Paul Ricoeur parece se ocupar: *a ideia de reconhecimento*. Pode uma lembrança do não vivido despertar em nós algum sentimento? No caso específico do período das ditaduras militares, como criar consciência nas novas gerações que não viveram e também pouco sabem sobre esse período da história recente da América Latina?

Sobre a noção de reconhecimento ou sobrevivência do passado, e que Ricoeur institui à Henri Bergson tal inserção da problemática do ponto de vista filosófico da memória[67], aproxima-se uma via fenomenológica na qual esse vulto do passado se transforma em uma sensação real de presença e que nenhuma história, em toda sua busca por capturar objetivamente o passado, é capaz de evocar. Entender esse jogo entre ausência/presença, com base na recepção, faz com que incorporemos a história

[67] Importante considerar a contribuição do pensamento de Henri Bergson para Gilles Deleuze em seus inúmeros escritos sobre filosofia e cinema, sobretudo, no sentido que o próprio processo de montagem poética pode funcionar como instrumento de rememoração.

como um sentimento capaz de mobilizar as coletividades, adquirindo sentido na existência humana.

Quando o testemunho, essa forma narrativa primária da memória, é reduzido a apenas uma fonte documental passível de arquivamento no mundo das instituições, afastamo-nos dessa possibilidade de reconhecimento. Ao refletir sobre os distintos modos de explicação da história, Ricoeur também reconhece a contribuição da micro-história naquilo que ele chama de *variação dos jogos de escala do emaranhado de interpretações*. Nota-se, em todo seu pensamento, a mesma preocupação de White (1992) com a interpretação da história sob a visão pessoal do historiador:

> A interpretação não é uma fase à margem do conjunto da operação histórica; pelo contrário, ela trabalha a todos os níveis, desde o estabelecimento do testemunho e dos arquivos até à explicação em termos de finalidade ou de causalidade, desde a esfera da economia à da cultura. (RICOEUR, 2003).

Ainda que a interpretação se torne uma via potente para a questão do conhecimento histórico, há de se questionar a história tomada por excesso de termos retóricos e que poderia levar a um relativismo no tratamento da representação do passado. No ponto em que *escrita* e *leitura* tornam-se operações narrativas capazes não apenas de captar como simultaneamente gerar novas formas de escrita – vídeo, cinema, teatro, exposições, *sites*, etc.; a historiografia passa a *instruir* novas formas de memória, imaginar outras formas de história. A ‘ambição de verdade’ própria ao saber histórico, atua como probabilidade no vasto campo das representações e, neste aspecto, história e memória são confrontadas (GINZBURG, 1991). Pensar o arquivo como um dispositivo do qual se torna possível uma instrução da história pela memória situa a leitura e escrita em um jogo de simultâneos que reordena os acontecimentos narrados pelos documentos, transformando cada fragmento em uma imagem-recordação.

Em tempos em que a disputa pela memória e pela história encontram a política do presente, tal instrução, como reconhece Paul Ricoeur, torna-se problemática em dois sentidos. O primeiro, deve-se ao fato de que os objetivos da história e da memória são distintos e a pluralidade de perspectivas – social, econômica, política e cultural – evidenciadas pela história na abrangência temporal de seus acontecimentos, parece querer diminuir a memória coletiva. A memória apresenta uma série de recursos críticos para buscar as representações do passado e reativa-os mobilizando outros tipos de escrita, os quais extrapolam a característica normativa das instituições e dos

documentos oficiais. A memória opera em uma pulsão de imaginação que desestabiliza o próprio esquema histórico. Neste sentido, a memória invoca o seu dever de não se fazer esquecer, não apenas por um princípio moral, mas também como um trabalho de luto. Luto e rastro se conectam e, ao incluir a dimensão crítica do conhecimento histórico no trabalho de memória, evidenciam o caráter de sintomático do esquecimento na sociedade contemporânea:

> O que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é, antes de tudo o mais, a noção de apagamento, de destruição. Mas este processo inevitável de apagamento não esgota o problema do esquecimento. O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. [...] Freud atribui às resistências solidamente instaladas, a *compulsão para repetir em vez de se rememorar*. Rememorar é uma forma de trabalho; o trabalho de luto [...]. (RICOEUR, 2003, grifo do autor).[68]

A rememoração como luto marca o processo de transição das ditaduras para as democracias e vem agora nos assombrar. Por se dar de maneira seletiva, o trabalho de narração do passado deve evitar uma ideologização da memória ou manipulações de toda ordem a determinar as formas de lidar com o passado: evitar, fugir, negar. Um trabalho de memória como luto não pode privar os atores de narrar seu próprio passado, ainda que estas formas-memória desafiem o poder jurídico e político. Ricoeur explica que a prática amnésica, modelo para grande parte das anistias da era modernas (em grego *mnesikakein* quer dizer contramemória), tornou-se uma espécie de coro coletivo a dizer “não recordarei as infelicidades” (RICOEUR, 2003, p. 7).

Eis que, para não recordar as infelicidades da América Latina, entre elas a colonização, a escravidão, as ditaduras e a guerrilha, engrossamos esse coro instituindo uma política do esquecimento coletivo a comprometer o futuro em sua seletividade. Pensar o tênue limite entre anistia e amnésia na atualidade passa por um exercício político entre o cidadão e o reconhecimento de suas lutas na escrita da história coletiva. Como denuncia o filme *El Silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo e Robert Bahar, um belo relato sobre a política de esquecimento implementada institucionalmente na transição à democracia espanhola após o fim da

[68] Destaca-se a contribuição da psicanálise para o entendimento da dialética entre memória e esquecimento.

ditadura franquista (1936-1975): "*Es simplemente un olvido, una amnistía de todos para todos. Un olvido de todos para todos*".

A voz mais crítica que se há levantado na atualidade para se pensar as políticas da memória é, sem dúvida, a do crítico literário Andreas Huyssen (HUYSSEN, 2014). Seus diversos escritos mergulham nas questões geográficas e simbólicas da modernidade envolvendo as relações entre cidade, artes visuais e memória. Seu interesse pelo Holocausto, pelo colonialismo e pelas amnistias na era da globalização oferece instrumentos para pensar as ruínas, os memoriais e os monumentos que permeiam o cotidiano dos espaços urbanos das grandes cidades.

No texto intitulado *Resistência a memória: usos e abusos do esquecimento público* (HUYSSEN, 2014, p. 155), confrontam-se as relações contraditórias que parecem opor as políticas de memória e as políticas de esquecimento. Pensar a prática de arquivo como um modo de seleção dos meios materiais que conduzem à pulsão por lembrança torna-se tarefa política daqueles que ainda ousam lembrar. Huyssen reconhece a contribuição de Adorno e Benjamin na compreensão da relação entre lugar e memória na modernidade até a transformação da memória em mercadoria cultural no contemporâneo. Ao analisar a anistia Argentina, e a similaridade com outras situações de crimes e violações contra a humanidade, o autor evidencia como o esquecimento público se torna constitutivo de um discurso politicamente desejável da memória e também do esquecimento.

Sabe-se que as últimas ditaduras foram fundamentais para a implantação da política neoliberal na América Latina e a passagem à democracia garantiu a continuidade deste programa de maneira automática, sobretudo do ponto de vista das práticas territoriais. Entender os acordos pela anistia como pactos político-partidários formados por representantes da 'esquerda-subversiva' interessados em participar da nova conjunção política no reestabelecimento da ordem democrática deu o tom ao esquecimento generalizado. Ao citar o papel desempenhado pela "teoria dos dois demônios" como justificativa retroativa para o golpe militar na Argentina, Huyssen evidencia como que, ao denotar um falso equilíbrio de forças entre a esquerda guerrilheira e a direita militar, coloca-se a violência em um mesmo patamar para justificar o estabelecimento da ordem. Tal desejo de ordem em sua essência colonialista e católica e implementada pela direita passou, consequentemente, a respaldar ações e discursos de certos setores da sociedade

civil simpatizantes e que poderiam se beneficiar no regime na transição para a democracia (HUYSSEN, 2014, p. 162)[69]. Alguns setores, como da publicidade, agropecuária, comunicações e da construção civil, na qual se inclui grande parcela dos arquitetos mobilizados na ampliação dos centros urbanos, pode testemunhar com relação aos pactos de silenciamento.

Embora a Argentina e, posteriormente, o Chile tenham se destacado no julgamento público dos crimes militares, desenvolvendo políticas públicas muito próximas das tomadas pela Alemanha após o Holocausto, para Huyssen a vitória dos direitos humanos levou a uma imprecisão histórica que despolitiza a vítima. Ao citar o relatório *Nunca más*[70], Huyssen observa que a forma narrativa sob as quais os depoimentos vieram a conhecimento público fizeram do desaparecido uma vítima neutra do terrorismo de Estado, 'esquecendo' propositalmente a dimensão política insurgente das pautas da esquerda (HUYSSEN, 2014, p. 162). Segundo Huyssen, a instrução ao esquecimento permitiu, em primeiro lugar, não deixar dúvida de que os militares eram os únicos culpados; em segundo lugar, criar um consenso em toda a sociedade argentina na direção de identificar com clareza os culpados e as vítimas sem, contudo, questionar a posição silenciosa daqueles que compactuaram com o aparato repressivo direta ou indiretamente:

> Ao transformar todos os 30 mil desaparecidos em vítimas passivas, ele apagou a história politica do conflito, junto com as filiações políticas dos indivíduos. A figura do desaparecido se tornou uma *ideé reçue*, um clichê da memoria social que, no fim, pôde transformar-se na forma de esquecimento da própria memória. (HUYSSEN, 2014, p. 163).

Ao situar a narrativa das ditaduras apenas entre esses dois polos, mobiliza-se um tipo de memória coletiva seletiva centrada, sobretudo, nas classes urbanas e nos sujeitos individualmente, correndo o risco de convertê-los em mártires. Ao mesmo tempo, esquece-se de tantas outras lutas coletivas distantes das centralidades urbanas e dos poderes institucionais consolidados cuja reparação

---

[69] O descompasso está em igualar o aparato repressivo da esquerda guerrilheira, no caso os *Montoneros*, como as milícias armadas que atuavam lado a lado com o aparato militar institucional e seus serviços de inteligência financiados pela CIA e por empresários a favor do golpe militar, a exemplo da *Triple A*.

[70] Refere-se à publicação de 1986, que contém os depoimentos tomados pela Comissão Nacional de Pessoas Desaparecidas na Argentina, criada pelo presidente Raúl Alfonsín em 1983. Tal modelo foi copiado por grande parte das Comissões da Verdade instaladas na América Latina. Disponível em: http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm

histórica ainda esperamos: os periféricos, os campesinos, os indígenas, as sexualidades dissidentes.

As anistias, ainda que tenham falhado em proporcionar o luto e, consequentemente, a rememoração, foram de fundamental importância para barrar os históricos abusos de poder em favor da ordem. Consequentemente, o problema do excesso de políticas públicas de memória, sua comercialização por intermédio de novos museus e memoriais com arquitetura arrojada, acaba por desviar a responsabilidade individual de cada um diante dos fatos do passado, contribuindo para outras formas de esquecimento, quase um “não querer saber” que marcou as gerações futuras (HUYSSEN, 2014, p. 174). E finaliza, Huyssen:

> É nesse ponto que o foco intenso nas lembranças do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira no presente. Nesse estagio, talvez convenha limitarmos o futuro da memoria, a fim de nos lembrarmos do futuro. (HUYSSEN, 2014, p. 174).

A falta de identificação com a própria narrativa histórica, a incapacidade de criar afetividade no reconhecimento da diferença do outro sem tratá-lo como inimigo, tornou-se sintomática dos tempos atuais. Observar do presente os impactos dos diversos acordos pelo esquecimento coletivo, revela a facilidade com que determinadas estratégias discursivas contemporâneas reativam os códigos narrativos desse dualismo propositalmente reducionista para reviver seus fantasmas: a suposta ameaça comunista, o anti-intelectualismo, a doutrinação ideológica, entre outros. Ambos parecem insistir na separação entre ‘culpados’ e ‘inocentes’ numa espécie de tribunal inquisitório do presente.

Para pensar essas outras formas-memória reativadas no contato com o arquivo e considerando sua possibilidade performática rumo aos vários futuros possíveis, utilizarei o conceito de ‘imaginação crítica’ (ZUMTHOR, 2014) e de ‘nova ilustração radical’ (GARCÉS, 2017). Os dois livros, certeiros e potentes em suas colocações, permitem pensar novos imaginários em face da crise do pensamento ilustrado. Ao considerar o leitor como um corpo afetado pelo que vê e por sua capacidade de relacionar cotidianamente com as memórias locais permite o reestabelecimento do sentido político da própria existência.

Conceito demasiado contemporâneo, a performance possui, como origem, a tradição oral das culturas não modernas. Ela marca, de acordo com Zumthor, a qualidade emancipatória e poética da voz no corpo – o canto, o grito, o levante, o

basta. Recorrendo ao texto *Breakthough into performance* (HYNES, 1973), o filósofo destaca quatro pontos essenciais da sua compreeensão: primeiro, a ideia de *performance como conhecimento*, pois, ao fazer passar algo que eu reconheço, atualiza minha relação com o mundo; o segundo, *performance como emancipação* na medida que abre sua possibilidade de existência em algo até então estranho ao seu contexto; terceiro, *performance como um tipo de conduta ética* em que o sujeito assume a responsabilidade sobre o que diz e corporifica em ação; e, por último, *performance como capacidade de modificar* profundamente o conhecimento em sua condição heterogênea.

As considerações de Zumthor fazem refletir sobre o *potencial performático* não apenas como deslocamento dos saberes no mundo, mas também como movimento conscientemente poético atrelado ao processo de comunicação:

> O poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo, e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao trato das coisas que um texto seja reconhecido como poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos, isto é, para dar-nos prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer - ou ele cessa - o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2014, p. 38).

Pensar qual a natureza do conhecimento e para que o buscamos torna-se a tarefa do arquivo como uma possível máquina de performance. Ao extrair e iluminar os pequenos fragmentos do arquivo constituímos um corpo e uma nova possibilidade de existência. Uma *reexistência* que perpassa por uma ou tantas outras formas de narrar. Zumthor demonstra conhecimento sobre a crise da História ou a morte das grandes narrativas discutidas anteriormente, oferecendo saídas infinitamente mais positivas no sentido de reestabelecer a imaginação crítica. Ao entender o objeto da história como uma presença sempre perdida, o autor utiliza a noção de alteridade herdada da tradição hermenêutica alemã para pensar o valor heurístico de toda narrativa. Ao considerar o passado como uma mina de metáforas, o autor ressalta a condição experimental operante no confronto entre história e sujeito do conhecimento, articulada em discursos atualizáveis no presente.

Paul Zumthor propõe pensar esse conjunto de saberes diferenciais como uma organicidade viva, entendendo que nenhuma de suas possíveis configurações constitui um local totalmente seguro. Ciente do caráter labiríntico da empreitada, o

autor destaca a diferença fundamental entre pensar a história total como um *conjunto orgânico fechado* e a história global como uma energia movente que necessita de "coesões mais frouxas, menos convenção, menos relações causais e, um eixo duplo de polarização: em direção ao passado com o qual nos comprometemos, pesquisadores e historiadores; e em rumo ao próprio ato pelo qual, neste momento, 'passamos'" (ZUMTHOR, 2014, p. 101).

A ideia de escavar o solo revela a potência do pensamento de Zumthor em explorar *zonas vagas* e *fora-de-definição* no sentido de "recusar toda a informação posta, exposta, de um ponto de imóvel, porque o sentido procede do movimento" (ZUMTHOR, 2014, p. 101). Ele propõe, assim, a aproximação do fazer historiográfico a uma prática poética, que carrega um sentido forte e *trans-histórico*, entendendo que esse território movente se configura por meio de um corpo, não se prendendo a figuras de linguagem, estilos ou escolas. Portanto, acredita que a poesia é aquela via capaz de cruzar as diferentes formas de conhecimento. Sobre a poesia como uma via de imaginação:

> Sua forma é uma imagem, fruto de uma operação pessoal, cujas regras heurísticas se fundamentam num sentimento de experiências mal comunicáveis como tal, inexplicáveis, injustificáveis, aprisionadas nos limites (largos ou estreitos, outra questão...) de um indivíduo vivo. (ZUMTHOR, 2014, p. 105).

As reflexões acerca do conceito de imaginação ganharam maior importância quando me dei conta, ao longo do trabalho, que dois eram os alvos dos regimes autoritários: a possibilidade de se agrupar reconhecendo no outro a verdadeira humanidade e a possibilidade de imaginar outras realidades. Essa recusa ao imaginário ou de qualquer possibilidade de sonhar um mundo outro emancipando-se da realidade imposta à força estava totalmente vetada para uma América Latina que, aos olhos do exterior, era ainda vista como terra do fantástico.

As duas modalidades de imaginação poética partem de uma apreensão concreta de um real muito particular de cada sujeito e, portanto, resultado da composição entre os objetos do meu conhecimento e suas respectivas operações analógicas. Essas operações de animação das linguagens criam novas formas, ordenações, encadeamentos situados até então no inconsciente. Assim, o processo de decodificação, leitura e a tradução dos documentos do arquivo, ao inserir nossa própria historicidade, faz do historiador um inventariante a organizar os rastros e os

restos em um tipo de envolvimento sempre transitório, lúdico e poético. Convoquemos, então, no presente a imaginação que nos tiraram e nos cabe recuperar em face de um excesso de racionalismo e inação:

> A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca, ela simplesmente desrazoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ele o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? É isso, em definitivo, o que conta? Todas as prudências vão jogar no prévio, na coleta de informações. Depois do uso dos preceitos e conceitos que se impõem, a gente os tira como o alinhavo de uma roupa arrematada. Nada garante que para o objeto seguinte preceitos e conceitos permaneçam os mesmos, sua combinação em todo o caso varia infinitamente. A hermenêutica se apodera da "gramática", que é competência, enciclopédia, atenção filológica. Ela a submete a fim de tirar proveito para nós, existentes, tal como somos. A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. Por aí, ela o transforma em Estatuto; o que foi documento se torna "realidade partilhada". (ZUMTHOR, 2014, p. 106).

Partindo do campo filosófico, Marina Garcés entende a redução de nossa capacidade imaginava como uma época póstuma, sintoma do esgotamento de tudo, inclusive do tempo mesmo. Para ela, a condição póstuma tornou-se representativa daquilo que nos sobra diante da morte de futuro decretada pela pós-modernidade ao substituir as utopias modernas pela globalização, acreditando que esta última seria o terreno para a realização de todos os desejos. Garcés definirá a pós-modernidade como um processo de esgotamento da condição vivente e do tempo vivível que seria a própria condição póstuma como aquele que vem "*después del después: um pós-póstumo, um tiempo de prorroga que nos damos cuando ya hemos concebido y em parte aceptado la possibilidad real de nuestro próprio final*" (GARCÉS, 2017, p. 16).

A atmosfera de negatividade e total descrença no futuro, que Garcés descreve, transforma-se em ferramenta crítica para avaliar um sistema em crise e insustentável, criado pela própria ideia de modernidade cuja única crença era a da eterna expansão como condição chave para o crescimento econômico. A negação dos efeitos insustentáveis do paradigma colonial/moderno tem conduzido, na atualidade, a discursos populistas em defesa de uma suposta austeridade que busca reduzir as possibilidades de uma vida digna para todos (GARCÉS, 2017, p. 19). O cenário de assassinatos de populações marginalizadas, guerras, populações inteiras expulsas e solicitando refúgio, feminicídios e catástrofes ambientais são, para Garcés, o rosto necropolítico de uma normalidade democrática originada no primeiro capitalismo e colocada em curso global.

Ao posicionar-se criticamente diante da catástrofe temporal – da “festa sem tempo ao tempo sem futuro”, Garcés compreende que as ações coletivas e seus modos de pensar o bem comum emergem a cada segundo como *operação de salvação, reparação ou resgate* que dá ao caráter dos cuidados um sentido revolucionário: “cuidar-nos é a nova revolução” (GARCÉS, 2017, p. 25). Não nos subordinar a essa ideologia póstuma permite subverter a própria condição de nosso tempo e buscar novas e necessárias ferramentas críticas para reativar a imaginação coletiva. Crítica ao dogma do progresso e ao projeto ilustrado civilizatório europeu em suas diversas formas de dominação – econômica, política e simbólica –, sua estratégia faz frente à continuidade do modelo de modernização que segue colocando em risco a possibilidade de um futuro comum. Garcés restitui a condição heurística do conhecimento como uma emancipação radical que engloba todas as culturas e formas de vida, humanas e não humanas, para, finalmente, superar as dualidades constitutivas do modelo moderno: antigo-novo; norte-sul; passado-futuro; tradição-inovação; nós-eles. Para ela, trata-se de entender a ilustração como uma atitude que transforma nossa leitura de mundo:

> Entiendo la ilustración como el combate a la credulidade y sus correspondientes efectos de dominación. [...] Podríamos hacer una historia de la humanidade resiguiendo y tejiendo los hiilos de las diversas ilustraciones, muchas de ellas nunca escuchadas, em diversos tempos y partes del mundo. Es por ello, también, por lo que podemos preguntar hoy por la posibilidad de una nueva ilustración radical contra na condición póstuma, una ilustración ni moderna ni pós-moderna sino afuera ya de este ciclo de periodización lineal del sentido histórico. Una ilustración planetária, quizá, más geográfica que histórica y mas mundial que universal. (GARCÉS, 2017, p. 34).

Ao retornar às bases fundadoras da experiência ilustrada reincorpora a dúvida e a autocrítica em suas distintas formas de experiência e saber. Sobre o lugar da crítica no contexto da ilustração, Garcés afirma “*la critica es autocritica, el examén autoexamén, la educación autoeducación. Em definitiva, crítica es autonomia de pensamiento pero no autossuficiência de la razón. [...] La critica es un arte de los limites que nos devuelve la autonomia y la soberania*” (GARCÉS, 2017, p. 38). Como atitude radical, o sentido ilustrado atuaria em oposição a *servidão cultural*, o *analfabetismo ilustrado* e a *inteligência delegada por uma ideologia solucionista* que define o tempo do agora (GARCÉS, 2017, p. 55).

É diante desta desativação da subjetividade que a nova ilustração radical busca reativar as relações entre o vivível e a condição póstuma a que fomos condicionados no capitalismo tardio. Diante da possibilidade de extinção da humanidade, torna-se urgente um processo de transição no campo das ciências humanas[71] e que nos reconecte às novas maneiras de comportar-se e agir diante do tempo presente, pois "*si nos hemos quedado sin futuro es porque la relación con lo que pueda suceder se há desconectado completamente de lo que podemos hacer.*" (GARCÉS, 2017, p. 56).

Para acercar-se do problema presente, Marina Garcés levanta cinco hipóteses encadeadas:

Primeira hipótese: Formação de um terreno ambivalente no qual a desinstitucionalização das atividades humanas viabilizada por um *projeto cognitivo do capitalismo global*, por um lado coloca a inteligência como força produtiva mediante uma individualização competitiva de talentos, competências e patentes, mas, por outro, gera *renúncias ativas e cruzamentos estruturais* que engendram novos processos críticos e criativos de emancipação distributiva, e daí o perigo de tais estratégias isolarem-se em micromundos autorreferenciais.

Segunda hipótese: No jogo do conhecimento atual preocupam mais as relações entre *saber e poder,* do qual fala Foucault, do que entre *poder e emancipação*. Esse distanciamento crescente afasta a possibilidade de emancipação como capacidade de dar forma e sentido a nossa vida presente. Constitui ainda um ato vinculado ao aprendizado como uma forma de dominação e ascensão cujas bases estão no sistema de poder educacional ilustrado, pautado em hierarquias. O fracasso da geração mais "culta e educada" reside na sua capacidade de continuar cometendo atrocidades e proferir discursos fascistas. Para isso, ela afirma: "*Redefinir los sentidos de la emancipación: en eso tiene que consistir las actividades humanísticas si quieren ser algo más que un conjunto de disciplinas em desuso*" (GARCÉS, 2017, p. 66). Essa é uma crise que se vê hoje com relação ao conhecimento histórico. Como fazer do conhecimento histórico uma forma de emancipação?

Terceira hipótese: O abandono do universalismo expansivo fruto da tradição humanista ocidental visando a um *universal recíproco*. Garcés considera o humanismo um imperialismo eurocêntrico e patriarcal, observa:

---

[71] O termo "em transição" é incorporado por Garcés a partir do movimento ecologista *Transition Towns*. Ver: HOPKINS, 2006.

> El humanismo, como concepción del hombre que esta por debajo de las ciências humanas y de las instituiciones politicas de la modernidade, se basa en la concepción que tiene de si mismo el hombre masculino, blanco, burguês, europeo y se impone como hegemónica sobre cualquier outra concepción de lo humano, dentro y fuera de europa. (GARCÉS, 2017, p. 67).

Nesse sentido, a superação do humanismo[72] como modelo histórico a ser difundido torna-se necessária, sem, contudo, tirar de nós a essência demasiadamente humana de nossas experiências. Deixar de remeter a modelos fechados e subordinados, sem tampouco se deixar levar por um multiculturalismo de fachada que neutraliza a diversidade, mas se trata de criar um lugar receptivo e de escuta no qual se possam produzir um conhecimento recíproco entre as várias formas de vida.

Quarta hipótese: O feito epistemológico mais relevante do presente é o redescobrimento da continuidade entre natureza a cultura. Contra a fusão dos mundos físico-digital-biológico, proporcionado por uma visão ultratecnológica que não inclui todos, a possibilidade de elaborar o universal recíproco de forma compartilhada, considerando que, na transição das humanidades, a disputa pelo sentido humano é a marca comum.

Quinta hipótese: Se perdemos o futuro, mas não podemos continuar perdendo tempo. Se a perda do sentido que delegamos ao futuro, como horizonte moderno de melhora e progresso, foi inviabilizado pelo sentido linear da história que se esgotou, precisamos, assim como o fez o pós-modernismo, abrir-nos a outras experiências culturais e temporalidades livres de sentido sem, portanto, seguir a via póstuma que nos foi aberta. Reelaborar o sentido da temporalidade criando relações significativas entre o vivido e o vivível, pois, por mais que temos perdido tempo, há muito o que fazer. Apropriar-se do tempo vivível aqui e agora, viver o luto e saber-ser mais vida que lembrança, buscar cotidianamente pela nova ilustração radical:

> Contra el dogma apocalíptico y su monocromia mesiánica y solucionista (o condena o salvación), el sentido de aprender es trabajar em uma alianza de saberes que conjuguen la incredulidade y la confianza. Imagino la nueva ilustración radical como uma tarea de tejedoras insumisas, incrédulas y confiadas a la vez. No os creemos, somos capazes de decir, mientras desde muchos lugares reahacemos los hilos del tiempo y del mundo com herramientas afinadas e inagotables. (GARCÉS, 2017, p. 75).

[72] Garcés pontua que tanto o anti-humanismo da filosofia e do pós-Estruturalismo no século XX, como as mais recentes colocações pelos estudos pós-coloniais, decoloniais e também de gênero através de um pós-humanismo.

As declarações de Marina Garcés se aproximam, em certo sentido, da ideia de *tempo situado* e a necessidade de *giro espacial* sob a qual nos dedicaremos no próximo capítulo. Esse giro na base das ciências humanas, ao conferir a corporeidade performática de toda crítica, reivindica a presença e compreensão do que podemos fazer diante de problemas comuns que atravessam as linguagens e práticas contemporâneas rumo a um novo imaginário latino-americano.

4

TESSITURAS LATINO-AMERICANAS

4.1 Espaço-tempo latino-americano nas artes e na arquitetura

> *La edad moderna se concibe a sí misma como revolucionaria. Lo es de varias maneras. La primera y más obvia es de orden semántico: la modernidad comienza por cambiar el sentido de la palabra revolución. A la significación original —giro de los mundos y de los astros— se yuxtapuso otra, que es ahora la más frecuente; ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional. El giro de los astros era una suerte de manifestación visible del tiempo circular; en su nueva acepción, la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, lineal e irreversible. En un caso, eterno retorno del pasado; en el otro, destrucción del pasado y construcción en su lugar de una sociedad nueva.* (PAZ, 1990, p. 139).

No conto *O jardim de veredas que se bifurcam*[73], Jorge Luis Borges convida, por meio da ficção, a uma reflexão sobre o tempo. Não o tempo como unidade mensurável, mas sim como uma infinidade de possíveis, constantemente transformados e sobrepostos. No texto, um dos personagens é herdeiro do manuscrito que narra um jardim e, ao ir à busca deste, parece surpreender-se ao descobrir que o manuscrito se configurava como metáfora de um labirinto, na verdade, um texto guardado em uma escrivaninha. Ao encontrar o guardião do manuscrito, este procura alertá-lo dizendo se tratar de um "labirinto de signos" e um "invisível labirinto de tempo" em que, embora a palavra tempo não seja sequer mencionada, o manuscrito referia-se a "infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades"[74].

Iniciamos a pesquisa defendendo uma ideia de abertura do próprio campo arquitetônico e sua dimensão experimental e imaginária. Na tentativa de ampliar conceitos e abordagens, pretendo relacionar alguns fatos e produções históricas rumo ao entendimento do espaço como categoria crítica. Entendendo-o como objeto de conhecimento partilhado entre arquitetura, geografia, economia e ciências sociais, busco tensionar a relação entre a objetividade de um mundo estruturado por regras e normas e a subjetividade dos sujeitos, cujo espaço é percebido numa temporalidade

[73] BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. *In*: **Ficções.** 6. reimp. (1944). São Paulo: Cia das Letras, 2007.
[74] *Ibdem*. p. 92.

muito particular. Da compreensão do espaço como entidade racional, mensurável e abstrata, viso aproximar-me da ideia de *tempo situado* (SUÁREZ, 2006) e *giro decolonial* (BALLESTRIN, 2013) para entendê-lo na dimensão social mais ampla dos *acontecimentos no espaço*, relacionada à vida pública e dimensão política dos sujeitos operando em distintas camadas de subjetividade. Seriam de fato as relações entre espaço-tempo na América Latina passíveis de entendimento correspondente aos demais lugares do globo, uma vez que ambos se encontram subordinados a sistemas mais complexos de poder? Como poderíamos pensar essa categoria crítica com base nas artes e na arquitetura por meio de configurações espaço-temporais de insubordinação?

Para pensar os conflitos espaço-temporais da América Latina durante todo o século XX e oferecer possibilidades para estabelecimento de um regime espaço-temporal outro no contemporâneo, procuremos imaginar um modelo gráfico mental: em substituição ao modelo temporal circular cria-se uma linha horizontal temporal, cujo início é marcado pela chegada dos invasores avançando até o momento presente sob a qual se ergue uma linha vertical que estabelece uma zona de relação espaço-temporal oscilante entre o norte e o sul. A partir do encontro com a diferença, dos espaços-tempos inicialmente isolados e em equilíbrio interno, passamos a ter a massa temporal do Norte invadindo o tempo-espaço do sul, reconhecendo-se que, todas as vezes que se buscou recuperar esse equilíbrio, se instalaram momentos de tensão política. Essa primeira tentativa de reestabelecimento do equilíbrio é sutilmente marcada pelas lutas emancipatórias pela independência, volta novamente a acontecer no final do século até aproximadamente a década de 1930 e, por fim, retorna em conflitos ainda mais radicais e violentos no período marcado pela desenvolvimentismo e progressismo pós-guerra quando o espaço americano parece estar prestes a se transformar em mero fluxo econômico.

O pensamento filosófico tem oferecido, desde o século XVIII, instrumentos críticos necessários e que permitem questionar a cientificidade e objetividade do mundo, no entanto seu marco referencial parece ainda limitado se desejamos nos apoiar sob a perspectiva própria ao território latino-americano[75]. Compreender a

[75] O pensamento de Immanuel Kant (1724-1804) e Friedrich Hegel (1770-1831) encontram-se muito presentes no campo teórico da Arquitetura e do Urbanismo, pois ambos consideraram em seus escritos, o espaço como entidade crítica manifesta no campo da experiência sensível e estabelecida na intrínseca conexão entre espaço e tempo. Em *Crítica a Razão Pura* (1781), Kant introduz as categorias de tempo e espaço, a partir do estabelecimento de uma estética transcendental e

relação espaço-tempo como categoria crítica requer considerar as contradições presentes no tecido social e pensar tais relações sob uma perspectiva política que atravessa a história das representações. Darcy Ribeiro propõe analisar a América Latina com base na teoria sociocultural fundada em uma base temporal e espacial mais ampla que aquela permitida pelo fundo histórico europeu, substituindo as generalizações por um quadro mais representativo "dentro do qual a Europa não seria um arquétipo, senão uma variante marcada de singularidades quanto qualquer outra corrente civilizatória particular" (RIBEIRO, 1975, p. 4). Observa que a teoria europeia busca descrever os fatos como uma sucessão de passos evolutivos (escravismo, feudalismo, capitalismo) supostamente universal, mas que se aplica somente a sua própria realidade gerando *construções eurocêntricas com efeitos deformantes* (RIBEIRO, 1975). Segundo ele, ao insistir nessa visão evolutiva, a Europa produz um *ponto cego* para eles mesmos, pois "acreditando comprovar um esquema teórico unicamente com sua própria experiência histórica, tornam-se incapazes para perceber todo o restante" (RIBEIRO, 1975, p. 6).

A invenção da América (1958), livro publicado por Edmundo O'Gorman, historiador apaixonado por arquivos e irmão do arquiteto mexicano Juan O'Gorman, possibilita uma revisão da história da colonização em sua abordagem positivista da história. Antes mesmo de Foucault e outros pensadores da escola pós-estruturalista colocarem em pauta a questão dos arquivos, ele ofereceu um método de leitura que permite desconfiar do sentido de verdade atribuído aos documentos oficiais, indicando uma via para uma nova imaginação latino-americana. O'Gorman reverte a ideia de descobrimento das Américas em favor da ideia de invenção e convida a resignificar a ordenação histórica mundial em nível de igualdade:

> O mal que está na raiz de todo processo histórico da ideia de descobrimento da América consiste no fato de se ter suposto que esse pedaço de matéria cósmica[76], que agora conhecemos como continente americano, terá sido isso sempre, quando em realidade só o foi a partir do momento em que se lhe

possibilidade de ideação do espaço como pura sensibilidade a partir da experiência empírica do sujeito. Em seus cursos de Estética, Hegel oferece instrumentos críticos para se pensar um sistema de artes particulares ao longo da história – no caso a própria arquitetura – e as relações estabelecidas entre as distintas formas de arte simbólica, clássica e romântica, visando criar uma ciência autônoma desvinculada da religião e voltada para a experiência sensível que alimentará, posteriormente, a teoria da recepção. No entanto, o pensamento de ambos encontra-se atrelado à lógica ilustrada, na qual a experiência do sujeito estabelece-se sob uma perspectiva liberal-individual manifesta na ausência de sentido coletivo e na ruptura com as doutrinas religiosas, ainda pactuando com instituições de hierarquização do saber como museus, universidades, etc.

[76] Ver: VASCONCELOS, José**. La raza cósmica**. Misión de la raza iberoamericana. 1948.

> atribui significação e deixará de o ser no dia em que, por alguma mudança na atual concepção de mundo, já não se lhe atribuía. (O'GORMAN, 1992, p. 63).

Para a crítica latino-americana, pensar essa reordenação dos espaços-tempos em nosso território no sentido uma nova imaginação histórica leva não só a "corrigir a história", mas sobretudo dar novo sentido a ela no presente. Resituar criticamente o período abarcado pelas ditaduras e demais regimes conservadores compreendendo os impactos de suas lógicas no espaço seria, assim, a tentativa de resignificar a própria noção de subversão ou desvio, livrando-o do destino simbólico único no corpo social. Pensar arte e arquitetura como sistemas complementares que compartilham um espaço comum ampliado, livra-nos dos modelos universais que fixam a própria noção de experimental numa base tautológica ou tecnológica rumo a uma síntese criativa e imaginação que incorpora sentidos distintos da tradição norte-americana.

Ao ficarmos atentos às contradições suscitadas por essa experiência do espaço, descolada de uma temporalidade própria, entendemos como as lutas por emancipação tinham como agentes sujeitos dispostos a tensionar e ocupar novamente o espaço em que o território não é uma entidade abstrata, mas entendido como um campo efetivo de ação e transformação política. Do Estado-Nação como símbolo que organiza a vida urbana da elite política e econômica em um primeiro momento passa-se à cidade das empresas urbanas e do trabalho. Substituta da lógica latifundiária, a cidade moderna-industrial se organiza na tensão permanente entre minoria dominante e das classes subalternas trabalhadoras que, no sentido de reivindicar direitos básicos e sua história e memória, convulsiona o espaço urbano mediante levantes e pequenas revoluções cotidianas, no passado e também no presente.

Para pensar a condição espaço-temporal da América Latina, proponho analisar um conjunto de experiências e obras que constroem um percurso interessante para compreender como as bases tecnológicas buscam incorporar todos em um mesmo processo civilizatório e, ao mesmo tempo, geram um lento processo de reivindicação emancipatória, sobretudo com relação à criação das identidades: as viagens e a cultura dos atlas como cartografias de poder; as independências e a formação dos Estados nacionais; a "descoberta" idealizada do local pelas vanguardas do século XX; e, por último, as fragmentações identitárias, insurgências coletivas e as ações poético-políticas no contexto da Guerra Fria.

Os distintos modos de organização espacial das cidades e *pueblos* sob a dominação portuguesa, espanhola, inglesa, holandesa e francesa, assim como a invenção do nome *América Latina* pelos europeus como forma de identificar e traçar oposição à América anglo-saxônica (BRUIT, 2002) permitem pensar nossas diferenças. O artista europeu surge, a partir do século XVIII, como um cronista viajante que apreende a realidade americana mediante uma experiência empírica do lugar, orientada pelo saber iluminista, entre as quais destaca-se a importância da *Expedição Mutesiana* (1784-1817), organizada pelo espanhol José Celestino Mutis. Nota-se uma mudança de atitude do ponto de vista representativo:

> Instituída por decreto real em 1784, a expedição produziu em seus 33 anos de existência mais de 5.300 estudos, meticulosamente detalhados, sobre espécies até então desconhecidas da flora do planalto colombiano, apresentados em fólios como uma economia, fidelidade e delicadeza sem precedentes em ilustrações desse gênero. [...] Entre os artesãos empregados pela expedição havia índios equatorianos que já tinham trabalhado nas oficinas de escola de escultura de Quito, famosa pela pureza de seus ensinamentos religiosos. Sob a direção de Mutis, esses arquivistas da flora viva inventaram novas técnicas de cópias que reproduzissem as espécies tal como elas se apresentavam aos olhos. Os materiais e as cores empregados eram produzidos com plantas e minérios do lugar, apropriados às exigências de uma representação colorida com extremo cuidado e minuciosamente detalhada, de modo que a fidelidade à natureza fosse garantida e mostrada tal como era encontrada *in loco.* (CATLIN apud ADES, 1997, p. 44).

Ao longo de todo o século XX, assistimos à multiplicação de expedições europeias às Américas, em que tal "olhar viajante estrangeiro", fundante da perspectiva etnográfica clássica, observou, classificou e catalogou as paisagens, corpos e culturas sempre orientado ao saber científico. Passaram a encontrar na natureza selvagem não apenas o refúgio nostálgico, romântico e pitoresco de uma relação que a Europa havia perdido em seu processo de modernização, mas fonte de informação confiável para impulsionar o progresso material do capitalismo industrial. A forma *Atlas* consolida-se como um tipo de publicação que narra esse "redescobrimento" do território latino-americano, circulando em edições muito sofisticadas por toda a Europa. Esse olhar estrangeiro não vinha, contudo, de forma neutra, sendo dividido em categorias de interesse *científico, ecológico, topológico e social* (CATLIN apud ADES, 1997). Stanton Catlin afirma que, enquanto as duas primeiras categorias buscavam retratar a riqueza da fauna e da flora silvestres, as topológicas se dedicavam à análise territorial principalmente de um ponto de vista estratégico e econômico com vistas das cidades, portos e regiões de interesse

econômico, sendo a categoria social, talvez, a mais variada por se dedicar ao retrato das pessoas de todos os tipos e as classes, seus trajes, suas celebrações, enfim, todo tipo de ocupação humana do território. Nos grandes compêndios ilustrados, como em *Voyage de Humboldt et de Bonpland* (1805-1834) <ID315> de Alexander von Humboldt[77]; *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) <ID323>, de Johann Moritz Rugendas; e *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839) <ID329>, de Jean-Baptiste Debret, encontram-se as primeiras versões e registros dos modos de vida produzidos, no entanto, por esse olhar outro a alimentar e estabelecer todo o código visual e sistema simbólico das elites urbanas da nossa primeira modernidade.

A apreensão da América Latina pela Europa abandona, aos poucos, a visão primária dogmática-religiosa do colonialismo de um território selvagem, bárbaro e caótico, substituindo-a por uma nova possibilidade de domínio econômico mediante alianças políticas com as jovens repúblicas independentes. Gabriela Piñero aponta que as primeiras aparições da *ideia de latinidade* se dão no contexto pós-revolução francesa, aparecendo nos escritos dos pensadores franceses e sendo integrada ao pensamento do século XIX[78] como forma de diferenciar a América do Norte – protestante e anglo-saxônica – da América do Central e do Sul – católica e latina – e criar uma espécie de reação ao avanço político, econômico e cultural dos Estados Unidos (PIÑERO, 2019). Ela observa que a *ideia francesa* de latinidade será adotada e incorporada ao pensamento latino-americano por uma intelectualidade *criolla*, de forma que:

> 'América Latina' surgió así como empresa identitária en un clima em el cual las teorias raciales cientificistas (Gobineau) y la teoria del medio (Montesquieu) dominaban el pensamento de la época, bajo uma lógica em la que terriotorio, raza, cultura y lengua formaban una continuidad de sentido a partir de la cual se explicaba y ordenaba el mundo. (PIÑERO, 2019, p. 34)

É a partir desse campo de influências no contexto das independências e formação das repúblicas que se abre uma primeira interpretação para um pensamento americanista, como se observa na concepção do cubano José Martí (1853-1895) e na

---

[77] Peter Krieger reconhece a "ecologia estética das montanhas" como uma herança do pensamento de Humboldt nas Américas que nos permite estabelecer, na atualidade, uma eco-crítica da iconografia política da paisagem no Antropoceno. Ver: KRIEGER, Peter. Ecohistoria y ecoestética de la megalópolis mexicana – conceptos, problemas y estrategias de investigación. *In*: PACHECO, Sergio Miranda (ed.). **El historiador frente a la ciudad.** México: IIH/UNAM, 2016. p. 257-277.

[78] Gabriela Piñero cita os escritos de Michel Chavelier (1836) e Benjamin Poucel (1849) como os primeiros a fazerem referência ao termo *latinidade*, sendo o primeiro a, efetivamente, se referir ao nome América Latina, o colombiano Torres Caicedo, residente em Paris desde 1853.

tentativa de construção de *Nuestra América* como aquela que, em sua multiplicidade e humanidade, era indígena, negra, mestiça e *criolla*, sentido que posteriormente será recuperado pelas vanguardas literárias e artísticas (CARVALHO, 2010). A criação das primeiras escolas de arte vinculadas às Academias Reais e Imperiais oferecem importantes instrumentos para se pensar o processo de hierarquização do conhecimento e subordinação econômica e intelectual. Orientada aos cânones acadêmicos clássicos, tais representações de caráter intensamente nacionalista eram financiadas pelo Estado e trabalhadas sob motivos ao gosto burguês das classes dominantes no sentido de buscar construir uma identidade nacional. O gosto das elites republicanas pela arte europeia constrói um tipo de representação nacional idealizada que retorna às origens nativas e opera na negação de qualquer substrato de referência colonial, no entanto, inconsciente de sua aderência a um tipo de colonialismo interno. Na base dos sistemas de representação nacionais percebem-se formas de expressão mais livres que introduzem símbolos e temáticas de origem pré-colombiana e indígena. Na obra *Simón Bolivar libertador y padre de la patria* (Pedro José Figueroa, 1821) <ID361>, o líder da independência toma o lugar do herói que, em uma atitude paternalista, protege a mulher branca em tamanho menor – símbolo da pátria –, porém se inscrevem na imagem elementos da cultura indígena como o cocar de penas e a bolsa com flechas em uma alegoria da liberdade. O artista local passa, pouco a pouco, a buscar por uma diferença consciente da arte europeia que servirá de impulso para pautas das vanguardas locais no século XX:

> [...] às limitações impostas pelo neoclassicismo à livre escolha de temas e à maneira do tratamento afastavam-se da experiência que tinha o artista de seu ambiente. Os artistas-cronistas viajantes estavam construindo um sistema de referência mais autóctones em seus registros da realidade científica, ecológica e social [...]. Os trabalhos destes e de outros artistas trouxeram à consciência nativa, através de publicações populares sobre arqueologia, as origens milenares e a enorme importância das primitivas civilizações americanas. Dessa maneira, ressaltam-se as novas diferenças contrárias aos julgamentos artísticos que haviam feito da palavra 'nativa' sinônimo de inferioridade e fixado padrões externos para a aceitação ou exclusão cultural. (CATLIN apud ADES, 1997, p.60).

Os atlas de costumes em circulação na Europa promoveram também uma virada epistemológica, uma vez que a maior circulação desses materiais modificou a percepção dos europeus já que se tomou consciência de que o "novo" continente, apresentava configurações e tradições muito mais antigas do que anteriormente se

tinha notícia. A posição de recusa em reconhecer valor na diversidade de saberes e manifestações registrados nos artefatos, nos ex-votos e nas danças-ritual e, portanto, classificado como algo menor e posteriormente excluído da tradição acadêmica e artística. Ao mesmo tempo em que confronta a hegemonia, a Europa, como velho continente, é levada a estabelecer um novo equilíbrio temporal com o restante do globo e que, portanto, lhe nega pela primeira vez o privilégio temporal-histórico diante do outro. Essa negação do outro não ocidental é sobretudo fundada na ideia de que uma distância espacial equivalia também a uma distância temporal. Dessa relação entre sujeito e objeto do conhecimento em que também os corpos serão vistos como atributos do lugar, Johannes Fabian observa (1983):

> Vivir em otra parte, en la periferia del mundo occidental, era vivir en otra epoca, pero no solo en otra epoca, sino en un estado sociocultural de antecedencia evolutiva, agotado ya, o superado por la historia occidental. El etnógrafo se presenta entonces como um viajero que remonta el tiempo, mientra el etinografiado es tomado por un representante del pasad. El primero habla desde el presente, el segundo, desde una anterioridad mitologica o historica. (FABIAN apud SUÁREZ, 2006).

Na Europa, a Revolução Industrial gera uma transfiguração interna dos núcleos capitalistas mercantis (Inglaterra, França e Países Baixos) transformados em imperialistas industriais, que exclui os países ibéricos (Espanha e Portugal) de formação mercantil salvacionista e base católica, rígida estratificação social e despótica estrutura de poder (RIBEIRO, 1975). Os primeiros movimentos de emancipação latino-americana ocorridos na primeira metade do século XIX referem-se à substituição da lógica colonial ibérica para a lógica imperial inglesa em que as antigas colônias buscam experimentar um processo de atualização histórica baseada no *tecnicismo, renovação social e modernização ideológica* (RIBEIRO, 1975, p. 10).

Se podemos compreender a era moderna como aquela da narrativa histórica pautada pelo *cronopolítica* e pelo *cronocentrismo*, o século XX vai reforçar um desequilíbrio dessa ordenação espaço-tempo, uma vez que as questões relacionadas ao espaço são tensionadas quanto a própria vida. A experiência urbana é novamente modificada pelo crescimento das cidades, novas instituições, fluxos de produção e circulação e ampliação do conhecimento sobre a antiguidade e os novos territórios. Buscando refletir sobre os impactos da *cronopolítica* como fundamento ideológico da geopolítica da modernidade latino-americana, o antropólogo Emilio Suárez reconhece

na hegemonia moderna a prioridade do tempo em detrimento ao espaço, uma estratégia para domesticar as outras alteridades possíveis e localizáveis nas diferenças territoriais e geográficas. Valendo-se sempre da lógica evolutiva para explicar e justificar uma lógica cronocêntrica como mecanismo de dominação e hierarquização dos poderes, vinculada à ideia de progresso material e, consequentemente à visão desenvolvimentista e modernizante, o autor define a modernidade como:

> Modalidad de manejo político del tiempo basada en una teleología de perfectibilidad que jerarquiza, ordena y contribuye a controlar las experiencias del tiempo social como la memoria, el sentido de devenir y la constitución de u-topias y horizontes del futuro. (SUÁREZ, 2006).

Observa-se a aceleração dos giros temporais sob uma lógica de produção e acumulação que visa ao aniquilamento dos espaços em suas diferenças, assim como qualquer possibilidade de uma outra imaginação. O Estado-Nação opera como modelo institucional que organiza de maneira única a vida moderna em suas distintas localizações, o tempo torna-se o mesmo e o espaço é reduzido a mero artefato econômico a ser expropriado e consumido. Opera-se a primeira inversão rumo à hegemonia da cidade, a forma-metrópole substitui o latifúndio no campo, consolidando-se o símbolo político e econômico do progresso, opondo-se ao restante do território, considerado um não lugar atrasado e cujo destino, portanto, deveria ser apenas a extração de riquezas e mão de obra para o enriquecimento das centralidades. Nesse sentido, o espaço latino-americano entendido como uma zona econômica para além das fronteiras e linhas estabelecidas pelos novos Estados-Nação, situa-se e gira sob um mesmo eixo temporal determinado pela modernidade produtiva localizada nos centros hegemônicos.

O surgimento do Urbanismo moderno como disciplina, cujo marco é dado pelo *Plan Cerdá* de Barcelona (1859), marcou e modificou por completo as práticas territoriais nas cidades europeias e da América Latina. A força modernizadora das práticas urbanísticas era validada pelo conhecimento científico dos centros hegemônicos e, portanto, nunca questionável como modelo mesmo que o território se comportasse de maneira radicalmente diferente. No sentido de deixar o passado colonial para trás, o Estado passou a investir em diversos planos modernizantes, observados em Buenos Aires (1882-1887), La Plata (1882), Belo Horizonte (1897) e

Rio de Janeiro (1902-1906), nos quais a ideia de "futuro" vincula-se a um cosmopolitismo ávido por alcançar a temporalidade da metrópole europeia enquanto entregava o território à devastação econômica e ambiental. Novos arquitetos e planejadores da *geração pragmática*[79] participaram ativamente da gênese desse modelo urbano que corporifica a ideologia de povo e de nação inserindo-se nos contextos políticos de raiz patriótica (ARANGO, 2012).

Ainda que de maneira sutil, observa-se que, enquanto a arte solicita um olhar próprio na construção da identidade nacional, a Arquitetura e o Urbanismo se entregam ao gosto internacional da *Belle Époque,* cuja problematização só virá mais tarde quando os arquitetos modernistas, influenciados pelas vanguardas artísticas e pela viagem como modo de descoberta, promovem a ruptura com os modelos passadistas. Nas cidades remodeladas aderem-se ao processo de crescimento da população urbana a acompanhar todo o século XX, revelando uma expansão territorial e, principalmente, social numa disputa por lugar entre raças e classes. Tal processo desenvolve-se em um embate constante entre as dicotomias simbólicas da modernidade: *centro-periferia; progresso-atraso; cidade-campo; natural-artificial; industrial-artesanal; científico-popular*; entre tantas outras disputas ainda correntes na atualidade.

Do ponto de vista artístico e, considerando um intervalo de tempo de quase cinquenta anos entre a primeira exposição impressionista em Paris (1874) e a do ano em que se estabelece como fundação da arte moderna na Europa (1925), Marta Traba observa que, no contexto latino-americano, o antecedente da arte moderna não é o Impressionismo ou o Naturalismo francês, transplantados pelos pintores-cronistas estrangeiros ou os outros "ismos" surgidos nas primeiras três décadas do século XX, mas a produção de uma pintura de gênero, principalmente *paisagens* e *retratos*, que visavam "atender a demanda de uma sociedade burguesa provincial e sem relação alguma com as convulsões da explosão industrial nem com o crescimento e superlotação das cidades europeias e estadunidenses" (TRABA, 1994, p. 3). Ela

[79] O *método geracional* proposto por Arango visa analisar a produção arquitetônica a partir do contato de grupos de pessoas geradoras de uma espécie de identidade por coesão: "*La generacíon es una distancia histórica intermedia desde la cual es posible ver conclaridad los aspectos individuales – biográficos – y los aspectos colectivos – sociales – , lo que la convierte en una categoria especialmente útil para entender los aspectos que tienen que ver con procesos creativos como la arquitectura (de índole individual) y la ciudad (de índole social)*" (ARANGO, 2012, p. 17). Ela estabele como parâmetro seis gerações: Cientificista (1885-1900); Pragmática (1900-1915); Modernista (1915-1930); Panamericana (1930-1945), Progressista (1945-1960) e Técnica (1960-1975).

destaca a enorme contribuição dos artistas estrangeiros para a consolidação e proliferação de uma pintura de paisagem que, agora elaborada por artistas locais, passa a apresentar "paisagens intermediárias" de seu processo formativo independente com técnicas pós-impressionistas cuja origem não é romântica como na Europa, mas que tende a um "realismo difuso", nem heroico e nem de denúncia (TRABA, 1994, p. 5). Traba entende a influência internacional na formação da cultura visual latino-americana e, consequentemente, a influência dos modernismos se estabelece de modos distintos nas "áreas abertas" – zonas cosmopolitas de contato permanente com o capital econômico-intelectual estrangeiro, como Argentina, Brasil, Venezuela e México – e "áreas fechadas" – zonas de difícil penetração dos modelos externos e intrínseca relação com manifestações pré-colombianas como Bolívia, Peru e Colômbia.[80]

Quando os artistas latino-americanos passam a viajar e circular livremente entre a Europa e as Américas, a arte moderna penetra definitivamente na vida cosmopolita urbana. Um ponto de inflexão interessante na relação espaço-tempo inserido pelas primeiras vanguardas refere-se ao fato de a produção artística não se condicionar mais unicamente ao espaço do ateliê ou às regras de representação acadêmicas. Nesse contexto, a arte torna-se uma experiência autêntica e impregnada da vida urbana e dos personagens reais que vivem em suas passagens, parques, ruas, cabarés, cafés, manifestos nas narrativas visuais e literárias do período. O artista das vanguardas está no espaço e sua obra surge como objeto de reflexão não de um espaço hipotético ou imaginário fundado em regras definidas *a priori*, mas da própria experiência social da vida pública. O espaço-tempo como categoria crítica é dado como produto dessa experiência dialética transmutada no tecido social. O contato com os círculos artísticos em seu processo de ruptura com a arte acadêmica e elitista é marcado pela autonomia do artista e a popularização da mídia impressa e da fotografia, que passam a ser incorporados aos métodos artísticos que explodem os meios de expressão.

[80] Parte da pluralidade e sentido crítico presente nos trabalhos de Marta Traba para compreender o território latino-americano deve-se às suas contínuas mudanças de país (Argentina, Porto Rico, Colômbia, Venezuela, Argentina, Paris, Espanha e Estados Unidos) e viagens para acompanhar Bienais e eventos. Casada com Angel Rama, ambos tinham como forma de vida esse deslocamento constante que lhes permitiram um profundo conhecimento sobre a América Latina. Suas publicações críticas mais notáveis, além de uma série de produções literárias, são: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas* (1973); *Historia abierta del arte colombiano* (1974); *En Caracas: de mirar* (1974).

Destaca-se, também, o grau de envolvimento da classe artística com a política, influenciada, principalmente, pelos movimentos franceses em sua postura anticolonial que reverbera na América Latina. No México, os artistas demonstram um engajamento real no processo pós-revolucionário, enquanto que em outros países há um debruçar sobre temas sociais e identitários em uma aderência entre nacional e popular, mas cujo distanciamento ainda romantiza e idealiza a figura do *outro*. Ainda que as vanguardas europeias estivessem interessadas em uma perspectiva primitiva e autóctone dos modos de expressão não europeus, manifestada, por exemplo, na parede *Le Mur,* montada por André Breton em seu apartamento em Paris, multiplicavam, na América Latina, inúmeros folhetos ou pequenas revistas produzidas por artistas autodidatas. Estes últimos criticavam as classes dominantes por meio de sátiras políticas e metáforas históricas, conferindo um frescor que, ainda, atrelava-se à tradição gráfica popular mexicana anterior, como se observa no trabalho de José Guadalupe Posada (1852-1913).

De acordo com Octavio Paz, o fenômeno da modernidade latino-americana se manifesta na *tradição da ruptura*, na *tradição da continuidade em oposição ao passadismo*, no *presente como experiência singular* (PAZ, 1972). Apoiando-se numa perspectiva eminentemente crítica que a difere das rupturas anteriores, identidade e modernidade estabelecem no contexto do latino-americano um *desejo de autorreencontro* (AMARAL, 2006), algumas vezes romântico e observável nas manifestações *indigenista-nacionalista* (México, Peru e área andina) e *afro-americana* (Cuba e Caribe). Como observa Marta Traba, a compreensão de cada um desses modernismos não estará sujeita somente ao extrato étnico-racial de formação dos povos que poderiam, em alguns casos, apresentar traços comuns, mas também aos acontecimentos político-sociais ocorridos de cada país (TRABA, 1994). Dessa forma, trata-se de diferentes modernidades compreendidas em função do grau de abertura ou fechamento de determinadas regiões em relação aos modelos internos e externos.

Antes mesmo da Revolução Russa (1917), a Revolução Mexicana (1914) reivindica um novo regime estético-político atrelado a uma tradição popular e indígena – o *indigenismo* e foi, sem dúvida, a conjuntura política mais importante ocorrida em um país da América Latina a mudar o rumo da arte moderna em todo o continente. No período pós-revolucionário surge uma forte política estético-pedagógica cuja abordagem política dos ideais revolucionários consolida-se na pintura mural de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco e Juan O'Gorman, produto da

Revolução Mexicana a ocupar os novos edifícios públicos. Em menor escala, essa reverberação entre arte e política revolucionária será sentida na América do Sul, principalmente no Brasil, de forma que aqui se estabelece outro movimento que dará origem aos caminhos da abstração latino-americana – o construtivismo. Ao negar as instituições tradicionais e acadêmicas, os artistas envolvidos nas vanguardas, ainda que individualmente retidos à produção de uma visualidade particular, estabeleceram-se em circuitos alternativos formados por grupos que produziam manifestos, revistas, exposições e debates sobre as questões estéticas locais. Artistas e intelectuais se organizavam ao redor de revistas como *Klaxon* (1922) e *Antropofagia* (1928) no Brasil; *Actual* e *El Machete* (1924) no México; *Martín Fierro* (1924) na Argentina; e *Amauta* (1926) no Peru; ambas constituíam um amplo espaço de circulação de ideias e imagens rumo a modelos menos elitizados de expressão artística em seus contextos locais e de uma possível rede latino-americana.

No Peru, José Carlos Mariátegui dirigia a revista *Amauta*, deixando claro, em uma série de textos, seu posicionamento a respeito de uma arte proletária muito próxima à estética defendida pela arte socialista, afirmando em *Arte, Revolução e Decadência*[81]:

> Não podemos aceitar como nova a arte que meramente contribui para novas técnicas. Isso seria brincar com as mais falaciosas ilusões da atualidade. Nenhuma estética pode reduzir a arte a uma questão técnica. A natureza revolucionária das escolas ou correntes contemporâneas não reside na criação de uma nova técnica. Reside, sim, na rejeição, na dispensa e no ridículo da ideia burguesa de absoluto. (MARIÁTEGUI apud ADES, 1997, p. 130).

Um posicionamento parecido transparece de maneira metafórica em um trecho do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), quando Oswald de Andrade diz: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. Sem dúvida, os manifestos foram importantes contribuições para alcançar uma maior politização do regime das artes diante das tendências modernizantes dos grandes centros, posicionamentos como os de Manuel Maples Arce em seu *manifesto estridentista* publicado na *Hoja de Vanguardia* (1921):

> X. Tornemo-nos mais cosmopolitas. Já não é possível nos mantermos dentro dos capítulos tradicionais da arte nacional. As notícias são enviadas por telégrafo para o alto dos arranha-céus, aqueles arranha-céus maravilhosos

[81] Revista Amauta n. 3, 1926.

> que todo mundo detesta, com nuvens dromedárias por cima, e elevadores elétricos se movimentando dentro de seu tecido muscular. Quadragésimo oitavo andar. Um, dois, três, quatro, etc. Aqui estamos. As locomotivas devoram quilômetros sobre as barras paralelas do ginásio ao ar livre. A fumaça se desfaz em ausência. Tudo se aproxima e de afasta a cada movimento. O meio se transforma e sua influência modifica tudo o que o cerca. Os traços e as características raciais começam a se apagar dos perfis culturais e genéticos por meio de um rigoroso processo de seleção, enquanto a unidade psicológica do século floresce ao sol dos meridianos atuais. As únicas fronteiras possíveis na arte são as que não podem ser atravessadas por nossa própria emoção alienada. (ARCE apud ADES, 1997)[82] .

Estabelece-se uma atitude de negação da atualização temporal constante requerida pela necessidade moderna inscrita no progresso e que, neste momento, tornava homogênea as distintas paisagens americanas por meio da intensificação dos processos extrativistas-industriais. Percebe-se um desejo de emancipação, inscrito no discurso da modernidade latino-americana como *utopias identitárias* (TRABA, 1994, p. 10). No entanto, sob essa *utopia das identidades,* estabelece-se toda uma estratégia discursiva moderna que molda as primeiras instituições de arte surgidas nesse contexto, como é o caso do IPHAN e do Edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Torna-se necessária uma adequada problematização sobre a incorporação e canibalização da cultura popular em um sentido totêmico e que desconsidera todos os processos políticos e simbólicos mais amplos e inseridos nos contextos de luta por sobrevivência dos povos marginalizados historicamente pela cultura oficial.

No Brasil, o antropólogo José Jorge de Carvalho tem também trabalhado em uma crítica mais direcionada ao poder cultural, questionando suas hierarquias econômicas e estéticas utilizadas na separação entre erudito e popular. Ele identifica uma apropriação da cultura popular pelo poder econômico que a apresenta como espetáculo deslocado das comunidades e circuitos de origem para uso das classes médias urbanas[83] (CARVALHO, 2010). Essa é uma discussão extremamente importante para os dias atuais, quando uma revisão dos movimentos estéticos das vanguardas artísticas latino-americanas do início do século XX, influenciadas pelo pensamento europeu e envolvidas com a elite industrial, em muito se apropriou desse território “popular”. Chama-se a atenção para tal aspecto porque, algumas vezes, é possível identificar uma semelhança de discursos e práticas no contemporâneo

[82] ARCE, Manuel Maples. Comprimido estridentista. Hoja de Vanguardia. **Revista Actual**, n.1. Cidade do México, dez. 1921.

[83] Ele se refere a tal processo como uma *desterritorialização* das práticas.

quando muitas obras desenvolvidas pelos artistas que fazem parte deste trabalho, produzidas ao longo das décadas de 1960 e 1980 e pautadas por uma forte relação entre estética e política, são também cooptadas pelo mercado de arte. Ocorre aqui também a "espetacularização" da própria dimensão política da vida, demandando de todos preocupação, mas também responsabilidade com todo o processo de circulação das obras, principalmente os circuitos de comunicação e inserção publicitárias (CARVALHO, 2010, p. 55).

Recentemente, Maria Clara Bernal-Bermudez (BERNAL-BERMUDEZ, 2006), observando o crescente interesse internacional na arte latino-americana e seu crescente valor de exposição, impulsionado pelo quinto centenário de "descobrimento" da América, desenhou uma potente crítica à apropriação do conceito de *real maravilloso*[84] do escritor cubano Alejo Carpendier. Segundo ela, o conceito foi responsável por conformar no pensamento da modernidade uma ideia homogênea da América Latina como lugar da fantasia e do exotismo[85], cumprindo um papel importante na perpetuação dos mitos culturais e coloniais nos países hegemônicos, sobretudo a partir da abordagem do Surrealismo em seu contato com o México e o Caribe.

Assim, quando o mexicano Afonso Reyes publica seu célebre texto *Notas sobre a inteligência americana* (1936), a negação radical do pensamento positivista conduz a reflexão para o campo de uma cultura americana e do orgulho de ser americano. Ao afirmar que *chegamos tarde ao banquete da civilização*, Reyes reconhece algo muito elementar e positivo nessa outra experiência do tempo oposta ao sentido apressado da modernidade. A nova essência americana surgiria de uma síntese – racial, cultural, espacial – em que os aspectos disjuntivos das culturas seriam acolhidos na capacidade sintética para criar um modo total de compreender o outro e o mundo. O autor diz:

> Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un ritmo. Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo

[84] O termo aparece pela primeira vez no Jornal *El Nacional* (1948), posteriormente sendo elaborado no livro *El Reino de ese mundo* (1949). Guarda certa similaridade ao conceito de *Realismo Mágico* (1982) criado por Gabriel Garcia Marquez.

[85] Ela cita a exposição *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* (Museu de Arte de Indianápolis, 1987) como o caso em que a cultura latino-americana é reduzida a um rótulo cultural asfixiante. Posteriormente, identifica a exposição *Art in Latin America* (London's South Bank Centre, 1989) uma primeira pequena mudança de paradigma ao mostrar maior heterogeneidade.

> a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo—que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio—, es el único "tempo" histórico posible, y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura. Tal es el secreto de nuestra historia, de nuestra política, de nuestra vida, presididas por una consigna de improvisación. El coro: las poblaciones americanas se reclutan, principalmente, entre los antiguos elementos autóctonos, las masas ibéricas de conquistadores, misioneros y colonos, y las ulteriores aportaciones de inmigrantes europeos en general. Hay choques de sangres, problemas de mestizaje, esfuerzos de adaptación y absorción. Según las regiones, domina el tinte indio, el ibérico, el gris del mestizo, el blanco de la inmigración europea general, y aun las vastas manchas del africano traído en otros siglos a nuestro suelo por las antiguas administraciones coloniales. La gama admite todos los tonos. La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser *la inteligencia*. (REYES, 1978, p. 5).

Um dos primeiros sinais de esgotamento da primeira modernidade tem como episódio a inauguração do Museu El Eco (1953), projetado por Mathias Goeritz*,* na cidade do México. O projeto tinha como meta romper com os dogmas modernos do funcionalismo e superar a tradição figurativa do muralismo mexicano para estabelecer-se com *espaço vazio e aberto a todas as finalidades de arte*. Na ocasião da inauguração do Museu, Goeritz publica o *Manifesto de la Arquitectura Emocional* (1953), que diz:

> Toda essa arquitetura é um experimento. Não quer ser mais do que isso. Um experimento com o fim de criar novamente, dentro da arquitetura moderna, emoções psíquicas no homem, sem cair em um decorativismo vazio e teatral. Quer ser a expressão de um uma livre vontade de criação – sem negar os valores do "funcionalismo" – tenta submetê-los a uma concepção espiritual moderna[86]. (GOERITZ, 1953).

A partir da década de 1950, observa-se uma profunda estruturação do panorama cultural voltado para um sentido pan-americanista de intercâmbio regional que, sobretudo devido às tensões percebidas na Europa com relação à ascensão de regimes totalitários, passa a se manifestar sob a liderança dos Estados Unidos no

[86] Do original: "Repito que toda esta arquitectura es um experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que – sin negar los valores del "funcionalismo" – intenta someterlos bajo a una concepción espiritual moderna". (GOERITZ, 2015, p. 186, tradução do autor).

sentido de uma “política da boa vizinhança”[87] (FOX, 2013). São reflexos diretos dessa política os desdobramentos do conceito de *síntese das artes* (1953), do arquiteto venezuelano Carlo Raúl Villanueva, na tarefa de reunir artistas e arquitetos para a construção do campus da Universidad Central de Venezuela (1944-1970) e a promoção da arte abstrata venezuelana dentro do que se consolidou como a *política do petróleo*, intimamente ligada às elites do país e tratados de cooperação internacional (BRILLEMBOURG, 2004; 2013). Marta Traba definiu o meio artístico caraquenho como uma “orgia cinética” patrocinada e utilizada como propaganda oficial para os programas de governo, além de decorar as casas das elites do petróleo e especular no mercado de arte norte-americano. Ela desafiava a posição hegemônica garantida internacionalmente a essa produção, alertando para o seu caráter “não político” e totalmente desconectada da realidade de Caracas (TRABA, 1974). Trabalhos como *Asfalto-Infierno* (1963) <ID540> do Grupo *El Techo de la Ballena* (1961-1963) ou as diversas ações poéticas de *Diego Barboza* com o grupo *Vertical 9 (1962)* permitem observar tal posicionamento estético-político e uso dos meios artísticos como forma de crítica e emancipação social.

A construção de Brasília (1961) também pode ser entendida sob a perspectiva liberal progressista de Juscelino Kubitschek em que a arquitetura de caráter monumental se torna protagonista e, ao recuperar a relação de síntese das artes, transforma-se em símbolo de um “novo” Brasil. O urbanismo e a arquitetura de Brasília consolidam o sonho de ordem como centro da utopia moderna brasileira. A cidade construída para ser a *imagem de uma nação*, forma plástica congelada no tempo e, portanto, descolada da autêntica experiência urbana política e da liberdade. Brasília como um experimento, mas também como corpo urbano de contradições localizáveis entre utopia e violência, hierarquia e vigilância, cujos mitos e fantasmas chegaram tardiamente ao campo crítico da Arquitetura e do Urbanismo (LEJEUNE, 2003) (GORELIK; PEIXOTO, 2019) (KIM; WASELY, 2010).

Havia um programa regional de construção de uma *América grande e moderna* – progresso e desenvolvimento de roupagem nacional e alma internacional, na qual a arquitetura teve um importante papel. As elites econômicas e políticas centradas nas

[87] Essa política se expande após a criação da *Organização dos Estados Americanos* (OEA) em 1948 e o estabelecimento de contratos e acordos de cooperação pela *United States Agency for International Development* (USAID) em setores estratégicos como a mineração, agronegócio, petróleo e automobilístico.

cidades e apaixonadas pela ideia de crescimento econômico por meio da conquista de bens materiais – a existência pelo consumo – assumem o papel desejado pelos EUA. No lado oposto, o processo de alternância dos modelos econômicos latifundiários para industrial e de serviços produz um grande fluxo migratório para os grandes centros urbanos, sendo as classes populares, rurais e trabalhadoras excluídas desse sistema primeiro e passando a se identificar com a base política socialista e sindical como meio para o desenvolvimento coletivo da sociedade e via para a emancipação social. De acordo com Gabriela Piñero, pode-se entender esses processos de produção artística como um contínuo entre ruptura e continuidade marcadas pelos intervalos da década de 1930-1940, quando se cria um *projeto continental de arte americano*, e as décadas de 1950-1970, nas quais se amplia para uma *fórmula de arte latino-americana*, em grande parte pautada pela abstração (PIÑERO, 2019).

O fim da 2ª Guerra Mundial, as imposições socioeconômicas, anteriormente atreladas a uma relação entre ex-colônia/metrópoles, e a crescente polarização da Guerra Fria reorganizam-se em uma nova lógica bilateral em que a disputa global se dá sob o campo das ideologias políticas: de um lado os Estados Unidos liderando o bloco capitalista; do outro, a União Soviética na defesa dos ideais socialistas. Como demonstra Milton Santos (SANTOS, 2000), ao longo do século XX, o antigo modelo colonial é substituído por um sistema de disputa global que não se encontra mais apenas focado no território como entidade física e no sentido da exploração das riquezas, mas amplia seu raio de interesses, buscando mercados produtores e consumidores ao mesmo tempo que controla midiaticamente os modos de vida e comportamento. As fronteiras nacionais vão se diluindo a favor de uma economia de caráter flexível que visa manter ativo os canais de troca, movimento e comunicação (SUÁREZ, 2006).

A segunda metade da década de 1950 marca um período interessante nos termos de estabelecimento de políticas públicas voltadas para a redução das desigualdades em várias partes da América Latina, observáveis no estabelecimento da *Revolução Nacional Boliviana* (1952-1964) e da *Revolução Cubana* (1959). Embora a Revolução Boliviana tenha se dado em meio a um amplo conjunto de contradições políticas e contado com o apoio dos EUA[88], modificou as bases

[88] Interessante observar a mudança de posicionamento dos EUA nesse período, principalmente após a sua intervenção direta por meio de uma operação organizada pela CIA no Golpe de Estado da

oligárquicas do país e consolidou, pela primeira vez, uma série de direitos para as populações indígenas e operárias, alcançados por um conjunto de reformas político-estruturais, como a reforma agrária e o direito universal ao voto, seguido por um profundo processo de modernização[89]. A Revolução Cubana, por outro lado, de caráter militar, optou pela luta armada, assumindo uma postura anti-imperialista com um projeto de nacionalização das terras, contrária aos interesses das corporações estadunidenses cujas relações político-econômicas com a ilha eram antigas. Independentemente de todas as leituras que possam ser feitas no presente sobre o sucesso ou não da Revolução Cubana, sem dúvida, ela foi responsável pelo estabelecimento de um novo imaginário político na América Latina na segunda metade do século XX, que alimentaria programas políticos eleitos diretamente pelo voto popular e interrompidos violentamente por uma sucessão de golpes civil-militares ou de governos conservadores de direita nos anos posteriores.

Os programas de governo propostos por presidentes democraticamente eleitos, como Juan Domingo Perón (Argentina, 1946-1952; 1952-1955; 1973-1974), João Goulart "Jango" (Brasil, 1961-1964) e, mais tarde, Salvador Allende (Chile, 1970-1973), pautados por uma nacionalização da economia mediante a estatização de setores estratégicos, questões de bem-estar social – direito à saúde pública, educação, cultura – e direitos trabalhistas e reforma agrária transformam-se em um entrave para a política externa norte-americana. Merece destaque o golpe de Estado no Peru pelo General Juan Velasco Alvarado (1969-1975), reconhecido como um governo ditatorial-militar de base reformista e certa perspectiva progressista contrária às oligarquias locais formadas pelos *terratenientes* e favorável à inserção social das populações indígenas e campesinas. Velasco trabalhou na nacionalização de diversas empresas do ramo petroleiro – algumas subsidiárias da empresa americana *Standart Oil* – e na implementação da reforma agrária, contando com o apoio das esquerdas peruanas, cujo objetivo primeiro era, no entanto, conter qualquer tipo de insurgência campesina levando a um nacionalismo de identidade étnica com

Guatemala em 1954. O entendimento dos EUA de que um programa de governo em defesa da Reforma Agrária estaria associada a uma política atrelada ao comunismo soviético, evidencia as disputas políticas por uma hegemonia norte-americana nos territórios latino-americanos que haviam sido cimentadas durante as alianças pan-americanas.

[89] Ver: ALMARAZ, Sérgio. *Réquiem para una república.* La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1969; OCAMPO, Ricardo. *El índio Paulino* (1969). *In:* GUMUCIO, Mariano Baptista (org). **Narradores bolivianos**. La Paz: Monte Avila Editores, 1969.

roupagem pop[90], como se vê na série de cartazes *Reforma Agraria 1968-1973* <ID462> de Jesús Ruiz Durand. Juan Acha foi um dos grandes críticos latino-americanos de esquerda a primeiro se manifestar quanto ao sentido autoritário do governo de Velasco, o que o levou a ser preso e, a partir de 1972, exilar-se definitivamente no México. Contrário ao uso didático da arte para fins políticos, Acha desenvolveu uma profunda crítica ao racismo institucional e, ao reivindicar uma revisão das relações entre arte e política, propõe uma revolução sensível dentro da revolução social por meio de uma *revolução somática* (ACHA, 2017)[91].

Ao lançarem programas de governo que visavam modificar as políticas de dependência econômica das grandes potências mediante um amplo programa de reformas de base, esses governos buscavam, em comum, recuperar um certo equílibro espaço-temporal pela via política. Encontraram, no entanto, entraves em uma cultura patrimonialista arraigada nas elites econômicas, que demonstraram apoio aos golpes em favor da proteção contra uma suposta "ameaça comunista" que fora perpetrada, midiática e institucionalmente, com a contribuição direta dos Estados Unidos[92]. Para além das questões específicas das teorias políticas latino-americanas que possam se desdobrar desses fatos, ficam também as marcas no campo estético por meio das instituições educativas e culturais atuantes na regulação dos espaços e, também, dos corpos. As estratégias de controle social alcançam graus inimagináveis de crueldade, censura e perseguição em que a manutenção da ordem se justifica pela violência e falência humana do Estado no diálogo e respeito à diversidade de povos,

---

[90] O governo de Velasco convida em 1969 um conjunto de artistas para fazer parte da *Dirección de Difusion de la Reforma Agrária* (DDRA) no sentido de produzir propaganda visual do Estado adotando o cartaz como meio de comunicação com as massas. Jesús Ruiz Durand define sua estratégia como "pop achorado", espécie de apropriação simbólica da figura do revolucionário Túpac Amaru II, solicitado pelo próprio Velasco como herói nacional, somada a linguagem do pop internacional vinculado a um realismo social. Ver também: LAUER, Mirko. Populism Ideology and Indigenism: A Critique. In: MOSQUERA, Gerardo. **Beyond the Fantastic:** Contemporary Art criticism from Latin America. Cambridge: MIT Press, 1995.

[91] Os arquivos de Juan Acha encontram-se disponíveis para consulta no Centro Cultural Taltelolco (Cidade do México). Em 2017, um grande trabalho de pesquisa coordenado por Joaquín Barriendos no fundo Juan Acha e em outros arquivos latino-americanos levou a digitalização de uma série de documentos cujo resultado foi a exposição *Juan Acha. Despertar revolucionário*. (MUAC/ UNAM, México). Podem ser consultados em formato digital: http://tlatelolco.unam.mx/acervo-juan-acha/ .

[92] A primeira grande descoberta sobre os vínculos entre os EUA e os governos ditatoriais latino-americanas se deu em 1992, no Paraguai, quando foram encontrados um grande conjunto de documentos sobre a *Operação Condor – Archivos del terror* – no distrito de Lambaré, a 20km de Assunção. A partir de 2018, a gradual abertura dos arquivos da CIA tem revelado a relação entre o governo norte-americano e os ditadores em instruções e práticas de perseguição, tortura e assassinato nos vários países latino-americanos. Os arquivos encontram-se disponíveis no *The National Archives* (NARA)em Washington D.C, consulta disponível em: https://www.archives.gov/dc

culturas e formas de organização socioespaciais que conformam a base das culturas latino-americanas. Neste contexto, o Estado persegue e retira direitos individuais e vários partidos de base socialista são colocados na clandestinidade, impedindo a livre-manifestação das ideias, reinventando novas formas de organização política para além dos partidos tradicionais. Tais práticas historicamente *subterrâneas* ou *subversivas* não reivindicavam outra coisa senão a profunda liberdade de arriscar-se imaginar tantas outras Américas Latinas possíveis e resistir a morte do espaço pelo tempo.

Os movimentos artísticos, algumas vezes mesclados a movimentos institucionalizados, organizavam-se por meio de estratégias estéticas completamente novas para um cenário político-partidário tradicional. O espaço da luta política e seus operadores foram importantes ferramentas para reinventar os códigos por meio da linguagem da arte, cooptando as próprias estruturas políticas e culturais de forma criativa livrando-se da censura. Nesse contexto, artistas brasileiros, como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), trabalharam em uma série de obras envolvendo novas formas de uso da cor e de apreensão do espaço pelo corpo, como as várias *Manifestações Ambientais* que Oiticica cria, a partir de 1964, (*Parangolés*, 1968 <ID735> e *Éden*, 1969 <ID743>) ou os *Casulos* (1959) <ID723> e os *Bichos* (1960) <ID728>, criados por Clark[93]. A expressão criada pelo crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa evidencia muito da atmosfera artística da década de 1960, definida por ele como “o exercício experimental da liberdade” (BRETT, 2009, p. 211).

Luis Camnitzer (CAMNITZER, 2006; 2009), ao descrever, por exemplo, algumas ações do movimento *Tupamaros*[94], ressalta como o grupo se valia de metodologias e meios criativos pouco usuais para os movimentos de esquerda da época, buscando que a polícia e o Estado parecessem ridículos no combate à repressão. Como em grande parte eram estudantes universitários, utilizavam de estratégias do teatro, sendo possível encontrar, em suas ações, para a além de uma suposta violência física, uma nova possibilidade de leitura das relações entre estética e política no espaço público e que antecederam o golpe e a ditadura militar uruguaia (1973-1985).

---

[93] Sobre a vanguarda artística no contexto latino americano ver: BRETT, Guy. Um salto radical. *In:* ADES, Dawn. **Arte na América Latina – a Era Moderna**, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

[94] O *Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN – T)* foi um grupo guerrilheiro urbano de orientação marxista-leninista atuante no Uruguai nas décadas de 1960 e 1970.

Percorridos brevemente os antecedentes que permitem pensar as questões identitárias de forma mais ampla, chega-se à década de 1960 buscando inverter, como convida Torres-Garcia, a perspectiva tautológica das práticas artísticas do norte, pautadas pela política de promoção da arte abstrata e conceitual e mergulhar na espessura crítica da América Latina. Antes mesmo de Donald Judd escrever *Specific-Objects* (1965), texto que vai influenciar toda uma geração de artistas e arquitetos norte-americanos em torno do minimalismo da abstração[95], um jovem poeta brasileiro, Ferreira Gullar, escrevia a *Teoria do não objeto* (1959). Esse texto consolida a base crítica do *movimento neoconcreto* em sua ruptura com os gêneros artísticos – principalmente, pintura e escultura. A busca pela síntese de todas as artes, a explosão do museu para cidade culminará no desaparecimento da moldura, do pedestal da escultura e, posteriormente, nas *mixed-medias* com performances, instalações, *site-specific* e *land-art,* também observáveis na realidade latino-americana. Como define Gullar (1960):

> A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (GULLAR, 1960).

A ruptura com a moldura e a tendência à abstração, que trazia consigo a liberdade formal de trabalhar padrões formais latino-americanas – entre elas o uso de materiais e técnicas que deslizam pelo universo indígena e popular –, já vinham sendo abordados nos manifestos organizados ao redor da *revista Arturo* e *Arte Concreto-Invención,* de Buenos Aires[96]. As "zonas abertas" seguiam como polos de atração e as viagens continuavam configurando mecanismos de troca e contaminação entre as diversas parte do globo. No sentido inverso, diversos pensadores e artistas europeus estiveram em território latino-americano dando conferências, cursos e participando das Bienais que, no lugar dos museus, começavam a se consolidar como os novos

[95] Como mencionado no início, dois textos serão importantes no entendimento da relação entre arquitetura e arte como práticas espaciais, reivindicando uma certa diluição dos limites entre os dois campos: "*A escultura no campo ampliado*" de Rosalind Kraus (KRAUS, 1984) e, por fim, a *O campo ampliado da Arquitetura* (VIDLER apud SYKES, 2013) que estendeu o conceito à teoria arquitetônica contemporânea na tentativa de acercar-se deste *entre lugar* crítico.

[96] Ver: A moldura: *Um problema da arte contemporânea* (1944), *Manifesto Madí* (1946) e *Manifesto invencionista* (1946), ambos reproduzidos em (ADES, 1997).

centros do pensamento artístico. Amplia-se o interesse dos artistas e arquitetos em explorar as “zonas fechadas”, compreender os limites da paisagem e do território, repensar nossa cartografia para além das fronteiras nacionais. Simultaneamente, a censura e a perseguição política levaram centenas de pensadores ao exílio forçado na qual a viagem também produz o sentido de não pertencimento importante para um voltar-se para nós mesmos.

A crítica a esse modelo desenvolvimentista aplicado ao campo estético aparece, por exemplo, em dois textos escritos pelo artista argentino Luis Felipe Noé: *Antiestética* (1965) e *Una Sociedad Colonial Avanzada* (1971). Em ambos os textos, Noé tece uma crítica ao modelo estético da sociedade ocidental baseada em uma *visão orgânica da arte no homem*, princípio humanista que ordena a própria escrita da história da arte. Colocando o artista como instrumento da história, Noé procura descontruir o mito da arte como modo de expressão individualista para transformá-la em uma busca do artista que transforma a todos sem estar condicionada à existência de um objeto. Para ele a arte define-se:

> El arte es búsqueda, es uma forma de conocimiento, El arte como toda forma de conocimiento esta recreando la realidad. Como toda forma de conocimiento se dirige a uma verdad, que puede o no ser objetiva. Si es objetiva es para entenderla, si no lo es es para objetivarla. Hay un arte objetivista y um arte objetivador. La objetificación de una busqueda es, ante todo, uma relacion del hombre com el mundo en torno. Es la objetificacion de uma busqueda del hombre frente al mundo. (NOÉ, 1988, p. 44).

Noé se refere a ultrapassar as questões de ordem transcendental ou espiritual de uma teoria estética europeia para explorar seu potencial de atravessamento capaz de desequilibrar a própria relação do artista com o mundo, uma relação de mobilidade permanente. Pode-se considerar tal afirmativa como uma crítica direta ao concretismo e todas as vanguardas abstratas apropriadas como modelo estético da política desenvolvimentista contra uma *arte como resultado* e, portanto, totalmente distinta de processos de criação guiados pela antiestética. Desse modo, pensar o desaparecimento do suporte material como essência da arte – e, por que não, da arquitetura – redireciona as práticas rumo a uma síntese conceitual como espaço topológico que desenvolve outros tipos de experiência por meio de um tempo dilatado e manipulado. Incorporando ao campo experimental da arquitetura não apenas as obras de caráter ótico-geométrico, como a arte cinética de Julio Le Parc, Abraham Palatinik, Rafael Soto e Carlos Cruz-Diéz, mas também as concepções sensoriais,

imersivas e efêmeras de diversos grupos sociais, como, por exemplo, as ações nos *Domingos da Criação* no Rio de Janeiro, do grupo *CAyC* e do *Escombros* na Argentina, ou do grupo *C.A.D.A* e da *Ciudad Abierta de Amereida* no Chile[97]. Como poeticamente faz refletir o poema *Amereida* (1967), escrito em uma das travessias pela América:

> entre simulacros y fantasmas las gentes de américa sólo imitamos
>
> ¿no es preferible –un momento– resistir con el instinto a la nostalgia?
>
> familiarmente apaguemos las canciones recibidas el esfuerzo de una historia que no llega a ser cuento la tentación es un olor de promesas de hábiles futuros que corroen la energía – esas ventanas de las esperanzas que chistan por las noches y desvanecen nuestras figuras
>
> ¿quién no se sorprendió otro en plena distracción desconocido? ya en amplias gesticulaciones americanas o en sorpresivas flexibilidades que desaparecen en la decisión como ciertos ríos en sus médanos y aún entre pasiones flotando en la banalidad o en las generosidades involuntarias ya en ciertos abandonos ciudadanos como fruta caída o en nuestra certeza de inconstancia y afirmaciones excesivas buscando patrias verbales y en diluídas e irremediables negaciones que no se atreven a poseer sus propios extremos entre simulacros y fantasmas imitamos
>
> cuando la lucidez consume el refugio se abre la realidad o canto porque la tradición permanece siempre distante de los hábitos y guarda – con aparición y olvido – el hueco origen que nos comprende. (AMEREIDA, 1967).

Não se tratava somente de descobrir novas técnicas ou investigar capacidades plásticas ou funcionais para o objeto, mas, principalmente, descontruir a própria ideia de arquitetura como forma fechada, avançando para práticas espaciais que desconstroem a noção de autoria, representação ou modo de fazer controlável pelo saber técnico. O experimental como lugares de reivindicação, de confronto e de descoberta de outros modos de experiência do espaço, existências ainda não domesticadas pela modernidade.

Assim, pensar a relação espaço/identidades no contexto latino-americano pós-1960 requer ultrapassar a representação no sentido de uma utopia para pensar os sujeitos como agentes engajados em uma realidade social mais ampla, sejam eles os artistas, sejam grupos sociais ou anônimos. Quando o crítico brasileiro Mario Pedrosa escreve de seu exílio, no Chile, *Arte Culta e Arte Popular* (1975), e *Discurso aos tupiniquins ou nambás* (1975), ele parte da crítica à divisão entre os dois mundos – do

[97] A *Ciudad Abierta de Amereida* é uma cidade experimental fundada em 1971 e construída nas zonas de Ritoque próximo à Viña del Mar. Hoje encontra-se vinculada à Escuela de Arquitectura de Valparaíso servindo de espaço experimetal para perfomances e construções de seus alunos. Ver: capítulo 5.1.

progresso e o popular – para denunciar a modernização violenta das cidades da América Latina e a tentativa de substituição de qualquer pensamento, prática ou corpo desviante. No primeiro, Mario Pedrosa traça uma história das relações entre arte e o poder hegemônico ao longo da história para narrar sua experiência pessoal durante o exílio no Chile no contato com a produção artesanal dos centros de mães ou comunidades de bairros formados durante a Unidade Popular (UP) de Salvador Allende. O trabalho artesanal é apresentado como uma perspectiva real de emancipação de classes e autonomia oposta radicalmente a um romantismo moderno cuja imagem usa do trabalho artesanal, Pedrosa ressalta:

> Muitas instituições, muitos políticos e inclusive teóricos mitificam candidamente o artesanato. Nem sempre ele representa uma forma criadora do povo que signifique uma posição revolucionária. Pelo contrário, frequentemente nele se expressa a ideologia da dependência, na medida em que é uma produção destinada a atender o mercado turístico. Esse interesse é o reflexo da imagem colonizadora que os países capitalistas impõem a nossa América. [...] O artesanato só se torna revolucionariamente valioso quando contribui para romper a estrutura de classes e põe em questão o monopólio da atividade criadora da burguesia. (PEDROSA; MAMMÌ, 2015, p. 545).

Mario Pedrosa e outros pensadores latino-americanos mencionados anteriormente se posicionaram publicamente em jornais e revistas quanto aos ataques e perseguições a grupos independentes ou outros tipos de articulação coletiva cujas práticas se desenvolviam com base numa rede de solidariedade mútua a tornar-se o centro e na união mesmo que, com isso, sofressem o risco de arcar com a própria vida.

Pensar o contexto das décadas de 1960 e 1970 como uma terceira onda no processo de ruptura/continuidade com os pactos coloniais-imperiais leva a reivindicar a importância do *conceitualismo latino-americano* como projeto cultural marginal, radicalizado em uma forma de *antiarte*[98] ou *antiestética*[99] distante das dualidades político partidárias. Se nos últimos anos a crítica de arquitetura buscou articular uma série de correspondências com a *Arte Conceitual*, talvez por sua tendência global durante as décadas de 1965 e 1975[100], é necessário, para retornar ao território em que pisamos, reconhecer e aproximar das especificidades críticas apresentadas pelo

[98] OITICICA, H. **Helio Oiticica.** Ciudad de México: Alias, 2009.
[99] NOÉ, L. **Antiestética** [1965]. Buenos Aires: Ediciones la flor, 1988.
[100] Ver: CHRIST, H. D. (2010).

Conceitualismo latino-americano. Um espírito consciente marginal, subversivo e anti-institucional torna-se a marca desse tempo, pois, como afirmava Hélio Oiticica, “em um cenário onde a vida é marginalizada há também uma forma própria de expressão fora da lei” (OITICICA apud HERKENHOFF, 2004). O alcance do conceitualismo pode ser determinado pela capacidade de infiltração nas redes de comunicação e produção, incluindo aquelas utilizadas pelo aparato repressivo, de forma a transformá-las em um espaço de ação efêmero ou subterrâneos[101] que captura o receptor, aproximando-se a:

> Uma espécie de “experiência limite” mais próxima da antropologia, da sociologia ou da prática cultural. Na medida em que está associada a um projeto étnico-sociopolítico, essa transformação difere substancialmente da ideia do artista como etnógrafo, popularizada pelo multiculturalismo contemporâneo. Em vez disso, oferece à arte espaço em que ela pode implicar criticamente a conjuntura social e em que está inserida. (RAMÍREZ, 2007).

As particularidades do *Conceitualismo latino-americano* permitem entender uma infinidade de práticas artísticas de fronteira em que o processo de experimentação envolve todo o corpo social, fazendo com que a “identidade” do artista “quase” desapareça. Para além de um estilo ou corrente estética, o conceitualismo é uma estratégia. Em suas práticas, o artista é um proponente trabalhando na dissolução da arte em todas as esferas do poder cultural. Seu modo de operar heterogêneo e complexo assemelha-se à variedade cultural, política e racial do próprio território marcada por um excesso e difere, assim, radicalmente das dimensões tautológicas do minimalismo. Ao tornar-se consciente das armadilhas e códigos inscritos na matriz visual da colonialidade, os inúmeros grupos e coletivos surgidos no período assumem como tarefa a criação de trabalhos que visam criar lugar para que os esquecidos, as dissidências sexuais, os feminismos, as questões ambientais, entre outros, possam se manifestar livremente.

Como observa Ramírez (2007), a ideologia torna-se a própria base material das propostas conceituais, estas atuam como uma força social e buscam transformar a realidade com a qual dialogam por meio da especificidade da arte. Sua base antiestética supera a lógica colonial da arte hegemônica, procurando “transmitir uma mensagem e ao mesmo tempo mudar, com esse processo, as condições em que o

[101] Destaca-se o lugar de destaque ocupado pelos livros de artista e pela arte postal como formas móveis de articulação em rede, capazes de promover a circulação-exibição de obras no interior contexto repressivo das ditaduras militares.

observador se encontra" (CAMNITZER, 2006, p. 273). Ao reivindicar os "direitos de inversão" (OLEA, 2004) e não aceitar o confinamento destas práticas a um lugar subalterno na história das vanguardas, o *Conceitualismo* latino-americano abandona em parte o *mainstream* artístico internacional para desenvolver-se como política subversiva de inserção em determinados contextos e circuitos regionais. As ações observadas no período transcendem os critérios de legibilidade da arte e da arquitetura centrados em modelos norte-americanos e europeus, pois se desenvolvem de linguagens e utilizam meios que a tradição ocidental não tinha instrumentos críticos para interpretar. Funcionando de maneira cifrada, criaram novas fórmulas para burlar o autoritarismo por meio de suas ações que, analisadas do presente, permitem ampliar o campo discursivo da própria arquitetura latino-americana de maneira a recontextualizar as imagens e discursos da modernidade de maneira crítica, reconhecendo como erros os limites do modelo desenvolvimentista e os impactos da política econômica transnacional sob o território como continuidade de um modelo de dominação colonial-imperialista.

4.2 Da América profunda à América potencial

O filme *Zama* (2018), da argentina Lucrécia Martel, faz do não visto uma potência carregada de formas alegóricas, buscando discutir a relação simbólica e política da região ao longo do Rio Paraná no contexto do século XVIII. A obra abusa do extracampo para explorar a temporalidade enigmática da espera. Repleta de temporalidades lacunares, narra um território conformado por conjunto de vidas embrenhadas em experiências mitológicas e crenças, um encontro entre mundos: o colonizador, o *criollo* e o indígena. Baseando-se no romance homônimo de Antonio di Benedetto[102] (ZAMA, 1956), Lucrécia Martel inscreve a narrativa em uma espécie de alucinação imagética que, tal qual a lógica americana, ativa todos os sentidos na decomposição do controle colonial. O personagem principal transforma-se em ícone da condição marginal do sujeito *criollo* e das relações entre centro e periferia que, ainda na atualidade, permitem pensar a condição latino-americana no mundo.

[102] Antonio di Benedetto (1922-1986) foi sequestrado pelo Regime Militar argentino em 1976, permanecendo por um ano e meio na condição de preso político desaparecido. Sofreu inúmeras seções de tortura, que provocaram a perda da visão. Ao ser liberado, foge para o exílio na Espanha e só retorna à Argentina um pouco antes de morrer.

O intervalo entre o contexto ficcional da obra literária original e a obra cinematográfica de Martel, esta última produzida ao longo de um período de oito anos, permite pensar tal condição lacunar. O primeiro momento é acompanhado da publicação de vários outros textos que mergulham nessa espessura da América Latina[103]; o segundo coincide com diversas insurgências opostas ao avance neoliberal extrativista sobre terras indígenas e territórios preservados. Ambos indicam a condição política própria ao que o filósofo e antropólogo argentino Rodolfo Kusch conceituou como *dialética americana*. Em 1953, Kusch publica *La seducción de la barbárie* em que apresenta questões para se pensar a ambivalência do sujeito mestiço no contexto urbano, este situado entre a *verdade demoníaca do território* e a *verdade de ficção das cidades*. Para buscar por essa dialética do sujeito mestiço em oposição a sentido estritamente humano do termo no contexto da cultura moderna, o autor ancora seu pensamento na metafísica vegetal da própria paisagem na qual o homem desaparece na imensidão da natureza, engolido pela barbárie.

O fracasso da conciliação entre esses dois mundos e a transformação e objetificação da cultura autóctone (*cosidad*) seria o que impede de pensar o futuro, pois pauta o antagonismo entre a verdade da terra e a verdade do céu, realidade e ficção, paisagem e cidade. Para pensar essa mentalidade mestiça, Kusch não se limita apenas ao homem, ele se volta à mitologia ameríndia, no caso, utiliza a serpente emplumada – híbrido de serpente e ave – para entendê-la como síntese dessa mentalidade ambivalente. Essa ambivalência também se faria presente na forma como a arquitetura dos povos americanos se finca à paisagem como um corpo único, a exemplo das cidades maias e das cidades incas. No entanto, a ideia de mestiçagem abandona esse sentido primário para se tornar, primeiramente, instrumento da conquista, limitando-se apenas ao homem e, posteriormente, modelo cultural das novas nações surgidas das independências como tentativa de suprimir qualquer conflito que pudesse prejudicar a formação de uma mentalidade nacional.

De acordo com Kusch, a situação de conflito posta em prática violentamente pela invasão europeia, que se torna responsável por separar a dimensão social e comunitária da verdade da terra centrada na paisagem. A cidade, instrumento de

---

[103] Importantes obras literárias publicadas no período: *O Reino deste mundo* (1949) de Alejo Carpentier; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa; *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar e *Cem anos de solidão* (1967) de Gabriel García Marquez.

controle político e intelectual do “Novo mundo”, constrói-se mediante a narração ficcional que posiciona o autóctone em oposição a esta, obrigando o mestiço a adotar seu formalismo:

> La unidad ciudadana, obtenida con la técnica, convierte a la ciudad en el enemigo natural del mestizo, por cuanto concluye en un mundo que el mestizo ha postergado. Este perdería, en el caso de ceder ante ella, la solución peculiar de su angustia vital, estructurada sob base autóctona e irracional. Porque lo que hace que el mestizo no sea ciudadano es la imposibilidad de ser en la ciudad un indio. (KUSCH, 2007, p. 46) .

Pensar a cidade como sendo um dispositivo operante entre a legalidade do sujeito urbano munido de cidadania e a ilegalidade da vida social não aderente aos modos de vida urbana, eis que a política da cidade como ficção triunfa em um modo de fazer história conivente com a legalidade da cidade e seu jogo de normas que moldam o modelo tecnocrático moderno. Tal modelo se mune da técnica e dos mecanismos aceleradores da vida para afastar-se da percepção irracional que está na base das culturas autóctones. Os modelos de cidades europeias trataram de abolir o irracional, representados pela cultural medieval no sentido de preservar uma inteligência elementarmente urbana e sem ruídos. O mesmo se fez com as cidades latino-americanas que, como cópias conscientes de modelos europeus, trataram de isolar a irracionalidade da paisagem e das tradições a ela vinculadas em seus limites externos. Pensada à luz do presente, esse mesmo modelo segue tanto em cidades europeias quanto em metrópoles latino-americanas ao não julgar como dignos de cidadania os sujeitos que não seguem as normas racionais da ficção urbana, permanecendo nas zonas periféricas ou territórios sitiados.

Assim, a cidade encarna a ficção e se opõe à realidade mesma do território ancestral por não possuir meios racionalizantes para interpretá-lo. A capacidade de intervir e atuar sobre o território para transformá-lo não é americana, mas sim de um tipo de sujeito lógico, inteligente e prático que busca adequar a realidade às suas aspirações individuais. O sujeito mestiço, ao se submeter à lógica cidadã da cidade, afasta-se do terreno biológico e da coletividade da vida comunitária. A cidade, como “mundo sem segredos”, e a América mestiça se opõem; e a primeira, ao vencer na política e na história, converte o interior do território em inconsciente das ações urbanas, passando a exclui-los da sua lógica linear e racional (KUSCH, 2007, p. 60).

Rodolfo Kusch entende o desequilíbrio entre a *ficção da cidade* e a *realidade da terra* como o lugar-chave para pensar a condição americana rumo à América profunda. Ao pensar os *mundos vegetais*, Kusch mostra que a atividade cidadã atua em uma esfera unidimensional, enquanto a preguiça – desaceleração da linearidade racional – por sua característica multidimensional transforma-se em "*un fenómeno de imaginación biológica, de imaginación orgánica que, arboriza, crece e crea por si su subsistencia*" (KUSCH, 2007, p. 66). Para o autor, a traição da história estaria, justamente, no retorno à terra, de forma a colocar em jogo a verdade do presente. A mentalidade mestiça operante no constante dilema entre a liberdade abismática da barbárie e a normalidade estrangeira, ao optar pela linearidade da história cidadã, transforma a autoctonia em ficção e em mito.

Ao deter a realidade psíquica à normalidade efetiva da cidade – síntese dialética entre as violações e as normas – subordina-se a vida à forma. A busca do profundo estaria em inverter a lógica superficial e linear da própria história mestiça simplificadora do passado como justificativa no presente, subvertendo a ficção cidadã da cidade e traindo a própria história. O projeto iniciado pela Europa ao longo processo de invasão e conquista da América transforma-a em laboratório experimental no qual foi possível testar a universalidade da sua estrutura e concretar uma forma de cidadania universal nestas terras que, em continuidade, transfere-se ao projeto das independências que dão as costas ao restante do país. Tal movimento vai da dominação violenta dos corpos no processo de colonização para a dominação simbólica do espírito e do imaginário após as independências.

As colônias, seguindo ao liberalismo anglo-saxão, dividem o mundo americano em estruturas sobrepostas de raça, concepção de mundo e distintos graus de miséria: "*El individuo estructura su consciencia social dejando en la inconciencia lo indio y en parte lo mestizo, en la subconsciencia la otra parte de lo mestizo, en la consciencia lo blanco*" (KUSCH, 2007, p. 85). O cidadão urbano é alimentado por um iluminismo cultural que não chega a entender, porém consome como promessa, no sentido de buscar uma conexão material com o de fora que lhe garanta existência. De acordo com Kusch, a economia e o mercado livre atuam como aceleradores da ficção da cidade, formalizando um destino que lhe é falso e anacrônico. Um contexto no qual o cidadão, ainda que participe da bagagem cultural europeia, nunca chega a participar plenamente na vida urbana porque se encontra sempre vinculado ao lastro abissal de sua autoctonia.

Ao preferir as ficções estrangeiras, o sujeito americano estaria condicionado a homogeneidade europeia situada sempre acima da heterogeneidade mestiça, cuja forma é uma coletividade que não se ancora na visão de mundo europeia. Acaba, assim, por perpetuar nas consciências a integração histórica do atraso e remover a relação autóctone para criar leis próprias via um colonialismo cultural. Kusch observa que quanto maior a presença da população indígena mais lento é o processo de adoção à ficção da cidade e maior é a possibilidade de construção de uma visão verdadeiramente nacional, entendida por ela como aquela nascida no tempo da própria terra. Sua crítica questiona a cientificidade da História que é a própria base da ficção da cidade em oposição a uma experiência literária e poética da vivência emocional da própria paisagem e seu inconsciente. Deixar de ser escravo da cientificidade europeia permitiria a plena manifestação da autenticidade americana cuja verdade não se encontra na norma, pois "*el substrato de America pertenence em este sentido exclusivamente al terreno de la vida, lo irracional, lo inconsciente, lo anticientífico*" (KUSCH, 2007, p. 108).

Rodolfo Kusch propõe, nesse sentido, uma inversão mestiça que compreende a dualidade do sujeito americano, ao mesmo tempo em que busca liberar-se do sentido único atribuído pela ciência ao tornar-se inconciliável com esta em seus múltiplos estratos. Trata-se de superar o problema científico reduzido a um sujeito que conhece e um objeto que é conhecido, avançando rumo a uma nova epistemologia. Logo após a publicação do primeiro texto, Rodolfo se muda para o altiplano boliviano e passa a se relacionar cotidianamente com as populações quéchua e aimará. Volta-se ao conceito de *estrutura* da filosofia da cultura para pensar essa dialética americana como continuidade do passado no presente, somando a ela a contribuição dos imigrantes. *América Profunda* (1962) mescla viagem e investigação em um método que procura remover o rigor das estruturas acadêmicas de análise – a história, o direito e a sociologia – para traçar uma aventura à margem da cultura oficial mais orientada a uma etnografia contemporânea.

Muitas são as camadas de leitura possíveis da obra de Rodolfo Kusch para o contemporâneo, deixando evidentes as relações entre seu pensamento e uma virada antropológica que alimenta o imaginário e ação de muitos dos agentes pesquisados neste trabalho. A *América Profunda* assume essa dialética do ser-estar americano pautado pela sensação de estranhamento e pertencimento simultâneo entre centralidades e periferias. O mito do "mau cheiro" da América, a condição corpórea

de estar mergulhado neste território dos sentidos, é o que funda e alimenta toda a política urbana higienista, o pensamento do "bom cidadão" em seu medo de ser primitivo e a ilusão progressista da modernidade:

> La categoría básica de nuestros buenos ciudadanos consiste en pensar que lo que no es ciudad, ni prócer, ni pulcritud no es más que un simple hedor susceptible a ser exterminado. Si el hedor de América es el niño lobo, el borracho de la chicha, el indio rezador o el mendigo hediento, será cosa de internarlos, limpiar la calle e instalar baños públicos. La primera solución para los problemas de América apunta siempre a remediar la suciedad e implantar la pulcritud. (KUSCH, 2007).

Se no pensamento de Rodolfo Kusch encontra-se previamente uma faísca decolonial para pensar as profundas transformações do continente e as políticas territoriais colocadas em prática pelos diversos regimes ditatoriais nos anos seguintes, trata-se de confrontar os mecanismos simbólicos e políticos de explicação do mundo visando à manutenção do poder das classes dominantes urbanas. Nesse sentido, pensadores como Darcy Ribeiro, ao propor uma teoria sociocultural explicativa baseada na ideia de transfiguração dos povos e superação do relato etnocêntrico de sequencias históricas (RIBEIRO, 2016); Miguel Angel Rama, ao pensar a *ciudad letrada* como aquela definida pela hierarquia de poder dominada pela palavra sob a qual se dá a tensão existente entre campo e cidade (RAMA, 1998); ou Enrique Dussel, ao desmontar o "mito" da modernidade em sua tarefa de encobrimento do outro para justificar a alteridade constitutiva da modernidade europeia rumo a uma *trans-modernidad* (DUSSEL, 1994), todos eles ampliaram o campo discursivo para compreender os conflitos e polarizações históricas entre as narrativas da cidade e da terra. No entanto, não apenas para compreender as mudanças dentro do marco temporal estabelecido neste trabalho, interessa entender como esses conflitos foram transpostos aos regimes contemporâneos, buscando pensar essa condição dialética como um processo contínuo de desmonte dos pactos coloniais-imperiais e das disputas que deles surgem de parâmetros hierárquicos e heterárquicos constitutivos da própria operação moderna sobre o território e corpos.

Ao basear nos arquivos para analisar as disputas entre os regimes simbólicos e de poder no campo da cultura urbana, procuro inserir algumas questões: Em que sentido uma redistribuição apenas geográfica da produção da *Arquitetura latino-americana* – o uso aleatório do mapa invertido de Torres-Garcia como suposta bandeira de uma ruptura colonial – não garante a decolonialidade do olhar? De que

forma a *colonialidade do olhar* transfere-se ao regime contemporâneo, contribuindo ou não, para a ruptura com modelos de representação impostos e herdados da modernidade?

A contribuição dos estudos pós-coloniais nas últimas décadas e sua inserção, a meu ver, bastante tardia no campo de estudos específicos da Arquitetura e do Urbanismo desafiam os paradigmas constitutivos da modernidade como prática reguladora e identitária de uma produção arquitetônica regional. Baseando-se numa leitura crítica sobre os impactos da teoria pós-estruturalista[104], Nelly Richard (1995) observa que a chamada "crise do centro" não foi capaz de esgotar a geografia da metrópole, cuja *função cêntrica* segue operando como sistema de referência e espaço simbólico de autoridade. Reconhece-se a forte contribuição destes estudos para as diferentes vertentes de pensamento que acompanham a arquitetura pós-moderna em sua crítica ao racionalismo funcionalista, mas, ao mesmo tempo, tal discurso segue utilizando critérios de análise crítica cuja predominância se dá com base nas centralidades norte-europeias. A hegemonia da metrópole na narrativa visual da modernidade em oposição à subalteridade periférica de outras cidades e do restante do continente, também entendido como território do selvagem e do canibalismo, configura um programa estratégico baseado na *função metrópole* como centro de controle e intercâmbio entre poder cultural e econômico (RICHARD, 1995).

A partir de tal crise epistemológica e, em sua condição de periferia cultural, a América Latina estabelece novos contornos críticos, articulando uma nova *teoria descentrada* cujo objetivo tem sido, desde então, a subversão da lógica discriminatória do centro e a materialização de novas articulações poético-discursivas que refutam o par autoridade-autorização na construção dessa imagem do *outro*. A partir de 1960, a constituição desse outro oscila entre uma cultura de massas padronizada por um programa de consumo sob a dominância da hegemonia norte-americana e a vertente anti-imperialista das esquerdas latino-americanas na defesa do nacional-popular como "simbologia arcaica da identidade de origem" e como possível recuperação de um *substrato primitivo* (RICHARD, 1996, p. 261). O duplo sentido de que se ocupa o multiculturalismo contemporâneo em que a figura do outro segue, ainda, subordinada à identidade e a diferença contribui para a continuidade do processo de dominação

[104] Importante observar a contribuição da teoria pós-estruturalista para o pensamento crítico e produção da arquitetura contemporânea no contexto global. Ver: NESBITT, K. Uma nova agenda para a Arquitetura. **Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

discursiva entre sujeito e objeto do conhecimento. No contexto contemporâneo, tais operações são bastante opacas e se mesclam a processos de *transnacionalização dos poderes culturais*, criando *clichés* como a latinização dos EUA ou ideais de representação de uma certa ideia de "cidade latino-americana" (GORELIK, 2005) cuja função segue sendo a de dissolver conflitos existentes para reorganizar os sistemas culturais sob a perspectiva do "novo" (RICHARD, 1996). Assim, descentramento e emancipação devem ser entendidos como processos que visam denunciar a violência implícita no gesto de fixar o objeto representado em uma única imagem, pois, como afirma Edward Said: "somente um sistema de representação que não é imposto nem coercivo, mas participativo e colaborativo pode permitir o sujeito da diferença discutir (e eventualmente modificar) as regras enunciativas e respeitar a autonomia do sujeito" (SAID apud RICHARD, 1996, p. 264).

Uma vez que a modernidade atua, como referido anteriormente, de maneira normativa e civilizatória com suas leis, classificações e hierarquias, cabe a nós aproveitar a *crise do centro* para 1) denunciar a *universalização da verdade do centro* e a *substancialização da origem de periferia*; 2) explorar a potência das posições antitotalitárias que permitam separar ou juntar distintas redes de enunciação para a valorização dos objetos e práticas em contextos mais amplos (LONGONI, 2014). Para fazer essa operação visível no campo estético da arte e da arquitetura, é necessário desmontar tais operações coloniais inscritas na linguagem europeia, organizada por uma série de juízos valorativos que automaticamente excluem as diversas formas de expressão situadas às margens das instituições. Poderíamos trasladar os conceitos para o campo do espaço compreendendo que há, também, uma estética urbana consolidada, ordenadora e excludente e que, portanto, nos afasta daquilo que se pode almejar como uma *aiesthesis do espaço* rumo a uma reativação de experiências múltiplas esgotadas pela modernidade.

A contribuição de Walter Mignolo (2010) para pensar os sistemas de representação sob uma *aiesthesis decolonial* atua, principalmente, para rechaçar os pactos representativos inscritos na visualidade moderna como possibilidade única de salvação:

> [Esta] mirada está basada en la creencia de que la modernidad es un relato de salvación que necesita de la colonialidad, es decir, de la explotación, la represión, la deshumanización y el control de la población para poder llevar adelante los processos de salvación. Vimos esta doble cara en el siglo XVI, y la seguimos viendo en el siglo XXI. (MIGNOLO, 2010, p. 13).

Influenciado, sobretudo pelo pensamento de Aníbal Quijano e Walter Mignolo, o historiador Joaquin Barriendos tem defendido a ideia de um *novo diálogo visual inter-epistêmico*. Partindo do conceito de *colonialidade do ver*, o autor busca demonstrar a atualidade da lógica etnocêntrica incorporada aos imaginários transculturais e estereótipos visuais e organizadas sob:

> Um maquinário heterárquico de poder que se expressa ao longo de todo o capitalismo, mas sob a forma explícita daquilo que Quijano chama de *heterogeneidade histórico-estrutural*; em outras palavras, a *colonialidade do ver* consiste em uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, as quais interconectam, em sua descontinuidade, o século XV com o XXI, o século XVI com o XIX, etc.. (BARRIENDOS, 2011, p. 16).

Ao debruçar-se sobre as imagens-arquivo relacionadas ao canibal, selvagem, primitivo e antropófago, Barriendos expõe os mecanismos e tecnologias visuais que operam na *inferiorização, objetificação e racialização,* permitindo expor o lugar de enunciação do olhar ocidental colonial e, consequentemente traçar uma crítica à matriz visual da colonialidade. A aparição do "novo mundo" (*novi orbis*) no interior da consciência europeia acaba por renovar as versões clássicas e medievais do selvagem, associando-o à barbárie e que, portanto, em uma "*territorialização do monstruoso*" estruturadas por alegorias e cartografias teológico-militares, justificam um processo contínuo de violências epistêmicas que se estendem à cultural pós-colonial (BARRIENDOS, 2011, p. 20). No contexto da história urbana, pode ser estendido a uma crítica à condição normativa inscrita na modernidade por meio de suas leis, sistemas de classificação e hierarquias que se renovam na constituição e inserção midiática de sua produção em uma geografia neoliberal – substitutiva das cartografias imperiais[105] – e que dissolve conflitos históricos para reorganizar seus sistemas com base no *fetiche do exótico* e da *assimilação folclórica*. Ao compreender a ótica das tensões do capitalismo tardio e denunciar a crise pós-colonial da autoridade etnográfica, potencializa-se a desarticulação do *discurso de objetividade e verdade visual racializante* presente no corpo da história das representações[106].

---

[105] Barriendos se refere a essa cartografia como uma operação e modo de ver da "*mirada panóptica imperial*" (BARRIENDOS, 2011, p. 20).

[106] Barriendos destaca a contínua reinvenção do regime iluminista que, de forma cíclica, produz e devora os padrões étnicos outros, observados no Primitivismo, no Realismo e no Fantástico e em sua apropriação midiática das diferenças culturais no chamado "efeito Benetton".

Barriendos entende a *matriz etnográfica colonial* como um sistema de imagens registrado nos arquivos imperiais e justificado por uma "dupla desaparição etnográfica" que reforça a invisibilidade do observador e a neutralidade científica na captura do real[107], cujo reflexo se dá em uma invisibilização tátil e consumível do canibal, constitutiva de uma desumanização etnográfica radical. Para construir uma agenda para um novo diálogo visual interepistêmico reconhece, para além da crise do centro, uma crise da autoridade etnográfica eurocêntrica, colocada em cena por Malinowski (1922), cujo objetivo tem sido desarticular o discurso da objetividade e da verdade visual no sentido de constituir epistemologias visuais transculturais realinhadas por uma autorreflexão crítica da base etnográfica. Nesse contexto crítico decolonial ampliado pelos estudos visuais e iniciado ao longo das duas últimas décadas, constituem-se um *pensamento fronteiriço* (MIGNOLO, 2003) e a possibilidade de um *giro decolonial* (BALLESTRIN, 2013), visando à crescente desarticulação dos sistemas de poder e imaginários racionalizantes constitutivos das lógicas iluministas e os universalismos ocidentais:

> La pregunta que en la actualidad le plantea la decolonialidad a los estudios visuales parece ser, entonces, si la desinvibilización de la matriz de poder de la mirada etnográfica occidental puede articularse como la vuelta de tuerca en consecución de un nuevo dialogo interepistémico entre culturas visuales eurocentradas y culturas visuales que fueron radicalmente inferiorizadas, através de las tecnologias moderno/coloniales del ver. En este sentido, el reconocimientos de la colonialidad del ver debe conducirnos hacia el "descubrimiento" de paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios, inscritos – pero invisibilizados – por el desarrollo histórico de la modernidade/colonialidad. (BARRIENDOS, 2011, p. 25).

Pensar as políticas da representação significa desafiar a lógica legitimadora que lhe confere significação cultural como uma forma de poder. Pensar a performatividade estético-política no campo das imagens, como tem proposto Cuauhtémoc Medida (2006), requer compreender a arte e também a arquitetura como sistemas político-representativos nos quais a relação entre a história das instituições culturais e dos sistemas políticos se cruzam. A crítica à representação no campo cultural deve estar pautada pela *investigação e desconstrução dos estereótipos*

[107] Atrelado a *essa dupla desaparição etnográfica* estaria também o *inconsciente ótico* ampliado pela fotografia como técnica que permite uma composição científica da realidade e do tempo objetivo como constitutivos do pensamento positivista. Ver: Barriendos, J. *Conflictos transculturales de la visualidad: pensando el concepto de 'imagem desdoblada' de Lévi-Strauss desde los estúdios visuales*. (2007).

geográficos, raciais e nacionais aportados pela crítica pós-colonial e que permitem entender as relações entre representação e hegemonia no interior do sistema político moderno (MEDINA, 2006, p. 25). O legado crítico dessas disputas no presente requer utilizar os arquivos como ferramentas críticas para *perturbar o texto colonial* em sua resistência em deixar historicizar também as violências, as resistências e o que ainda não foi dito ou revelado (BIDASECA, 2010).

Para pensar as relações entre emancipação e diferença[108], o argentino Ernesto Laclau, em sua proximidade ao pensamento latino-americano, propõe o abandono de uma *ideologia totalizante* que atua na diminuição das particularidades (LACLAU, 1996). Ao propor *explorações provisórias* e um *pluralismo de diferenças*, o autor concebe a ideia de uma *política democrática radical* em que a pluralidade de lógicas equivalentes visem constituir novas esferas públicas. Em *Mas allá de la emancipación* (1991), Laclau pergunta sobre a crise emancipatória posta em cheque pela desintegração dos imaginários políticos tradicionais[109], buscando entendê-la sob distintas dimensões geradas por incompatibilidades lógicas sob as quais nos movemos. A emancipação como operação dicotômica e consciente da impossibilidade de uma emancipação total só pode operar em solidariedade lógica, pois o 'outro' oposto a tal identidade que se pretende emancipar não é algo neutro, senão aquilo que impede "*a plena constitución de la identidad del primer elemento*" (LACLAU, 1996, p. 13). Laclau entende que a emancipação opera por um conjunto de antagonismos, cuja função é determinada por uma *opacidade constitutiva* que promove um "corte radical" toda vez que tenta ser capturada por discursos objetivos de representatividade social. Para ele, trata-se de superar a ideia de um universalismo e particularismo como encarnação um no outro, mas como uma questão de relações que passam a constituir a totalidade por meio, por exemplo, da metáfora ou da subversão, inscritos na própria linguagem como "*operación social de dos lógicas incompatibles [que] no resulta en la anulación pura e simple de sus efectos respectivos sino en un conjunto específico de deformaciones mutuas*" (LACLAU, 1996, p. 31).

---

[108] No context global, deve-se também considerar as contribuições de Jacques Ranciére ao pensar um comum partilhado (RANCIÈRE, 2009) ou de Boris Groys (2006) ao reivindicar regimes estéticos iguais.

[109] Neste livro composto por artigos escritos entre 1991 e 1996, Laclau reflete a mudança a nível mundial, após o colapso do bloco soviético e as políticas da Guerra-Fria, e surgimento das direitas populistas e racistas anti-imigrantes e, consequentemente, rebeliões de diversos particularismos – étnicos, raciais, nacionais, sexuais, contra ideologias totalizantes que dominam o horizonte político.

Nesse sentido, pensar as questões entre poder e representação no contexto contemporâneo da América Latina deve propor uma ruptura com a dicotomia moderno/pós-moderno, ao reconhecer o esgotamento das narrativas do primeiro e criticar a impossibilidade de qualquer representação apresentada pelo segundo. Trata-se de questionar um processo histórico e as visões que o representante, em sua posição de poder no interior do jogo estético-político, faz do representado para permitir uma emancipação da própria noção de representação histórica (LACLAU, 1993). Se a noção de identidade só pode ser pensada em conexão com alguma coisa outra, trata-se de questionar a subordinação do significado ao conhecimento estabelecido a partir de um sistema de força hegemônico e, criar condições de visibilidade para uma variedade de relações sociais que não podem ser fixadas em um mecanismo racionalizante.

Ao explorar a ideia de uma *arte contemporânea colonial*, Luis Camnitzer propõe uma série de questões para se pensar as oscilações entre subordinação e emancipação no sistema de arte, permitindo traçar alguns paralelos com a arquitetura contemporânea. O autor entende o processo de *transculturalização* na América Latina como um ciclo vicioso que mantém a *dependência econômica, monoprodução, a criação de necessidades artificiais a substituição de valores culturais*. Por isso, questiona a maneira como a "arte colonial" segue sendo historicamente vinculada a algo positivo e passadista, enquanto que, ao mesmo tempo, pode ser encontrada no "estilo internacional", no "folclorismo" regional e pitoresco e na subordinação ao conteúdo político-literário como continuidade desse processo, pois se trata das realizações da metrópole assumindo validade internacional. A metrópole é responsável por criar bens de consumo cultural que se transformam em produtos culturais orientados ao mercado e validados pela história: "Essa 'história' é por natureza metropolitana, e quando histórias locais aparecem em outros lugares elas são compiladas segundo os mesmos parâmetros de avaliação. Quem determina o que é universal também é quem determina como é feito" (CAMNITZER, 2006, p. 269). Camnitzer entende que o artista, ao participar do jogo da arte metropolitana, segue adiando, há mais de cinco séculos, a liberação da colônia a qual pertence sem parar para assumir a si mesmo, contribuindo, desta forma, para um *aperfeiçoamento das imagens metropolitanas*. No caso da Arquitetura, pode-se dizer que essa contribuição se dá no nível da renovação das teorias pós-modernas europeias deslocadas para

uma outra geografia – a paisagem natural, o patrimônio, as tipologias e a tecnologia a favor do social – orientada a um pensamento colonial avançado.

A mudança deve ser pensada de duas frentes concomitantes: 1) Utilizar o sistema de referências estabelecido, interrompendo o processo de produção de *produtos culturais* e, ao mesmo tempo, informando acerca do mecanismo estético e, principalmente político que produz ou define essa mesma cultura. 2) Afetar as estruturas culturais por meio das estruturas sociais e políticas utilizando a mesma criatividade do meio artístico para subverter as estruturas e criar uma *alta densidade do conteúdo estético* (CAMNITZER, 2006, p. 273). No primeiro caso, essa operação potencializa a tomada de consciência dos elementos da *transculturalização* permitindo a criação de novas plataformas, em um processo que *alfabetização perceptiva* que assume e utiliza, no caso latino-americano, o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural. No segundo, a mensagem estético-política é compreensível sem a ajuda de "contextos artísticos" dados pelas instituições oficiais – o museu, a galeria, a universidade, etc.

Romper o processo de continuidade da colonização da arte e da arquitetura no contemporâneo requer alterar o *processo histórico de valorização objetual* substituindo-a por um *processo comunicativo* no qual a relação com o público torna-se um elemento determinante na passagem do objeto para situação, da legalidade elitista para a subversão:

> O público, um consumidor passivo, subitamente, na passagem do objeto para a situação, tem que participar ativamente para ser parte da situação. Na passagem da legalidade para a subversão, aparece a necessidade de encontrar um mínimo de estímulo com o máximo de efeito – um efeito que, por meio do seu impacto, justifique o risco assumido e o faça valer a pena. Durante certos períodos históricos, no nível do objeto, isso significava lidar com mistérios e criá-los. No nível das situações, e neste caso, significa a mudança da estrutura social. (CAMNITZER, 2006, p. 273).

Trata-se de desviar do domínio do centro como símbolo econômico e político do paradigma hegemônico, abrir-se para o restante do território refazendo as tessituras críticas, entrelaçando as camadas de imaginários e descentralizando as formas de produção do espaço historicamente soterradas pelo paradigma citadino. Para criar a potência emancipatória – a América potencial – é preciso estar consciente do poder das linguagens, jamais reduzindo-as à mera função instrumental e tecnicista. É necessário romper com a lógica anestésica e de manutenção do sistema de

convenções e estereótipos estabilizantes incorporados às instituições, em grande parte, preocupadas em criar objetos simpáticos e não empáticos na relação com o público. Camnitzer reivindica, assim, uma *estética do desequilíbrio* como capaz de afetar as estruturas e impedir o conforto da alienação, pois, segundo ele, tal estética:

> [...] leva ao confronto que trará mudança.
>
> Ela leva à integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana.
>
> Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças. (CAMNITZER, 2006).

5

ZONAS FLUIDAS POTENCIAIS

5.1 Travessias da América

Abordar lo que nos habita desde otro lugar.
(SARTI, Graciela).

Ao longo da história da América Latina, as viagens sempre ocuparam um importante lugar nas relações entre os povos e as culturas, observadas no traçado de uma infinidade de redes e caminhos indígenas e pré-existentes à chegada dos conquistadores. Sabe-se, portanto, que o sentido da viagem foi profundamente alterado pela modernidade, uma vez que o ato de conhecer *o outro* significava, para a ordem colonial, o domínio físico e simbólico, visando a eliminar ou reafirmar a diferença de maneira hierárquica. Neste texto, iniciado em 2016 em um jogo de encontros com documentos em uma viagem a Valparaíso, gostaria de retomar a dimensão poético-política das viagens pela América Latina em dois contextos temporais distintos: A *proto-travessia do Amazonas* (1941) <ID748> e *primeira travessia de Amereida* (1965) <ID502> dos fundadores da Escola de Arquitetura de Valparaíso (Chile) e a viagem-obra *Notícias de América* (2012), do artista Paulo Nazareth <ID883>. Nos dois contextos, as viagens fundamentam-se na ideia de deriva continental latino-americana, abrem-se para a percepção de outras camadas para além daquelas contidas nos mapas, reinventam trajetos na profunda relação estabelecida entre paisagem e tecido social e transformam as fronteiras em zonas opacas de remediação entre o território e a existência individual e coletiva do sujeito.

Embora a *Ciudad Abierta de Amereida* (1971) seja uma referência importante e já consolidada no campo da Arquitetura latino-americana e entendida como uma experiência de ruptura com o pensamento racionalista e funcionalista moderno. Ao abordá-la, a maior parte dos críticos continua interessada na perspectiva do ensino de projeto e da arquitetura da *Ciudad Abierta* como uma *heterotopia* que fez das dunas de Ritoque um refúgio lúdico-poético resistente a uma das ditaduras mais violentas da América Latina. No entanto, mais do que uma ruptura com a Arquitetura Moderna de forma isolada, a Escuela de Vaparaíso é resultado de uma série de conexões com o território e o pensamento artístico latino-americano de vanguarda – principalmente o *universalismo construtivo* e o movimento *arte concreto-invención* – que antecedem as

viagens fundantes e sua *pedagogia radical*[110]. As relações que tal aventura guarda com o Manifesto *A Escola del Sur* (1935), no qual o artista uruguaio Joaquín Torres-Garcia propõe que "viremos o mapa de cabeça para baixo para ter uma ideia exata da nossa posição, sem nos incomodar com o que pensa o resto do mundo"[111] não são aleatórias. Godofredo Iommi e Claudio Girola eram argentinos e haviam sido influenciados e tinham mantido uma relação recíproca com a produção artística da bacia do Prata durante a primeira metade do século, principalmente pelo movimento argentino *arte madí e concreto-invención* e no contato com a revista *Arturo*[112]. No entanto, mais do que apenas um ato simbólico de girar o mapa, as travessias se apoiaram na ideia de negar um pensamento colonizador representado historicamente pela costa do continente para procurar o seu mar interior, uma deriva rumo ao âmago da América.

Por isso, a relação estabelecida por mim com o Archivo José Vial Armstrong, no qual se encontram os registros dessa aventura poética, foi de natureza afetiva e na condição de viajante interessada, principalmente, nos rastros e memórias encontradas em correspondências, diários, fotografias, mapas, rascunhos, etc., trocadas entre seus membros e uma rede de pensadores latino-americanos e estrangeiros e do entendimento da viagem como centro de experimentação e tomada de consciência coletiva sobre nosso território. A leitura do livro *Amereida* (1967), escrito coletivamente ao longo da *primeira travessia* (1965) e registrado nas bitácoras, marca esse processo de pesquisa em que poesia e território caminharam sempre juntos.

Os atos fundantes dessa Escola ampliam o entendimento e concepção da arquitetura como *ato poético* e, por extensão, como possibilidade de práticas autônomas às estruturas de ensino e poder daquele momento. Reativar os documentos objetiva compreender suas origens e entendê-la na mesma perspectiva que Juan Borchers (1910-1975) escreve em sua caderneta de anotações sobre sua investigação nos arquivos de Indias de Sevilla em 1950: "*retrato de algo, que me permite entreabrir una rendija sobre eso que era objeto viviente y del cual queda algo*

---

[110] *Radical Pedagogies* é um projeto coordenado por Beatriz Colomina em conjunto com estudantes de Doutorado da Escola de Arquitetura da Universidade de Princeton. Disponível em: http://radical-pedagogies.com/ .

[111] TORRES-GARCIA, Joaquín. 1935.

[112] CRISPIANI, Alejandro. 2011.

ya movido o no queda nada. La ruina que ello significa: algo así como la Ilíada respecto a la guerra. El documento como poema". (BORCHERS apud BERRÍOS, 2010).

- *Antecedentes das travessias*

Para compreender as origens da formação da *Escuela de Valparaíso* (1952), é necessário partir da relação de amizade estabelecida entre um grupo de intelectuais sulamericanos reunidos sob o nome de *Santa Hermandad de la Orquídea*. Essa história tem início no ano 1939, quando um grupo de jovens argentinos e brasileiros, que haviam se conhecido em Buenos Aires, criou, no Rio de Janeiro, o grupo *Santa Hermandad de la Orquídea*. O grupo, inicialmente formado pelos brasileiros Gerardo Mello Mourão (1917-2007)[113], Napoleão Lopes Filho e Abdias Nascimento (1914-2011); e os argentinos, Godofredo Iommi – o "Godo" – (1917-2001), Efrain Tomás Bó (?-1975) e Juan Raúl Young, buscava construir um sentido independente e poético para a compreensão da geografia do território sul-americano. Em 1941, no auge dos seus vinte e poucos anos, esses jovens resolveram, juntos, percorrer o Rio Amazonas, numa viagem que ficou conhecidada como a *Proto-travessia do Amazonas* e que, de acordo com relatos e memórias, utilizou dos mais diversos meios de locomoção para cortar o território brasileiro. Eles partiram do Rio de Janeiro de barco até a Bahia, deste ponto em diante, e por motivos de perseguição política devido à Ditadura Vargas, se separaram.

Como relata Gerardo:

> Napoleão não podia passar de barco por Pernambuco, onde havíamos tido problemas com a policia da ditadura dessa época, então ele não podia passar por Pernambuco. Assim, Godo desceu e disse que iria por terra com ele da Bahia pra cima, e atravessaram Godo e Napoleão o sertão da Bahia, passaram por Canudos a cavalo, em cima de burros, de barco pelo rio São Francisco até o interior do Piauí; um lugar perdido.[114]

[113] Gerardo Mello Mourão é pai do artista plástico Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016) – mais conhecido como Tunga. Tunga se forma em Arquitetura na Universidade Santa Ursula em 1974, sendo que no ano anterior havia participado de uma exposição coletiva na Escuela de Artes de Valparaíso.

[114] Tradução livre: "*Napoleón no podía pasar por barco el Pernambuco, donde habíamos tenido líos políticos con la policía de la dictadura de esta época, entonces él no podía pasar el Pernabuco. Entonces Godo bajó, yo voy por tierra con él desde Bahía arriba, entonces atravesaron Godo y Napoléon el sertao de Bahía, pasaron por Canudos en caballos, en burros, en barco por el río San Francisco hasta el interior de Piahuí; un lugar perdido.*" (MOURÃO, G. Alocuccíon en ato de Homenaje (Alocución de Gerardo Mello. Homenaje a Godofredo Iommi). Ciudad Abierta, 2001).

Gosto de imaginar a experiência desses jovens atravessando o Brasil profundo em uma época em que, ainda, nosso país era muito distinto e o sertão, assombrado pela seca, era habitado por aquelas vidas secas buscando formas de sobreviver ou de migrar. Ao fim, todos se encontraram em Belém do Pará e no barco Itapajé continuaram à deriva continental amazônica passando por Letícia (Colômbia), Iquitos (Peru), Quito (Equador) e, por último, Lima (Peru). Para evitar desconfianças dos poderes locais, identificavam-se como "um grupo de periodistas estrangeiros em viagem pela América Latina", embora a viagem não tivesse um objetivo concreto que pudessem justificar. Restam poucos registros dessa viagem, entre eles os passaportes de Abdias Nascimento[115], que permitem estabelecer um marco temporal do trajeto, e um pequeno mapa desenhado à mão por Godo e enviado por carta para o artista Enrique Zañartu (1921-2000), que vivia em Paris[116].

No Peru, eles se relacionam com intelectuais e poetas da cidade e assistem juntos à peça *O imperador Jones* (1920), de Eugene O'Neill, montada pelo grupo argentino Teatro del Pueblo e que abordava questões raciais. Essa apresentação irá mudar por completo a relação de Abdias com o teatro, pois foi ao assistir um dos atores brancos com a cara pintada buscando representar um negro, que ele decide assumir o teatro como uma vocação política de transformação social. Sobre esse episódio, Abdias diz: "um ator branco fazendo o protagonista negro simbolizava o racismo que excluía o negro do teatro não apenas ali em Lima, mas no teatro como um todo, símbolo e representação da própria civilização do Ocidente"[117]. Após esse episódio, Abdias segue para Buenos Aires, onde reside por um ano, aprimorando as técnicas de dramaturgia do teatro, aproximando-se de Leónidas Barleta, escritor e dramaturgo vinculado ao *Grupo de Boedo* e fundador do Teatro del Pueblo, um dos primeiros teatros independentes da capital. Ao regressar ao Rio de Janeiro, em 1943, cria o *Teatro Experimental do Negro* (TEN, 1944-1961) com o objetivo de desenvolver uma dramaturgia própria afro-brasileira.

Godofredo Iommi também modifica seu trajeto e, em uma escala acidental em Santiago, se apaixona perdidamente por Ximena, na época, então mulher do poeta

---

[115] Nos passaportes as datas de travessia são: Belém 22/03/1941 a 08/04/1941; Letícia 23/05/1941; Iquitos 27/05/1941; Lima 17/10/1941.

[116] MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SANTIAGO. Enrique Zañartu [Catálogo]. Santiago, Chile: Museo de Arte Comtemporáneo, 2008.

[117] Depoimento de Abdias. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/

chileno Vicente Huidobro, por quem ele tinha profunda admiração, e que seria sua companheira de vida posteriormente. Permanecendo em Santiago do Chile, Godo se aproximou e estabeleceu uma fecunda amizade com os arquitetos chilenos Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Jaime Bellalta, Fabio Cruz Prieto, José Vial Armstrong, Arturo Baeza; o pintor Francisco Méndez e o escultor argentino Claudio Girola. Após uma greve estudantil de vários meses e que reivindicara a reformulação do ensino de arquitetura pautado por um conservadorismo neoclássico, passam a assumir a "nova" Escola de Arquitetura e o Instituto de Arquitetura de Valparaíso, criado em 1952. O Instituto funcionava como uma espécie de incubadora do debate vanguardista e a Escola, sobretudo por meio do ateliê de projeto, que era um espaço experimental oferecendo possibilidades de ação integrada entre arte, poesia, arquitetura e paisagem fundadas no que se instituiu como "acto poético". Após esse período inicial, Godofredo Iommi embarca para a Europa em 1957, permanecendo por um período de sete anos. Ali passou a conviver, na efervescente Paris, com artistas, poetas, filósofos e aprimorou os atos poéticos, transformando-os em *phalènes* que ocorriam nos parques, cemitérios e espaços públicos da cidade[118]. De acordo com depoimento de Fábio Cruz Prieto, Godo cria a ideia de Amereida na Europa, enviando de lá o trecho de um poema[119] que, posteriormente, daria nome à aventura:

> El primer poema que aparece en Amereida. Las primeras estrofas. Las manda, antes de hacer la travesía. Y ahí ya viene su teoría sobre América. No recuerdo si mandó algo más al respecto. Esta teoría de una América que no fue descubierta, sino que emergió. Entonces cuando llegó acá pensó en la posibilidad de hacer una travesía. Cuando se lee Amereida, ahí se explica de la travesía, de atravesar el continente. [...] Yo creo que ya estaba detrás de este viaje una cierta intención fundante de algo, el dejarse atravesar por América. Por este mar interior de América. Por eso que la travesía va por el centro, no va por las costas. (CRUZ apud SCHNEIDER, 2002, p.53).

Essas relações de amizade foram importantes para a consolidação da primeira travessia de Amereida, do conteúdo programático da EAV e também da criação da Ciudad Abierta. Ainda que as ações fossem efêmeras, as relações entre eles duraram

---

[118] Do grupo parisiense faziam parte Carmelo Arden Quin, Jorge Pérez Román, Henry Tronquoy, Enrique Zañartu, Edison Simmons, Jonathan Boulting, Julien Blaine, Joseé Lapeyrère e Michel Deguy. As phàlenes foram: *Phàlene* no Cemitério de *Père Lachaise* (11/06/1962); *Phàlene* a *La Vendée* (1962); Ato poético em *Correze* (1962); Ato Poético no parque *Buttes Chaumont* (1963); Phàlene nos bosques de *Fontainebleau* (1963). Ver: CRISPIANI, 2011.

[119] O livro de poemas *América, Américas mías* (2018) reúne parte da produção poética de Godofredo Iommi nesse período, nele se identificam hinos épicos sobre o continente e os colonizadores.

décadas e conformaram um lugar de pensamento intercontinental no qual o particular se soma ao universal.

- *A Primeira Travessia de Amereida (1965)*

Ao regressar a Valparaíso e vivendo em uma espécie de vida comunitária, Godo resolve retomar a ideia das travessias continentais. Os atos poéticos, que já ocorriam no entorno de Valparaíso e de Viña del Mar nos primeiros anos de funcionamento da Escola, passaram a ser conhecidos como *phálenes.* Os *Actos poéticos* e *phàlenes* coincidem no fato de serem intervenções públicas de natureza coletiva e participativa pelo uso performativo da palavra, com leituras de poemas de *Huidobro*, *Rimbaud* ou outros. No entanto, o acto poético acontecia de maneira espontânea e sem preparação dos receptores "*se trataba de provocar una interrupción artística em la realidad cotidiana que actuara como um momento de descalce de su sentido*" (CRISPIANI, 2011, p. 240). Tais atos tinham como base material a própria linguagem em uma operação que, normalmente, se dava em deslocamento no espaço. Antecedem as performances e ações da década de 1960 e 1970, porém se diferenciam destas pelo fato de não serem ações provocativas ou explosivas de caráter intencionalmente político. As *phàlenes* – nome em referência às mariposas que se queimam e morrem ao bater na luz – implicavam a produção de uma obra na qual o poema era gerado coletivamente e de maneira improvisada por pessoas que se somavam ao ato ou eram escolhidas por sorte em algum espaço público, funcionando como um jogo de cartas semifigurativas.

Assim recorda Fábio Cruz:

> Se paraban en una esquina, Godo en esse tiempo se sacaba la ropa y se ponía unas pantys rojas que tenía, y un suéter grande y blanco que era como su uniforme para esto (eso era lo que se llamaba "cuando el poeta se desnuda". Desnudarse era sacarse el traje normal y colocarse esta ropa). Y ahí, parados en uma esquina cualquiera, se colocaban las cartas en el suelo. No sé como se iban pasando las cartas, si iban boca abajo o boca arriba. Y se convidaba a la gente que comenzaba a llegar a mirar. Entonces comenzaba el juego que consistia en que se sacaba una carta, y uno de los que estaba ahí la "leía". Eso significaba que decía lo que él veía en ella. Eran dibujos semi figurativos, un poco surrealistas, una cosa extraña. Así, alguien decía por ejemplo: "la noche tiene plumas". Porque veía una figura como un pájaro y el resto pintado de negro. Entonces, alguien tomaba nota. (CRUZ apud SCHNEIDER, 2002, p. 56).

Assim como as mariposas que perdem sua vida instantaneamente, a obra poética não tinha como objetivo ser publicada, desaparecia na temporalidade do ato. Nas travessias, as *phàlenes* ampliaram a oralidade e incorporam também obras que podiam se dar no campo da escultura, da pintura e também da arquitetura, sendo criadas em contextos específicos e que, após o ato, eram deixadas no lugar até desaparecerem ou serem incorporadas à paisagem.

Godofredo Iommi já tinha essa ideia da viagem em mente e, assim, começa a organizá-la, perguntando aos conhecidos quem gostaria de participar da travessia e estabelecendo cotas financeiras, para cada um, que cobrissem os custos da viagem. No inverno de 1965, compram uma caminhonete em Punta Arenas e saem de viagem Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Claudio Girola, Fabio Cruz, juntando-se a eles Jorge Pérez Román (pintor), Edison Simons (poeta) , Jonathan Boulting (poeta), Michel Deguy (poeta), Henry Tronquoi (escultor), François Fédier (filósofo), que Godo havia conhecido em sua temporada na Europa. Surge assim a primeira *Travessia de Amereida* – a Eneida da América, uma ação geo-poética sobre o território sul-americano, cuja ideia era percorrer desde a Terra do Fogo (Punta Arenas - Chile) até Santa Cruz de la Sierra (Bolívia) guiados pelos dois eixos que cortam a América de dentro: a cruz do Cruzeiro Sul. A viagem acaba sendo interrompida ao chegar na Bolívia, pois a situação política naquele momento era bastante delicada devido à presença da guerrilha liderada por Che Guevara.

Nos atos e *phàlenes* realizados durante a viagem, fica difícil localizar a diferença entre pesquisa e prática artística[120]. A paisagem era, assim, posta não como figura-fundo da intervenção, senão como sua própria essência, como aquilo que dá lugar a um ato de permanente invenção sempre no presente – nas *phálenes* sempre **há lugar**:

> Esses *ha-lugares* que a Amereida vai deixando a cada passo – para todos e para ninguém – no ato improvisado "aqui e agora" fazem parecer um rastro, de traçado ziguezagueante, unidos por pontos e a distância entre eles, alcança a dimensão de uma figura que revela o mar interior da América; seu desconhecido. É na completude desse traçado que a extensão ganha sentido? Porque bem poderíamos dizer que uma viagem cobra todo seu investimento quando uma vez terminada temos uma ideia do percurso feito. Sem dúvida, *hacer lugar* é – cada vez – nomeá-lo, para que ao recorrer os nomes tenhamos um poema. Cada *ha-lugar* da travessia de Amereida

[120] ALFIERI, Massimo. La Ciudad Abierta : a community of architects, an architecture created in common. Rome: Librerie Dedalo, 2000.

> entrega um nome que guarda o ponto mesmo e um ato, como também, a proeza ou dimensão que o antecede e que continua.[121]

Essa experiência encontra-se descrita detalhadamente em diários (bitácoras) de escrita colaborativa, nos quais se encontram os registros do acontecido em cada parte do percurso[122], além de fotografias até então desconhecidas e doadas recentemente pelo filósofo François Fédier, um dos poucos testemunhos vivos da primeira Travessia[123]. No arquivo, encontram-se registros do cotidiano do grupo e que revela o total entrosamento com as comunidades locais por onde passaram. Seus atos poéticos eram atos de fala voltados para os habitantes dos povoados, mas também atos de escuta: ouvir o outro e reconhecer suas histórias. Há também fotos das esculturas feitas com materiais encontrados no próprio lugar e pequenas intervenções em armazéns e casas isoladas com pintura, ambas podem ser pensadas como intervenções de arte-ambiental ou *site-specific* ainda que não houvesse nenhuma referência a esses termos nos documentos.

Desta *Travessia* surgiu, em 1967, o primeiro volume do livro de poemas da eneida da América do Sul – *Amereida*. Assim como nos atos poéticos e nas viagens, o poema *Amereida* também nasceu do trabalho de noites exaustivas de leituras e escrita a muitas mãos, inclusive as de Gerardo Mello Mourão que viveu e deu aulas de História e Cultura da América em Valparaíso entre 1964 e 1967, após o golpe militar no Brasil. Assim, a travessia e o poema *Amereida* tornaram-se as bases para a reforma educacional do ensino de arquitetura em 1967, remetendo às propostas curriculares de cunho totalmente inovador. As aulas eram todas organizadas em torno dos ateliês de projeto e espaços de discussão e colaboração coletiva, um método que

---

[121] Tradução livre do texto que acompanha a exposição: "*Esos ha-lugares que la Amereida va dejando a su paso –para todos y para nadie- en el acto improvisado "aquí y ahora" hacen aparecer una huella, tal traza zigzagueante, unida por puntos y el espesor entre ellos, alcanza la dimensión de una figura que revela el mar interior de América; su desconocido. ¿Es en la completitud de este trazado que la extensión toma sentido? Porque bien podríamos decir que un viaje cobra todo su valor cuando una vez terminado tenemos a la vista el recorrido hecho. Sin embargo, hacer lugar es -cada vez- nombrarlo, para que al recoger los nombres tengamos el poema. Cada ha-lugar de la travesía de Amereida entrega un nombre que guarda el punto mismo y el acto, como también, la peripecia o espesor que le antecede y continúa*."

[122] Todos os documentos consultados pertencem ao Arquivo Histórico José Vial Armstrong localizado na sede da EAD de Valparaíso e à Biblioteca Con§tel (digital e de colaboração aberta). Disponível em: https://wiki.ead.pucv.cl/Casiopea.

[123] Ver documentário *Amereida, solo las huelas descubren el mar* (Javier Correa, 2017). Disponível em: https://vimeo.com/230191695

fez a escola ficar conhecida por sua radicalidade e experimentação e que continua ainda na atualidade.

- *Nas dunas de Ritoque – La ciudad Abierta*

Em 1969 o grupo adquire, de forma cooperativa, os terrenos em Ritoque (região de Con-Con/Quintero) em Viña del Mar para dar lugar, numa extensão de terra que se estende por uma faixa de oceano e reserva de dunas de 270 hectares, a *Ciudad Abierta de Amereida*. Entendiam tal experiência poético-espacial como a possibilidade, nas palavras de Hölderlin, da construção de uma "obra como um mundo em miniatura"[124] ou uma comunidade utópica real (DE CARLO, 1966). Tanto admiravam os versos e ideias de Hölderlin que escolheram a data do seu centenário de morte para fazer os atos de abertura dos terrenos e, embora só tenha acontecido dois anos mais tarde, a *Phálene de abertura dos terrenos da Ciudad Abierta* (RITOQUE, 1971) revela esse impulso criativo. O início da década de 1970 revelou, sem dúvida, um período de muito otimismo no Chile. Um país que, naquele momento, era governado pelo socialista Salvador Allende, um homem de muita sensibilidade artística e cultural com forte apelo social. Diferentemente do restante da América Latina, sufocada por ditaduras e golpes de todos os tipos, a *Ciudad Abierta* tornava-se um lugar para viver, trabalhar e estudar e um campo experimental da Escola de Valparaíso, embora institucionalmente não pertencesse a ela. Ali viviam, e ainda vivem, muitos dos professores e alunos, abrindo espaço permanentemente sobre as bases da *Amereida*.

O norte – ou seria o sul? – dessa aventura criativa consolida-se nos quatro atos poéticos de abertura, entendidos como as bases conceituais de uma *arquitetura como um permanente ato de festa ou re-creacíon,* como um incessante *"volver a no saber"*[125]*.* Os retornos necessários ao pensamento, como ensinou um dia o poeta brasileiro Manoel de Barros na sua *Didática da invenção*: "Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios" (BARROS, 2009). Ambos conformam uma série de caminhadas de imersão e pequenas intervenções no terreno em Ritoque, em que as pessoas são colocadas em situações, ora vendados acentuando o efeito de

[124]Depoimento de François Fédier em vídeo elaborado para a exposição. Disponível em: https://vimeo.com/199137973.

[125] IOMMI, Godofredo. **Agora 07.01.1971**: Apertura de los terrenos. Arquivo Biblioteca Con§tel.

desorientação, ora nadando rumo as ilhas próximas. Assim, as dunas sinalizam, em seu constante movimento, um novo estado:

> As areias nos mostram como o incessante voltar a não saber, que não é a ignorância a respeito da sabedoria. Em vez da estabilidade de qualquer saber adquirido, esse trânsito do desaparecimento nos diz a respeito de um contínuo voltar a não saber, que evita prender-se em um conhecimento adquirido em função do que ainda se pode vir a saber e, por consequência, não é tampouco um conhecimento a se conquistar.[126]

A condição "urbanística" presente na concepção do espaço construído, tal como nas cidades gregas da antiguidade é feita de ágoras, anfiteatros, hospedarias, esculturas, palácios, capela, e também um cemitério, onde se encontram enterrados hoje os seus fundadores e alguns amigos – aqui se reencontra também o pensamento de Aristóteles e suas caminhadas reflexivas pela cidade com seus alunos. De todos esses espaços, destaco dois que sustentam as formas de vida dessa comunidade utópica: as ágoras, como espaços de debate e tomada de decisões coletivas, e as *hospederías* como as residências que configuram lugares de trânsito, efêmero, provisório; onde não há muros e nem grades e a lógica de propriedade privada é inexistente. As *hospederías* surgem como *lugares para estar* e de abertura ao outro:

> Só se habita
>
> < vida íntima e não privada. Privada de quê? De algo >
>
> quando há lugar o público.
>
> Viver publicamente é falar.
>
> E falar é antes de tudo a capacidade de ouvir ao outro.
>
> Assim, desse modo, alguém pode ser realmente hóspede de outro.
>
> Essa hospitalidade, simples, mas radical, exige arquitetura, como exige o esplendor de todo ofício.
>
> Pede ao arquitetônico que dando espaço canta,
>
> Por sua vez e com suas próprias leis, a virtude ou coragem poética do ser humano.[127]

[126] Tradução livre do espanhol: "Así las arenas se nos muestran como el incesante volver a no saber, que no es la ignorancia respecto a una sabiduría. En vez de la estabilidad de cualquier saber adquirido, este mero trance del desaparecimiento nos dice un continuo volver a no saber, que excluye radicarse en un conocimiento adquirido respecto de lo que aún está por saberse y, en consecuencia, no es tampoco un conocimiento a conquistarse." (IOMMI, Godofredo. **Agora 07.01.1971**: Apertura de los terrenos. Fonte: Arquivo Biblioteca Con§tel.)

[127] Tradução livre. "Lugar para estar". Montagem com as fotografias dos quadros da Exposição em homenagem aos 20 anos da EAD. **Fonte:** Arquivo Histórico José Vial E[ad] PUCV.

A configuração plástica e estética das edificações evocam certa leveza quase transparente e que, embora executadas de forma quase artesanal pelos próprios *huéspedes* e pelos alunos com materiais de baixo custo, refletem soluções formais sofisticadas que são parte do próprio processo de experimentação do qual partem, algumas resistentes há mais de quarenta anos[128]. Essa história possui, sem dúvida, uma série de ramificações que conduzem aos mais diversos caminhos. Pode-se perguntar, principalmente, sobre o silêncio e o isolamento desta Escola diante dos conflitos da cidade de Valparaíso durante a ditadura de Pinochet, pois, nos documentos, a *ciudad abierta* parece fechada à sua realidade circundante que parece sintomática de uma despolitização do campo que começa a operar naquele momento.

Os feitos da *Amereida* ecoaram de maneira definitiva pela América e contribuíram para a formação de diversos arquitetos, principalmente a partir de 1984, momento em que as *Travessias* foram incorporadas institucionalmente ao currículo e aos ateliês de projeto – as *Travessías de América.* Os atos poéticos seguem ocorrendo em realidades socioeconômicas totalmente distintas, desafiando os limites disciplinares e convocando a um posicionamento político que não pode ser evitado diante da realidade neoliberal chilena.

- *Notícias de América*

Buscando conectar esse ímpeto viajante a uma reflexão contemporânea, recupero um dos trabalhos do artista brasileiro Paulo Nazareth. Em *Notícias de América* (2011), as andanças pelo território latino-americano fazem do artista um corpo político que amplifica e tensiona as relações entre território e fronteira, opondo-se à diluição romântica de uma busca sublime observada nas travessias de Amereida. A estratégia de Nazareth se assemelha, em alguns momentos, aos *señalamientos* (*Denotación de uma ciudad,* 1972) <ID869> e os *diários de viagem* (*Diario 4,* 1978) <ID875> do artista argentino *Carlos Ginzburg*[129]*,* em que o corpo do artista assume um protagonismo solitário aderente ao espaço por meio da participação social para

[128] Durante a visita a *Ciudad Abierta*, o arquiteto Oscar Santis, ao qual agradeço muito pela acolhida, nos disse que grande parte das hospedarias foram concebidas sem desenhos técnicos de qualquer natureza. Só depois de construídas é que as construções alcançaram o campo da representação gráfica de onde tradicionalmente temos partido como arquitetos.

[129] Ginzburg é diretamente influenciado pelo pensamento de Edgardo Antônio Vigo, um dos artistas percursores da arte postal. O trabalho das viagens tem início após deixar a Argentina em 1972. Ver: MUSEO DE ARTE CARILLO GIL. Los viajes de Ginzburg 1972-2017 (Curador Carlos E. Palácios). Ciudad de México, 14 de janeiro de 2018.

detonar um universo imaginativo e permeado por gestos metafóricos, evidenciados pelo registro fotográfico ou em cadernetas de viagens. Nascido na região do Vale do Rio Doce, Paulo diz que esse lugar geográfico, social e racial é determinante para a sua condição de sujeito. Assim, os deslocamentos têm, para Nazareth, outra conotação, ultrapassam o vínculo expedicionário ou turístico atribuído historicamente à figura do viajante para colocar-se como um compromisso ético sobrecarregado de referências vindas de suas memórias afetivas com seus antepassados do povo *Krenak*, dos laços maternos, da tradição de andar à cidade, reflexo de sua condição urbana periférica em meio às ditaduras.

Ele diz:

> Aprendo a andar com o andar de minha mãe – a escola do estado está lah embaixo onde devo chegar com o mover de minhas próprias pernas. ===== vez ou outra tento um adianto levantando o brazo direito na horizontal com a mão fechada y o polegar da mesma apontando ao céu.___ a mão destra solicita carona --- ride/ raidê, raitê, rai, / jalon/ rralon / [puxão, adianto] --- a qualquer veículo móvel/ automóvel mais rápido que as pernas humanas_ as carroças puxadas por cavalos, burros velhos y outros equinos cruzam as ruas levando mercadorias, mudanças, gente y seus pertences por todos os lados::das bordas ao centro, do centro as bordas y circundando as bordas-centro. (NAZARETH, 2015).

Ao ser convidado para expor na Feira Art Basel em Miami, Paulo Nazareth pensou que não poderia se locomover até os Estados Unidos desconsiderando todo o território que nos separa geográfica e simbolicamente. Decide fazer a viagem por terra – alguns trechos utiliza transporte terrrestre e marítimo e outras caminha – partindo do bairro Palmital, em Belo Horizonte, até a cidade Nova York[130], uma viagem com duração de seis meses e meio na qual se propõe a não lavar os pés de forma a levar "*o acúmulo de poeira das américas do sul*" até o mundo cosmopolita da América do Norte. Seu objetivo era cruzar o Rio Grande, fronteira natural e símbolo da divisão das duas Américas, expondo as relações culturais e de poder estabelecidas entre as duas Américas. A forma lenta com que faz o percurso permite mapear as conexões entre as pessoas, comunidades e narrativas compartilhadas e questionar as relações de raça, ideologia e condições de vida do subdesenvolvimento que transparecem nas fotografias, desenhos e narrativas dos diários que mesclam e politizam a própria

[130] De acordo com Maria Angélica Melendi, Paulo Nazareth ganha uma bolsa para realizar uma residência artística em Nova York e convence a instituição a transferir o valor para o pagamento dos custos da viagem. O artista, antes de seguir para a América do Norte, passa por sua cidade de nascimento – Governador Valadares – como forma de marcar esse lugar geográfico.

linguagem em seus usos. Valendo-se das notícias de jornal dos lugares por onde passou, ele intervém sobre elas com desenhos e novas palavras nas legendas e chamadas, algumas vezes usando papel-carbono, que desaparece como os rastros deixados por essas pessoas em condição migrante.

As fotografias surgem como registros pontuais onde ele aparece segurando cartazes com frases como "*free all day*", "vendo minha imagem de homem exótico", "*no me voy migrar a EUA*", "*llevo recados a los EUA*", acentuando o discurso político discriminatório da condição migrante em meio às normas impostas pelo sistema neoliberal que se beneficia do trânsito livre de mercadorias. Algumas imagens revelam a potência performática de um corpo em meio à paisagem natural intocada, narrada nos escritos em sua relação com os estrangeiros na condição de viajantes em busca do exótico. Em outras, Paulo Nazareth se reconhece na acolhida pelo meio social migrante e latino e se mescla a feirantes e caixas de banana e milho, símbolos de nossa herança alimentar indígena e latina.

Ao chegar em Nova York, Paulo Nazareth deambula por 48 horas pelas ruas da cidade, que conhece pelos filmes e músicas do Sinatra. Escolhe o dia 28 de outubro para "deixar a poeira de américa latina no rio Hudson a altura do queens y manhantan. eh quando os latinos chicanos referenciam sanjuditas, o santo da impossibilidade". A linguagem que Paulo utiliza não é a poesia clássica dos europeus, mas dos corpos atravessados por uma sobreposição de vivências que são reinventadas em gestos diante da adversidade da condição latino-americana em terra estrangeira. Finaliza esse percurso com um ato no qual estaciona uma Kombi repleta de bananas na feira de arte em Miami, valendo-se do imaginário tropical como estratégia de venda da latinidade e também em analogia às cores da bandeira brasileira – "república das bananas" – transformada em estratégia publicitária sob o nome de *Art Market/ banana Market*.

No presente, podemos pensar em tantos outros viajantes que percorreram e ainda percorrem o Brasil e a América atrás das histórias de seu povo, seus mitos, na condição de exilados das catástrofes ambientais e fazem ecoar suas formas de existência e resistência. Sabemos, portanto, que a América de hoje segue em suas contradições sociais, políticas e econômicas que não permitem tratar essas duas viagens apenas por um distanciamento temporal, mas sobretudo na disponibilidade e possibilidade de fazer do exercício de observação e da escuta do outro uma forma

política de marcar a força dominadora ou civilizatória opressora da pluralidade cultural dessas Américas. Seguimos porque, como disse sabiamente Guimarães Rosa, outro poeta andarilho: "O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia."[131]

5.2 *Miradas que controlan*

Compreender como os eventos ocorridos no espaço urbano afetam e influenciam a produção artística torna-se tarefa fundamental para o entendimento das questões apresentadas pelas obras a serem analisadas neste artigo. Na história recente da Argentina, o evento-protesto *Tucumán Arde*[132]*,* ocorrido em Rosário em 1968, é um ponto de inflexão, ainda que não seja o único[133], para a compreensão das artes visuais no país a partir de 1970. Organizado pelo Grupo de Arte de Vanguarda de Rosário e artistas vinculados ao *Ciclo de Arte Experimental*, esse evento pode ser lido para além de um mito fundador das relações entre estética e política que atravessam o conceitualismo latino-americano na década de 1960, como a convergência de aspirações e ruptura das próprias prerrogativas institucionais da arte para criar novas correspondências entre arte e política capazes de promover mudanças sociais.

Tucumán ARDE <ID1003> pode ser entendido como um evento no qual a exclusão ou luta social não era tratada apenas como "tema". Um aspecto-chave para compreendê-lo reside em observar a diferença entre os movimentos vanguardistas da primeira e segunda geração ao longo do século XX, pois se tratou de um envolvimento real, coletivo e mais profundo, alinhado com as prerrogativas do programa político da *Confederación General del trabajo* (CGT), da Argentina. Funcionando, a princípio, de

---

[131] ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.80.

[132] O nome *Tucumán ARDE* é inspirado no filme francês *Paris brûle-t-il?* (em espanhol *¿Arde Paris?*) de René Clement (1966).

[133] Nesse sentindo, compactuo com as observações feitas por Ana Longoni (2014) acerca dos perigos de uma fetichização ou criação de uma "imagem hipertrofiada" (DIDI-HUBERMAN, 2004) do movimento capaz de conduzir a um esvaziamento de sua experiência histórica e na transformação do relato em uma mercadoria convenientemente domesticada e despolitizada, portanto, capaz de não mais incomodar. Longoni alerta: "*Lo cierto es que, para no obviar la responsabilid que tenemos en cuanto sujetos involucrados en la recuperacíon de aquellas experiencias, no puedo dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de mitificación, e incluso recientes febres de mercado por incorporar a sua fueros esas experiencias hasta ahora* invisibles o marginales, que nuestro mismo trabajo ha generado o puede contribuir a generar. Porque as vezes ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derives escapan a nuestras manos". (LONGONI, 2014, p. 71).

forma anônima, sua preparação incluiu uma agenda descontínua de atividades de investigação, a contar com sociólogos, economistas, jornalistas e líderes sindicais, assim como viagens, entrevistas, filmagens e outros modos de documentação dessa realidade que foi inserida no trabalho (LONGONI, 2014). Portanto, uma perspectiva sociológica ou etnográfica de aproximação ao problema, capaz de traduzir em outros meios a situação de fome e marginalidade da população da província de Tucumán. Negada pelo discurso oficial, a problemática da região de Tucumán se deve à substituição da indústria açucareira por uma política econômica de desaceleração da indústria argentina e abertura ao investimento e implementação de multinacionais no território, um traço comum a todas as ditaduras da América do Sul[134].

A segunda etapa aproximou-se de estratégias "publicitárias", como cartazes simples com a palavra "Tucumán" ou grafites escritos "Tucumán Arde" nos muros e superfícies da cidade. Observam-se também chamadas nos meios de comunicação oficiais criando uma espécie de guerrilha simbólica silenciosa que buscava captar a atenção do público geral para o problema e atravessar os setores sociais mais afetados pelos impactos econômicos. A terceira etapa consolidou a instalação e exibição da pesquisa da primeira etapa na forma de ocupação, desta vez não em um museu ou galeria, mas na sede da CGT em Rosário, sendo levada, posteriormente, a Buenos Aires. Na entrada, uma faixa recebia os visitantes: "*Visite Tucumán Jardin de la miséria*". Nas paredes, cartazes colados com gráficos e notícias que ajudavam na publicização da condição de vida, negada e reprimida pelo Estado[135]. Essa etapa é o que vem sendo considerado pela historiografia tradicional como o "objeto artístico" valorizável desse movimento que esvazia todo o processo de engajamento coletivo dos meses anteriores. A quarta etapa não chegou a ser terminada, mas visava à documentação e publicação de todo o processo, revelando assim a preocupação procedimental e conceitual da arte naquele momento. Tendo a compreender que, essa última etapa, tem sido retomada com bastante critério e cuidado, a partir das décadas de 2000, por críticos e curadores como Ana Longoni e os investigadores

[134] Iniciativa do governo ditatorial do General Juan Carlos Onganía iniciado em 1966 e conhecido como "Operativo Tucumán". Desde a criação da OEA, observa-se um crescente interesse econômico dos EUA nos países da América Latina, sendo direta a participação desse país em vários dos golpes militares e ditaduras decorrentes. Para a relação das empresas com a ditadura argentina ver: http://www.cels.org.ar/especiales/empresas-y-dictadura/

[135] Grande parte da documentação sobre o Tucumán ARDE pertence à artista Graciela Carnevale, que participou de todas as ações. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones .

articulados ao redor da *Red Conceptualismos del Sur*[136], revelando a árdua tarefa e dimensão arqueológica da pesquisa de arquivos para reinserir a pluralidade de narrativas sobre a história recente da América Latina.

O período coincide com o golpe militar de Estado, conhecido por *Revolução Argentina* (1966-1972) e, consequentemente, a fuga massiva de intelectuais e escritores do país, a consolidação de movimentos guerrilheiros e uma série de insurgências civis – as conhecidas *puebladas* – nas cidades rurais e polos industriais, como é o caso do *Cordobazo* (Maio, 1969) <ID413> e do *Rosariazo* (Maio, 1969) <ID1013>, ambas práticas espaciais que marcam a história urbana, possibilitando outra narrativa. As insurgências, as migrações de miseráveis para os centros urbanos, as remoções das centenas de vilas da miséria e as deportações oficiais de imigrantes bolivianos e paraguaios que viviam nelas, tornam-se rastros de uma história de violências espaciais que a cidade testemunha sob a política desenvolvimentista das ditaduras, sob a cumplicidade de vários setores empresariais e de classe média. É relevante compreender o início da década de 1970 como um momento crucial no qual as relações entre as políticas públicas e o financiamento internacional atinge parte importante dos setores hegemônicos argentinos, levando os artistas a uma ruptura efetiva com as práticas culturais tradicionais e a um posicionamento ideológico cristalino a situar-se como uma outra via, alternativa à política dos movimentos sindicais ou da guerrilha armada.

Nesse contexto, destacam-se os artistas articulados em grupos vinculados ao Instituto di Tella (1958-1970), cujo centro de artes visuais era coordenado pelo crítico Jorge Romero Brest, e o Centro de Arte y Comunicación - CAyC (1971-1994) sob a direção de Jorge Glusberg[137]. Ambos os grupos estavam envolvidos em novas especulações e experimentações artísticas nas artes visuais, música, cinema e teatro, incorporando os "novos meios", como o vídeo e a música eletrônica no sentido de confrontar as relações do público com as artes e, assim, incorporando performances, *happenings,* intervenções públicas, festivais, etc. Neste texto, gostaria de me ater aos trabalhos de dois artistas vinculados ao CAyC – *Jacques Bedel e Horácio Zabala* –

---

[136] Disponível em: https://redcsur.net/es/

[137] Ao redor destas instituições se articulavam diferentes grupos de artistas, incluindo membros que pertenciam a mais de um grupo. No caso do CAyC, inicialmente o grupo se chamava *Grupo de los Trece* e, posteriormente, com a variação do número de membros passou a ser conhecido como Grupo CAyC. Ver: http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php

principalmente pelo fato de eles serem também arquitetos e incorporarem técnicas de nosso campo à concepção de obras de forte caráter político.

- *O Centro de Arte y Comunicación (CAyC) e as mostras "Arte de sistemas" (1971) e "Arte e Ideologia. CAyC al aire libre" (1972)*

No contexto argentino das décadas de 1970 e 1980, destaca-se a produção artística e crítica do *Grupo de los Trece / CAyC* (1971-1994). Reunidos em torno do *Centro de Arte y Comunicación* (CAyC), espaço criado na cidade de Buenos Aires em 1968 pelo empresário, crítico e curador Jorge Glusberg (1932-2012), buscaram desenvolver novos fenômenos de comunicação em massa após o colapso de formas artísticas tradicionais e com a criação de novos sistemas de expressão. Conhecido inicialmente como *Gru*po *de los Trece,* ele foi formado em 1971 por Jacques Bedel (Arquiteto), Luis Benedit (Arquiteto), Gregorio Dujovny (Arquiteto), Carlos Ginzburg (Artista), Victor Grippo (Artista), Jorge Gonzales Mir (Artista), Vicente Marotta (Arquiteto), Luis Pazos (Jornalista), Alberto Pelegrino (Músico), Alfredo Portillos (Artista), Juan Carlos Romero (Artista), Horacio Zabala (Arquiteto) y Julio Teich (Arquiteto), passando a se chamar, após 1975, *Grupo CAyC*, ao incorporar Clorindo Testa (Arquiteto) e Leopoldo Maler (Cineasta). Alguns destes integrantes seguiram atuando nas duas frentes, arquitetura e artes, como é o caso de Jacques Bedel (1943), Julio Teich e Clorindo Testa, este último conhecido por muitos projetos na Argentina, entre eles o *Banco de Londres* (1966), a *Biblioteca Nacional* (1971-1992) e o *Centro Cultural da Recoleta* (1980). Há que se considerar que a atuação dos artistas não se limitou às ações exclusivas do CAyC, uma vez que muitos deles atuaram simultaneamente em outros espaços e movimentos de vanguarda.

Interessa, contudo, o conceito desenvolvido para a exposição *Arte dos sistemas* (1971)[138] e que propõe um valor poético da arte com uma abordagem tecnológica, processual, política e social. Assim, nega a *transparência ideológica* da arte tradicional ao, segundo Glusberg (1972), tentar "ocultar as contradições reais, reconstruir um discurso coerente em um plano imaginário que justifique a inserção das pessoas na estrutura social". Propõe a emancipação dos sistemas de representação histórica e social, buscando inserir a arte na condição do presente:

[138] Mostra Internacional organizada no Museu de Arte Moderno de Buenos Aires e inaugurada em 19 de julho de 1971. Podemos compreendê-lo como um desdobramento do conceito de "*arte de los medios*" praticado pelas vanguardas nos anos 1960.

> Cada circunstancia histórica tiene su propia definición de arte. Esto significa que las formas artísticas de vanguardia siempre se han expresado en el sentido más estricto. El rechazo sistemático que ha sufrido el público no es lo único negativo que ha aceptado su nueva realidad. Porque significa cambio, y cualquier cambio, como cada nacimiento, es doloroso. Por lo tanto, las expresiones de vanguardia son, en primera instancia, formas de conciencia. En Argentina, en 1972, definir el arte como la conciencia del presente significa la creación de un contenido ético y político. Porque tomar conciencia de nuestra realidad significa reflexionar sobre la dependencia, el subdesarrollo y la violencia.[139]

O conceito de *Arte de Sistemas* aparece como estratégia múltipla a mesclar uma série de propostas situadas entre a ecologia, a tecnologia, a pobreza, a cibernética e a política visando a fomentar, com base na arte, condições para a criação de novas comunidades. Observava-se uma atitude anticapitalista da produção artística com forte ênfase no diálogo com a sociedade civil e na qual o ócio e o prazer podiam ser incorporados como estratégia estético-política destas ações, as quais assumiriam um posicionamento político mais radical nos anos seguintes. Ao reler a farta documentação produzida pelo CAyC nesses anos, fica evidente essa transformação do conceito de arte como manifestação cultural de seu tempo, somado ao seu compromisso com a realidade social circundante e a conscientização histórica de seus problemas.

A exposição reuniu diversos artistas da comunidade internacional que, ao enviar fotografias em formatos padronizados e facilmente reproduzíveis, consolidaram um inventário de obras em espaço público. Destaca-se a obra *Segmento AB = 53.000 metros* (A realidade nacional vista da Rodovia 2, 1972)" <ID987> de Juan Carlos Romero, na qual o artista faz um registro fotográfico-cartográfico da relação urbano-suburbana da rota Buenos Aires - La Plata e reconstrói a ideia de *microssistema nacional*. Em *Tierra* (1971) <ID1019>, Carlos Ginzburg propõe uma intervenção urbana em um terreno desocupado na área central de Buenos Aires, levando a uma dupla reflexão que convida o transeunte a questionar, metafórica e publicamente, o valor imposto na capitalização do solo urbano. Nesse período, nota-se um intenso processo de expansão e crescimento da população urbana, bem como a retirada de

---

[139] GLUSBERG, Jorge. **Hacia un perfil del arte latinomericano**. Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados (Catálogo). Buenos Aires: CAyC, 1972.

villas miséria do centro de Buenos Aires, somado às reivindicações de reforma agrária dos movimentos de esquerda. Na placa se lê:

> Aquí se está desarrollando una experiencia estética inesperada. Pero ... ¿en qué consiste? Para descubrir la obra de arte oculta, está invitado a subir al noveno piso del Museo de Arte Moderno Corrientes 1530 (en adelante) y descubrir, a través de la ventana desde arriba, lo que realmente está en el suelo.

Os artistas queriam desenvolver um sistema conceitual que pudesse explicar a estrutura repressiva a que a sociedade argentina estava subordinada, utilizando o espaço público para modificar a passividade do receptor. No entanto, o período compreendido entre o *Massacre de Trelew* (Agosto,1972) <ID858>, quando dezesseis presos políticos vinculados a distintos movimentos de esquerda são assassinados por militares; e o *Massacre de Ezeiza* (junho, 1973) <ID864>, marcado pelo retorno do exílio de Perón e pelo enfrentamento armado entre distintas organizações peronistas deixando alguns mortos e muitos feridos no aeroporto de Ezeiza, marca o clima de oposição política na Argentina. Ao articular trabalhos e debates sob a dinâmica social da arte e sua vinculação a uma atitude estética eminentemente política, o grupo deixa o espaço do museu para ocupar a praça Roberto Arlt na exposição *CAyC al aire libre* (1972) <ID926>.

Nesse evento, três das obras desencadearam um viés mais lúdico em diálogo com o imaginário urbano e os usos possíveis da cidade. Em *Horno popular para hacer pan* <ID265>, Víctor Grippo, Jorge Gamarra e o trabalhador rural A. Rossi constroem um forno no meio da praça, produzindo pão para distribuir aos transeuntes junto com um folheto de instruções de uso e apropriação futura pela população. A proposta de Julio Tech contemplava a construção de uma *horta coletiva*, pois acreditava que, reconectando a população à produção de seus alimentos pelo contato direto com a natureza, a população tomaria consciência das relações de produção dos alimentos e do patrimônio alimentar latino-americano. O arquiteto Jacques Bedel criou a instalação *Arriostramiento para una medianera* <ID406> na qual um conjunto de cordas reconstrói visualmente o espaço entre as paredes do edifício que ali se encontrava e parecia imutável, recordando a instabilidade espacial dos tempos vividos na cidade .

Outras obras manifestaram um caráter político mais direto, em *300 metros de cinta negra para enlutar uma plaza pública* <ID774>, o arquiteto e artista plástico

Horácio Zabala retoma um método arquitetônico: usa o desenho técnico para transferi-lo para a dimensão política da representação. O artista desenha e contorna as paredes da praça, finalizando com um laço de plástico preto em clara analogia à inauguração de grandes obras públicas e à abertura do país à política externa neoliberal[140]. Juan Carlos Romero apresenta duas obras na ocasião: *Globo* <ID767> e *El Juego Lúgubre* <ID906>, ambas referentes a um código criptografado próprio aos jogos de linguagem que fizeram parte da prática desse artista. O grande balão inflável carrega palavras em *lunfardo*, expressões usadas em um ambiente boêmio e carcerário, um código opaco diferente das linguagens institucionalizadas (DAVIS, 2012); a segunda obra é uma instalação que, por meio de procedimentos conceituais, estabelece uma referência ao jogo da forca em uma releitura da obra homônima de Salvador Dali (1929). As duas instalações apresentadas por Luis Pazos, artista cuja carreira se consolidou com base no questionamento e inversão de modos de vida, atacam diretamente as relações de dominação e violência na América Latina. Ao colocar lápides negras na praça, Pazos permite que as pessoas possam se colocar no lugar dos assassinados pelo Estado. Na obra coletiva com Eduardo Leonetti, Ricardo Roux e Roberto Duarte Laferrière, escavam um buraco e pintam na parede a frase *La Realidad Subterránea* <ID1031>, marcando dezesseis cruzes em referência aos mortos de Trelew. Uma escada convida a descer no fosso onde são exibidas fotos de campos de concentração nazistas em analogia às políticas de violência e perseguição levadas a cabo por regimes ditatoriais em toda a América Latina.

Dois dias após a inauguração, a exposição foi encerrada por ordem oficial e marcada por uma ação policial repressiva que destruiu todas as obras e ocupou as primeiras páginas dos jornais. O relatório das autoridades dizia "*No ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definidamente dado como arte*"[141], revelando o descompasso entre as instituições da época e as reinvindicações do campo cultural. A ideia da arte como sistema pode ser entendida não só como uma forma de abordar a realidade quotidiana através da arte, mas também de entrar em espaços privilegiados: concursos, instituições e meios de produção e circulação de informação A arte dos sistemas atua a partir de uma estratégia anti-sistema, característica que não é exclusiva da Argentina, mas sim reflexo das disputas políticas e simbólicas da própria

[140] As relações com o universo arquitetônico e cartográfico acompanham a produção de Zabala entre 1972-1978 em que se observa uma série de desenhos técnicos e intervenções em mapas.
[141] Comunicado nº2, 14 de diciembre de 1972.

tradição artística moderna enraizada nas instituições e na produção da cidade latino-americana.

- *Arquiteturas da violência: Os dispositivos espaciais de Jacques Bedel e Horacio Zabala*

Em 1972, quando o artista e arquiteto Horacio Zabala produz a obra *Este papel es uma cárcel* <ID242>, a questão crítica apresentada acerca dos limites impostos pela instituição de arte era uma realidade concreta. A foto da mão de Zabala representa a impossibilidade de expressar-se livremente no mundo artístico e fora dele, os limites do papel condenando o objeto ao plano retangular da folha. Ao mesmo tempo, o bilhete evoca um último gesto de quem envia uma denúncia de forma anônima, estratégia móvel que cruza espaços para burlar a censura daqueles tempos. Zabala utiliza como suporte central o papel que, nesse sentido, "*constituye uma cárcel porque supone um limite para la escritura y, a ala vez, um territorio que lo ordena y disciplina*" (DAVIS, 2013, p.9). A desmistificação de uma certa neutralidade da arte, em oposição ao princípio idealista de uma suposta "liberdade da arte", estabelece contornos novos e fluidos e nos quais suas contribuições tornam-se, sobretudo, reflexivas e críticas. O fato, portanto, a nos atrair nas obras de Bedel e Zabala é a sua variante metodológica herdada da arquitetura e do urbanismo em que se observa a presença de mapas, desenhos e maquetes de forma constante. Ambos permitem pensar mais nas *relações entre as formas* do que nas formas mesmas, afastando-se definitivamente de um formalismo histórico nas artes e na arquitetura.

É nesse sentido que o conceito de *dispositivo,* como apresentado posteriormente por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1975), parece esclarecer algumas questões acerca do caráter disciplinar do espaço, o desenho arquitetônico como forma simbólica de controle e de homogeneização das ações e pensamentos. Ainda que Foucault esteja se referindo aos sistemas panópticos da arquitetura, o autor propõe pensá-la como extensão das instituições criadas a partir do Iluminismo – a escola, os quartéis, mas também identificável na arquitetura moderna – operadores de um adestramento e criação de *corpos dóceis*, a qual "trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças" (FOUCAULT, 1987, p.23). A

questão do corpo no interior dessas arquiteturas imaginárias criadas por esses dois artistas é, ao contrário da abstração da representação moderna, uma força que denuncia e carrega simbolicamente toda a violência contra todos os corpos. Sobre o dispositivo arquitetônico, Foucault afirma:

> Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos em um lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar.(FOUCAULT, 1987, p. 163).

É necessário ter em conta que, naquele momento, Buenos Aires dava início a uma política de remoções de *villas miséria*, transbordamentos e expulsões rumo a zonas cada vez mais periféricas, liberando os terrenos das zonas centrais para empreendimentos privados de interesse do Estado e do capital internacional. A pobreza como uma praga a ser extirpada das cidades pela expulsão da pobreza para suas *orillas*, as ações do governo militar revelando que “atrás dos dispositivos disciplinares se lê o terror dos ‘contágios’, da peste, da revolta, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem.” (FOUCAULT, 1987, p. 164).

O deslocamento de Zabala e Bedel para o campo da arte sem, contudo, abandonar totalmente sua visão arquitetônica sobre a cidade, parece revelar também um posicionamento político que se mostra incompatível com os modelos e práticas adotados pelos arquitetos e, portanto, moldada e mediada historicamente pelas instituições. Nesse sentido, tanto a série *Los crímenes políticos* (1973) <ID393> de Bedel, como as arquiteturas carcerárias de Zabala em *Anteproyectos de cárceles* (1974) <ID210>, se apropriam da linguagem e referenciam estilos históricos da arquitetura iluminista e neoclássica, para tornar a linguagem da arquitetura opaca e metaforicamente transformá-las em *contradispositivos* (AGAMBEN, 2009, p.40)

Na primeira parte da série *Los crímenes políticos* (1973), Jacques Bedel recupera e reproduz ilustrações e gravados de arquitetura do século XIX, estilos presentes no imaginário portenho e expressos na arquitetura *belle époque* de Buenos Aires, representativos de sua crença republicana de importação europeia. As reproduções apresentam simultaneamente perspectivas e plantas baixas do interior

de palácios neoclássicos decorados com estuque, pés direitos altos e grandes escadarias, mas essa arquitetura não está vazia. Na planta, a marcação do símbolo "X" sob o desenho, marca a ausência de algo que já não está mais ali como no indício da cena de um crime. Nas perspectivas, esse símbolo oculto é substituído pela colagem de corpos extraídos de arquivos de jornais e sobrepostos às cenas em posições diversas – corpos arremessados das escadas, deitados, desacordados ou mortos. Como afirma Bedel em entrevista, "*el individuo que esta recortado allí esta em um lugar que no le corresponde, obviamente. E entoces es eso que genera la diferencia o la tensión entre un grabado y una imagen que esta imprimido adentro*" (BEDEL, 2013).

A colagem permite uma anacronia de tempos sobrepostos, o corpo anônimo do presente violento na arquitetura do passado, mas também denuncia a permanência de um poder agindo como mecanismo político-disciplinar. Essa arquitetura fictícia supõe também testemunhar um ocultamento diante do não julgamento ou acobertamento dos responsáveis por crimes cometidos em nome do Estado. Em 2013, Bedel volta a expor a série, acrescentando fotografias impressas em planos transparentes que, distantes das paredes, criam uma espécie de sombra fantasmagórica, como expõe a curadora da mostra, Florence Baranger, "*la duplicación de la imagen por su sombra se nos figura ahora como un fantasma que nos sigue atormentando*" (BEDEL, 2013). Essa busca pelo rastro, por uma espécie de dimensão soterrada e encoberta acompanha parte das obras posteriores como a série de livros escultóricos *Las Ciudades de plata* (1976) <ID1036> e também nas diversas pinturas com sobreposições de camadas e materiais em uma busca constante por um passado encoberto.

É, portanto, na obra de Horacio Zabala que esses dispositivos espaciais alcançam maior capacidade de enunciação política a partir de uma opacidade de seus significantes. As obras produzidas em sua primeira fase como artista (1972-1978) exploram e apontam para questões arquitetônicas e cartográficas do território latino-americano, nas quais se evidenciam um método arquitetônico utilizado de forma disruptiva. Na série de trabalhos *Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas*[142]

[142] A série constitui-se dos trabalhos elaborados em 1973: *Anteproyecto de cárcel sobre columna para artistas, flotante para artistas y subterránea para artistas (serie B) (tríptico); Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas de la ciudad de Buenos Aires; Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas de la ciudad de Córdoba; Anteproyecto de cárcel flotante para artistas (Rio de la Plata).*

(1973) <ID210>, Zabala parte do repertório gráfico da arquitetura e também do repertório de formas neoclássico. Neste caso, constrói uma interessante analogia geométrica com a arquitetura visionária de *Etienne-Louis Boullée* (1728-1729) e as utopias de *Claude-Nicolás Ledoux* (1736-1806), porém simbolicamente instauram um efeito contrário, sobretudo na inversão das escalas. A crítica se desloca ao sistema arquitetônico neoclássico como um aparato disciplinar e suas fórmulas de dominação a conformar a raiz da relação entre arquitetura e poder, atingindo os modos de representação *transparentes*, no sentido de denunciar uma objetividade sem rastro do desenho e sua abstração da realidade cotidiana. A arquitetura de Zabala torna-se, nesse sentido, opaca e subterrânea:

> En la doble operación em la que el artista traslada los signos y convenciones de los sistemas arquitectónico y cartográfico al espacio del arte para ubicarlos en una nueva estructura de asociaciones y referencias semánticas – reeditando, en la acción de descalce y reencuadre de la imagen, la estrategia duchampiana del ready-made–, se inscribe la densidad crítica del conjunto de las obras. (DAVIS, 2007, p. 15).

As arquiteturas circulares e suas formas geométricas puras condenam o artista subversivo ao isolamento, espaços nos quais a transparência da representação arquitetônica estabelece um excedente de significação metafórico, evidenciando a relação entre arquitetura, dominação e poder e seus respectivos efeitos sobre os corpos e identidades (DAVIS, 2007). O artista solitário encontra-se submetido a uma *economia dos direitos suspensos* (FOUCAULT, 1987). São prisões ocultas que se mesclam à geografia das cidades de Buenos Aires e de Córdoba, ou flutuam em meio ao rio La Plata como se fossem sinais pelos quais todos apenas passam sem se dar conta do que encobrem. A utilização de cortes e plantas baixas também oferecem outra questão, funcionando de maneira similar ao *panóptico de Jeremy Bentham* (1787), o desenho permite a repartição do controle com a sociedade através do olhar, nele “o dispositivo disciplinar será democraticamente controlado, pois será sem cessar acessível ao ‘grande comitê do tribunal do mundo’” (FOUCAULT, 1987, p. 171). O desenho é, assim, atravessado por uma dimensão política na qual um posicionamento neutro torna-se insustentável por parte do receptor. Tais arquiteturas mobilizam a imaginação e criam uma memória desobediente:

> Desde el ejercicio de detención y memoria que solicitan – fuera de las lógicas de la espectacularización y la aceleración mediáticas–, las obras de Zabala

> activan conflictos de la representación que restituyen el accidente y la porosidad de los signos como articulaciones poético-políticas desde las cuales señalar el carácter opaco, contingente y múltiple de los discursos e imágenes que la racionalidade instrumental presenta como transparentes y unívocos. (DAVIS, 2013, p. 23).

Trata-se, desse modo, da dimensão incendiária enunciada por suas obras e também da dimensão concreta das cidades naquele momento. As utopias na América Latina não são ultratecnológicas, elas são, sobretudo, poético-políticas, pois reivindicam uma ruptura radical com os sistemas coloniais de pensamento e controle socioeconômico ainda hoje utilizados pelos centros hegemônicos. Colocar-se no meio do incêndio significa, na atualidade, entender que:

> Las alusiones a la violencia política son mucho más que denuncias frente al contundente accionar represivo, la maquinaria vigente de asesinato, encarcelamiento y tortura. La reivindicación de la violencia como vía revolucionaria no se queda en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura, sino que deviene, en ese contexto preciso, en una reivindicación inmediata de la opción por la violencia instalada cotidianamente en la calle y encarnada por sujetos políticos concretos. (LONGONI, 2013, p.27).

Ambos os dispositivos e experiências aqui apresentados anteciparam a política de horror a ser vivida como prática cotidiana na Argentina e em grande parte da América Latina por quase duas décadas. Eles denunciam não apenas a violência, mas também o silêncio de muitos e permitem pensar na atualidade das políticas do esquecimento, que assolam nossa sociedade contemporânea. Mais de quatro décadas depois, andamos pelas ruas de Buenos Aires e encontramos: placas em memória aos desaparecidos, na calçada, que não são como as colagens de Bedel. Ao alcançar as margens do rio que a cidade historicamente virou as costas, sabemos que ali foram arremessados centenas de corpos pelos *vuelos de la muerte*, hoje tão submersos quanto as prisões de Zabala. Ao visitar a Plaza de Mayo, não é a Casa Rosada que deveria chamar a atenção, mas o movimento circular ritualístico das *madres y abuelas* esperando por seus filhos e netos desaparecidos. E, na antiga sede ESMA, hoje *Espacio Memoria y Derechos Humanos,* talvez o vazio e o abandono dessa arquitetura do poder sejam os maiores instrumentos para nos fazer lembrar da inação diante do horror.

Todos eles não são mais abstrações, tornaram-se, infelizmente, marcas reais nas ruas das cidades latino-americanas e também em tantos outros lugares por

escavar de nosso passado recente e dos quais não podemos mais fugir. Sob uma perspectiva historiográfica, recuperar essas experiências não se trata apenas de narrar os fatos pontualmente e trazê-los à luz do presente, talvez, a tarefa mais difícil seja reconhecer que determinadas formas desse passado não tenham sido alteradas nem como discurso e muito menos como prática. Não se trata apenas de falar de memória, mas entendê-la no presente, fazendo com que o excesso de memorização não se transforme em uma política de esquecimento, pois "é nesse ponto que o foco intenso nas lembranças do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira no presente. Nesse estágio, talvez convenha limitarmos o futuro da memória, a fim de nos lembrarmos do futuro" (HUYSSEN, 2014, p. 184).

5.3 Corpos que sangram

A história que pretendo narrar neste texto parte do meu encontro com uma notícia em um jornal espanhol durante meu estágio doutoral em Madrid em 2018. Tratava da divulgação da exposição recém-inaugurada no Museu de América - *La Hija del Virrey. El mundo feminino novohispano en el siglo XVII.* A chamada da notícia[143] associava uma pintura de arte virreinal, na qual apareciam duas mulheres – uma europeia e uma indígena –, a uma pintura "feminista". Logo me perguntei se a noção de feminismo estava ali sendo posta em conflito e me veio à mente o texto de Karina Bidaseca "*Mujeres blancas buscando salvar a las mujeres color café*" (BIDASECA, 2010). Neste texto, Bidaseca discute, com base num caso de violação dos direitos da mulher, as questões relativas a um colonialismo jurídico-discursivo, que estabelece regras para a expressão das subjetividades em determinados espaços de poder, reforçando as narrativas femininas da subalternidade.

No último século, todas as esferas do mundo artístico têm sido questionadas quanto a sua política de representação, incluindo nestas tanto seus atores como seus modos de circulação e validação pelas instituições. No caso específico da América Latina, essa seletividade do conhecimento afeta diretamente o modo e a forma como consolidamos o repertório visual sobre nós mesmos. Sabe-se que, historicamente, o

[143] BARREIRA, DAVID. **El cuadro más feminista (y clasista) sobre la conquista del Nuevo Mundo**. El Universal, 30 de Octubre de 2018. Disponível em: https://www.elespanol.com/cultura/arte/20181030/cuadro-feminista-clasista-conquista-nuevo-mundo/349216132_0.html

fazer artístico se mostra como um lugar de poder dominado por homens e a participação da mulher esteve orientada ao seu lugar apenas como *objeto da representação*, moldando uma identidade hegemônica de um feminino idealizado a atravessar nosso tempo – da pintura à publicidade –, fazendo com que, nas últimas décadas, as mulheres e também os corpos dissidentes se rebelem contra o domínio narrativo masculino e patriarcal reivindicando o lugar de *sujeitos da representação*.

Neste trabalho, gostaria de discutir, baseando na análise de algumas obras icônicas da história da arte latino-americana, centrando-me, posteriormente, na arte mexicana pós-1968, como essa política de representação foi inconstante, gradativamente, modificando-se e movendo-se do espaço doméstico em direção ao espaço público. Utilizo, portanto, a metáfora da *rede* para referir a estas histórias em dois sentidos: primeiro para marcar esse atravessamento não linear no tempo histórico e da própria América Latina, que conecta estes distintos corpos femininos, mesmo que separados geograficamente, permitindo pensar outras geografias para a arte; segundo, por seu forte caráter solidário e colaborativo e no qual a rede, como resultado de um trabalho do tecer, reconecta saberes e práticas ancestrais, transmitindo-as e modificando-as de gerações em gerações.

Partindo do pressuposto de, por séculos, as manifestações artísticas e simbólicas dos povos originários não terem sido consideradas dentro do repertório visual da história da arte, esta última como instituição europeia foi, portanto, responsável por criar uma narrativa colonial sobre '*o novo mundo'*. Não somente destruíram aquilo que encontraram como também delegaram aos objetos e corpos da América hispânica e portuguesa um lugar menor ou subalterno na história da cultura.

- *Um encontro de mundos*

A "*produção artística*" desenvolvida após a chegada dos europeus e das missões evangelizadoras e conhecida como *arte colonial ou virreinal* teve, predominantemente, função didática, ao buscar educar os selvagens sob os valores da igreja e livrá-los de todo imaginário ou cosmologia própria. Uma série de pinturas da época virreinal permitem pensar os modos de representação do outro, apresentado como algo exótico ou fantástico e que formou a cultura visual moderna e, ainda hoje predomina no pensamento europeu. No retrato *Dª Maria Luisa de Toledo y mujer indígena* (1670) <ID627>, atribuído a Antonio Rodríguez, encontra-se representado o

encontro de dois mundos, no caso, mundos femininos. A mulher a ocupar quase toda a superfície da pintura é a filha do Virrey da Nova Espanha, António Sebastián de Toledo, parte da corte de mulheres formada no *Virreinato* do México e da qual fez parte também *Sor Juana Inés de la Cruz* (1651-1695), a noviça rebelde cujo protagonismo feminista se reconhece hoje por meio de seu pensamento filosófico escrito. Há nesse retrato a tentativa do pintor em representar um afeto entre as duas, mas a mão apoiada sobre a cabeça assume uma posição paternalista e afirma a superioridade sobre a mulher anã indígena, provavelmente de origem *chichimeca*, povo historicamente conhecido por sua resistência à colonização. Ao analisar essa obra, Andrés Gutierrez Usillos[144] observa que, para além da presença feminina, há o prestígio garantido pelo triplo exotismo: a mulher é representada, simultaneamente, como anã, indígena e tatuada, no sentido que é também uma propriedade da corte, incorporada por um processo de aculturação. O objetivo parece ser, contudo, o de ressaltar a beleza e as qualidades do padrão europeu por oposição a essa *outra beleza* indígena.

O desenvolvimento de uma cultura mestiça ao longo do século XVIII, ainda que determinado pelo olhar colonial e católico, permite a inserção de outras formas de visualidade na esfera da representação da arte. A pintura *Virgem da Montanha* (cerca de 1720) <ID799>, hoje localizada na casa da Moeda de Potosí (Bolívia), permite pensar os modelos de representação do feminino. A representação da virgem denota o sentido religioso imposto pela colonização e também um sincretismo fruto de uma cultura *criolla* em que as saias da virgem assumem a forma de montanha em referência a *Pachamama*, deusa da terra andina e da criação. Ao redor da figura central, os homens e a igreja, para além de adorar a virgem, protegem e abençoam a prata depositada sob seus pés, em um claro desejo de posse dessa riqueza[145].

Nos processos de independência que se seguiram a partir do século XVII, nota-se um menor domínio da tradição eclesiástica europeia, mas que, no entanto, é substituída por valores estrangeiros de forte inspiração iluminista, ressaltando os heróis da pátria. Na pintura *Simón Bolívar, libertador e pai da nação* (Pedro José

---

[144] GUTIERREZ USILLOS, Andrés. **La representación del mundo indígena en el arte virreinal.** Conferência no Museu do Prado (Madrid) em 13 de abril de 2019. Disponível em: https://youtu.be/p3R2qCi-_iY. Acesso em: 10 ago. 2019.

[145] No vídeo *La plata y la cruz* (2010), o cineasta Harun Farocki estabelece uma brilhante video-narrativa sobre uma pintura "*Cerro Rico y de la Villa Imperial de Potosí"* (Gaspar Miguel de Berrios, 1758) e o processo de colonização da América Latina. Ver: https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html

Figueroa, 1819) <ID361>, uma figura feminina surge em tamanho reduzido e, ao delegar o cuidado da pátria à figura de Simón Bolivar, nota-se a função patriarcal da representação. Nesta representação, busca-se dar à mulher uma conotação indígena ao inserir elementos como um cocar de penas vermelhas sobre sua cabeça e um arco e flecha, ainda que sua feição seja mais próxima de uma mulher *criolla* representada por seu vestido, joias e feição quase angelical, próxima às convenções da pintura virreinal. A presença da mulher de traços ou portando vestimenta indígena nas pinturas funcionava como uma estratégia para convencer visualmente aos descendentes diretos de indígenas que eles também faziam parte da nova república, ainda que a independência não tenha trabalhado para reivindicar os direitos dos povos originários, muito menos das mulheres.

Nesse mesmo período, diversas expedições de pintores e pesquisadores são enviadas a América Latina no intuito de registrar, de maneira empírica, as raças, costumes e paisagens para a conformação de atlas e enciclopédias. As imagens produzidas por esses pintores, dos quais destacamos *Alexander von Humboldt* e *Jean Baptiste-Debret*, alimentaram o imaginário estrangeiro e contribuíram para a formação de uma visão totalmente estereotipada e pitoresca dos corpos e culturas. A nudez dos indígenas e uma fetichização atribuída aos corpos negros reveladas, sobretudo nos cartões de visita com retratos dos escravos e empregados das classes abastadas[146], incorporam um lugar de representação para esses corpos. O giro emancipatório dado pelas vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século XX buscava rechaçar a hegemonia das representações e romper com o Classicismo europeu, levando à renovação da modernidade. Ainda que em contato com as correntes internacionais, os artistas locais passam a desenvolver um modernismo especificamente americano, consolidado por uma relação próxima entre arte radical e política revolucionária, representados pelo nativismo ou por uma ênfase no realismo social, mas que, do presente, merece uma série de ponderações críticas que nos afastem definitivamente dos nacionalismos e dos estereótipos construídos e incorporado às instituições.

- *México, mulheres e revolução*

[146] ADES, Dawn, 1997.

No caso do México, essa aproximação do universo político é ativa, uma vez que a participação de mulheres na revolução de 1910 foi intensa, possibilitando, assim, a consolidação de uma outra imagem feminina no imaginário coletivo e a consolidação de seus direitos no período pós-revolucionário. Sob o ponto de vista artístico e literário, uma série de mulheres mexicanas destacam-se em sua produção extremamente pessoal e única, *as sete cabritas* como tece a ensaísta Elena Poniatowska (2000) acerca destas sete mulheres imprescindíveis à cultura mexicana – Frida Kahlo, Nahui Olin (Carmen Mondragón), Pita Amor, Rosario Castellanos, María Izquierdo, Elena Garro y Nellie Campobello. A referência às cabritas do título indaga sobre a qualidade rebelde, revolucionária e nada doce dessas mulheres diante de seu tempo, "*Las siete cabritas porque a todas tildaran de locas y porque más locas que uma cabra centellan como las siete Hermanas de la bóveda celeste*" (PONIATOWSKA, 2000, p. 16). Em seus talentos individuais, cada uma destas mulheres também circulava livremente entre o meio social e intelectual pós-revolucionário e elas desenvolveram uma espécie de amizade vital que as conectava em um sentido comum. María Izquierdo, já naquele tempo, dava-se conta dos embates constantes em uma sociedade machista, afirmando "*es um delito nacer mujer. Es un delito aún mayor, nacer mujer y tener talento*" (IZQUIERDO apud PONIATOWSKA, 2000, p. 90). Entre todas essas brilhantes mulheres, Frida Kahlo destaca-se como a artista de maior destaque internacional, instalando-se como um ícone feminista no imaginário popular. Para além de sua história de vida sofrida e seu romance conturbado com Diogo Rivera, a importância da obra de Frida se dá por um *outro feminino*, no caso, seu próprio corpo deslocado para a pintura. A partir de uma dimensão autobiográfica ao mesmo tempo intensamente articulada ao imaginário popular e que extrai da própria tradição do retrato – se pensarmos que esse foi, ao longo dos séculos, um mecanismo de captura do outro – sua potência discursiva. Frida dialoga com as representações populares da *Virgem de Guadalupe* <ID921> e a tradição dos *ex-votos,* reconfigurando o lugar de representação da mulher na arte, essa mulher não é mais a santa ou a pátria a ser protegida, mas assume seu próprio corpo e seu desejo. Laura Mulvey (1991) refere-se a essa projeção subjetiva da obra de Frida como uma *topografia feminina mascarada* e herdada por outras artistas contemporâneas:

> Em uma série inesgotável de auto-retratos, Frida pintava seu próprio rosto como uma máscara e ocultava seu corpo em elaborados vestidos Tehuana.

> Algumas vezes o véu cai, e seu corpo ferido vem à tona, intensificando suas feridas físicas reais com as feridas imaginárias da castração e com o espaço concreto interior do corpo feminino, o útero, que em sua pintura autobiográfica, sangra de um aborto natural. A máscara de Frida Khalo era sempre a sua própria. (MULVEY, 1991, p. 149).

Na obra *Autorretrato con pelo corto* (1940) <ID792>, a artista insere-se na imagem assumindo o masculino como máscara para questionar a construção simbólica e a valorização do feminino vinculada aos cabelos longos. No topo da pintura, a frase, em referência aos ex-votos, "*mira que se te quise, fué por el pelo, ahora que estas pelona, ya no te quiero*", evoca a objetificação dos cabelos da mulher na sociedade mexicana. Ainda que desfrutando de uma série de privilégios em relação à cultura latino-americana, as mulheres mexicanas ainda estavam subordinadas aos padrões culturais estrangeiros e ao domínio patriarcal de sua imagem e seu corpo.

A partir da década de 1960, a questão da liberdade sexual e dos *corpos desviantes* toma conta do debate mundial. A cena mexicana é tomada por uma efervescência cultural e política cuja face era extremamente jovem e questionadora dos valores tradicionais e suas instituições, tais manifestações são violentamente reprimidas, como no caso do ataque e fechamento da cidade universitária e o posterior *massacre de Tlatelolco* (outubro, 1968). Embora o México não tenha passado por uma ditadura militar, o Estado atuava no controle e cerceamento das liberdades que fizeram com que os corpos e grupos alternativos e marginais desenvolvessem códigos e estratégias para burlar o sistema repressivo. No ano de 2007, a exposição intitulada *La era de la discrepancia*[147] debruçou-se sobre a produção cultural e artística no período entre 1968-1997, recuperando uma infinidade de grupos e estratégias de vanguarda do período e nota-se que, nas experiências da década de 1970, o corpo feminino assumirá um protagonismo político, fruto da revolução sexual iniciada na década anterior, torna-se objeto transgressor e marcante no espaço e, para além de ser um corpo representado, consolida como forma agente e rebelde. O contexto pós-1968 ficou conhecido como a *segunda ola feminista,* a luta pela liberdade do corpo fez com que várias mulheres começassem a se articular politicamente para garantir modificações na legislação, como o direito ao planejamento familiar por meio de métodos contraceptivos e ao aborto legal, no qual se destaca o grupo pioneiro *Mujeres en Acción solidaria* (1971). O grupo formou-se a partir da publicação do artigo de

[147] MUAC, 2014.

Martha Acevedo, *Nuestro sueño esta en escarpado lugar* (ACEVEDO, 1971), que relatava o histórico da luta feminista no México. Posteriormente, organizam atos públicos e transformam-se em um espaço de apoio e articulação no qual as mulheres podiam dialogar e compartilhar suas próprias experiências pessoais, tomando consciência dos problemas: relações entre capitalismo e patriarcado, o trabalho doméstico e a dupla jornada, a opressão ideológica familiar, até a união de algumas delas a grupo sindicais. As artistas desta geração chamam a atenção para o fato de que, por mais que os feminismos e a discussão sobre gênero tivessem lugar naquele momento em vários pontos do mundo, no México isso não parecia ser uma discussão levantada por mulheres artistas, uma vez que algumas temiam uma ameaça tanto do próprio sistema como de seus parceiros. No entanto, grupos de mulheres passaram a se articular coletivamente, ganhando força principalmente a partir do seminário imersivo *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas (1979)*, fruto do trabalho e aproximação de Monica Mayer com *The Woman's Building,* de Los Angeles[148].

A partir da década de 1980, começam a aparecer uma série de propostas envolvendo o corpo e questionando os padrões de gênero, muitos deles por meio de performances, vídeo ou fotografia. Dois grupos criados nessa época, *Polvo de Gallina Negra* (PdGN, 1983-1993) e *Tlacuilas y retrateras* (1983), mostravam estratégias artísticas, muitas delas usando o humor e a metáfora para criticar os códigos culturais patriarcais e machistas que continuavam entranhados na sociedade mexicana. O *PdGN* foi um grupo formado pelas artistas feministas Mónica Mayer e Maris Bustamante que, alinhado com as práticas artísticas informacionais, buscavam entrar nos sistemas de comunicação para buscar modificar ali mesmo a imagem da mulher[149]. O nome do grupo fazia analogia a um tipo de superstição que rondava o imaginário popular e era vendido nos mercados da cidade em pequenos envelopes marcados com um símbolo de uma galinha para evitar "*mal de ojo*". Partindo de uma série de envios por correio, o projeto visual *Madres* (1987) <ID995> questionava, de

[148] The Woman's Building usava uma metodologia alternativa a dos movimentos políticos feministas tradicionais: "*A 'small group' methodology was used there, based on dialog on recurring issues in feminism related to relationships with money, love, the body and sexuality. The personal realm was amplified in the experiences of the members of the group and of society. Artists from the past were also studied in order to elaborate an alternative history of art that took the works of past women artists into account. Heterogeneous materials were utilized and performances dealing with issues such as incest or lesbianism were often called upon. These activities were mixed with classes on Marxism or Political Art.*" (GIUNTA, 2013, p. 15).

[149] ARIAS, 2001.

forma cômica e metafórica, o valor simbólico atribuído à figura materna na sociedade mexicana sem, no entanto, emancipá-las do controle patriarcal sobre seus corpos. Posteriormente, a dupla passa a frequentar também os canais de televisão, como na aparição performática *Madre por um día* <ID943>, apresentada no programa *Nuestro Mundo* (1987), de Guillermo Ochoa. Essas performances, ocorridas em TV aberta, buscavam dar visibilidade à sobrecarga do trabalho doméstico, convidando o apresentador a assumir tais tarefas.

Tlacuilas y retrateras, cujo nome fazia referência à deusa *Xochiquetzal*, foi um grupo de curta duração e também originado de discussões e seminários feministas organizados na ENAP sob a coordenação de Mónica Mayer e que resultaram em uma exposição coletiva e ações orientadas a uma crítica à *Fiesta de las quinceañeras*[150] como ritual representativo da tradição patriarcal mexicana. Essas primeiras experiências no sentido de uma real emancipação da mulher no espaço público, a busca por uma ruptura da noção de gênero aplicado ao campo artístico são contribuições importantes, mas que, no contexto contemporâneo, têm remetido a uma resposta violenta e que, contudo, ultrapassa o campo simbólico das representações para transformar-se em uma verdadeira epidemia de feminicídios.

- *Sangre Nuestra*

Em 2005, a antropóloga e ativista *Marcela Lagarde y de los Ríos* (2005) utiliza o termo feminicídio para designar a violação sistemática dos direitos das mulheres e o seu silenciamento por parte do Estado, sobretudo em áreas periféricas de extrema pobreza ou na qual se detecta ausência do Estado de direito, como é o caso de Ciudad Juaréz e Acapulco. Ambas as cidades têm apresentado, desde meados da década de 1990, índices alarmantes de assassinatos de mulheres, muitos deles antecedidos de sequestros, estupros, torturas e ocultamento de cadáveres, sendo estas as características que vão legitimar a condenação nos termos da lei. Ciudad Juárez é uma cidade de fronteira (El Passo, Texas) que tem sido utilizada como parque fabril de indústrias multinacionais de componentes eletrônicos – sobretudo para celulares – conhecidas como *maquiladoras* e implementadas após o Tratado de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA, 1994). Essas empresas utilizam, em grande parte, mão

[150] MUAC, 2014, p. 310.

de obra feminina jovem, criando um imaginário que conecta a delicadeza das mãos femininas à manipulação das micropeças. Desde 1993, as mulheres seguem sendo sistematicamente assassinadas em Ciudad Juárez. Os motivos dos crimes são diversos, incluindo pactos silenciosos entre capital transnacional, Estado e narcotráfico, ambos beneficiários da violação de direitos humanos e trabalhistas e da condição de marginalidade dessas populações e que, portanto, atuam no silenciamento dessas histórias e a construção de um clima de constante inseguridade pública para as mulheres. O perfil das mulheres desaparecidas ou assassinadas segue quase o mesmo padrão, são estudantes ou trabalhadoras jovens de 15 a 25 anos que, em contextos extremamente machistas e misóginos, buscavam modos de se emancipar. No contexto de ambas as cidades, o desejo dessas mulheres, a maioria submetida a jornadas duplas ou triplas entre regime de subemprego e trabalho doméstico, parece ser, unicamente, o de voltarem vivas para seus lares.

O número expressivo de assassinatos brutais e a não investigação da maioria dos crimes pelas autoridades locais fez com que as artistas *Elina Chauvet* (Chihuaua, 1959) e *Lorena Wolfer* (Cidade do México, 1971) tenham retomado o uso do espaço público como forma de reivindicação política. Suas obras surgem espontaneamente nas cidades convidando a população a tomar consciência do problema da violência de gênero e a envolver-se na luta coletiva por justiça. A obra *Zapatos Rojos* (Elina Chauvet, 2009) <ID79> foi feita pela primeira vez em Ciudad Juaréz como ação poética-política e forma de pedir justiça pelo assassinato de sua irmã e de outras mulheres na condição de desaparecidas. Para criar a obra, a artista solicitou doações de sapatos de associações de mulheres e, por intermédio de oficinas que funcionavam como locais de apoio e mobilização comunitária para as famílias, iam pintando os sapatos que depois eram espalhados em calçadas e praças da cidade, de forma a dar visibilidade à ausência daquelas vidas. Os sapatos vermelhos, como afirma a artista, remete não apenas ao sangue das vítimas, mas também ao amor incondicional de suas famílias que, mesmo na ausência do Estado, continuam buscando por seus entes, por isso os sapatos andam pelo espaço para nos lembrar que a luta continua. A obra ficou reconhecida mundialmente, passando a viajar pelo México e também pelo exterior, e sendo sempre construída mediante doações e envolvimento direto das comunidades locais. Em 2014, Elina faz uma outra performance intitulada *Mi cabello por tu nombre* e na qual deixa crescer seu cabelo, o cabelo comprido como marca comum a unificar as vítimas, e o corta, criando com as mechas bordados com o nome

de todas as vítimas pelas quais as famílias ainda buscavam justiça. Ao final do ato, ela tatua a palavra justiça na cabeça como forma de evidenciar o encobrimento dos crimes, assim como o cabelo que voltaria a crescer, fazendo esquecer do real sentido da palavra como um direito.

Merecem destaque também os trabalhos da artista e ativista Lorena Wolffer, que vem trabalhando desde a década de 1990 sobre questões de gênero e sua visibilização pela sociedade. Sua atuação envolve desde performances nas quais incide em seu próprio corpo; apropriação dos meios de comunicação como *outdoors,* jornais e televisão; instalações no espaço público e atividades de curadoria e docência. Conforme afirma a artista, a criação de suas obras está mais vinculada à necessidade de enviar uma mensagem do que, propriamente, ter o meio ou o lugar como prerrogativas já pré-determinadas. Daí a enorme variedade de linguagens e propostas a abarcar a obra de Wolffer, sua capacidade de acercar-se de diferentes tipos de público e contextos sociais para evidenciar a violência de gênero como um problema coletivo e não apenas na esfera privada, na qual parte do patriarcado tenta mantê-la.

Na instalação *Mientras dormíamos (El caso Juaréz)* (2004) <ID839>, a artista realiza uma performance na qual, com base nas notícias publicadas em jornais policiais e traço marcante de uma cultura informada por *notas rojas*, cria um mapa simbólico para documentar e narrar a violência:

> En un ambiente de morgue, la pieza consistía en reproducir en mi propio cuerpo, con un plumón quirúrgico, cada uno de los golpes, cortadas y balazos que dichas mujeres sufrieron. De esta forma, mi cuerpo se transformaba en un vehículo de representación de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada.[151] (WOLFFER, 2004).

Enquanto uma voz masculina vai narrando as notícias, Lorena atua trabalhando seu próprio corpo como lugar político, a questão central apresentada pela artista visa a denunciar um controle sobre o corpo feminino, entendendo-o como objeto e território de domínio público. Lorena Wolffer também tem desenvolvido uma série de trabalhos no espaço público, que foram reunidos na exposição *Expuestas: registros públicos* (2007-2013), no Museu de Arte Moderno da Cidade do México. Entre eles destacam-

[151] Disponível em: https://www.lorenawolffer.net/00home.html.

se alguns que são parte de um amplo mapear da violência de gênero diante do crescimento do número de assassinatos.

Na performance pública *14 de febrero* (2008), Lorena utiliza o depoimento de Fabiana, uma mulher em situação de refúgio por violência doméstica, como detonador da falsidade de um certo romantismo vinculado a datas comemorativas e à violência cotidiana. A história de Fabiana é a de uma mulher obrigada pelo marido a vender doces, junto com seus quatro filhos, no sinal de trânsito e cujo desfecho são os espancamentos constantes e violências sofridas por sua família ao regressar à casa sem conseguir vender todos os doces. Assim, a artista veste uma roupa vermelha e distribui às pessoas fragmentos do depoimento de Fabiana atados a pequenos chocolates no sinal de trânsito da Avenida Revolución, na cidade do México. Algumas pessoas aceitam e não se afetam pelas mensagens e outras recusam, sendo os chocolates restantes trasladados ao museu e utilizados para formar a palavra FABIANA.

Infelizmente, essas obras são apenas fragmentos que buscam confrontar um destino trágico imposto pela dominação patriarcal de todos os sistemas e espaços da vida. Poderíamos, sem dúvida, incluir outros grupos de artistas feministas que buscam sensibilizar a opinião pública para depoimentos e histórias reais de violência de gênero nos espaços urbanos de toda a América Latina, sobretudo no sentido de fazer dos corpos das mulheres sujeitos realmente livres. Quando se olha a história recente de movimentos feministas latino-americanos, como o *Mujeres Creando* (Bolívia), um coletivo de rebeldia e dignidade e uma fábrica de produção de justiça para as mulheres bolivianas, ou o *Alfombra Roja* (Peru) em sua denúncia pública das esterilizações forçadas de mulheres indígenas e periféricas durante o governo Alberto Fujimori (1990-2000), estamos reivindicando vários feminismos que se unem para um mesmo fim. Nos tempos atuais, quando milhares de mulheres se mobilizam, marcham, fazem atos festivos no espaço público, buscando superar o paradigma patriarcal reforçado por essa tradição histórica arraigada no tecido social, pensamos em todas que vieram antes de nós e pela quais ainda lutamos. Assim, para finalizar, deixo o poema de Susana Chávez, violada e assassinada em 2011, na cidade de Juaréz, e que nutre nossa irmandade rebelde:

SANGRE NUESTRA

Sangre mía,
de alba,

de luna partida,
del silencio.
de roca muerta,
de mujer en cama,
saltando al vacío,
Abierta a la locura.
Sangre clara y definida,
fértil y semilla,
Sangre incomprensible gira,
Sangre liberación de sí misma,
Sangre río de mis cantos,
Mar de mis abismos.
Sangre instante donde nazco adolorida,
Nutrida de mi última presencia.

5.4 Fotolivro e as contranarrativas urbanas na América Latina

Aqui tudo parece
Que era ainda construção
E já é ruína
Tudo é menino, menina
No olho da rua
O asfalto, a ponte, o viaduto
Ganindo prá lua
Nada continua...
(VELOSO, Caetano).

No contexto da América Latina do século XX, a fotografia ocupa um lugar de destaque na construção e circulação de sua imagem moderna diante o mundo. Essa imagem, como buscaremos discutir neste trabalho, não é única e pode ser estudada sob diferentes regimes de visibilidade. Trata-se de um caleidoscópio de imagens a apresentar-se diante de nós, buscando diálogo entre um mundo que, apreendido pela câmera, ora parece desaparecer, ora se atualiza constantemente reverberando, ainda, este passado no presente. No intuito de refletir sobre as distintas formas e regimes de representação e circulação das imagens das cidades latino-americanas no campo da Arquitetura e das Artes, procurarei, recorrendo a alguns fotolivros latino-americanos, questionar o predomínio da tradição objetual destas representações – o enquadramento perfeito do objeto arquitetônico, a ênfase nos aspectos formais e na técnica – entendendo tal modo de representar como traço marcante das publicações especializadas e livros de história da Arquitetura e do Urbanismo.

Na primeira parte do texto, buscarei contextualizar e discutir alguns aspectos centrais que permitem inserir alguns fotolivros no contexto do livro de artista e entendê-los como estratégia poética-política no interior da cultura visual latino-americana (PARR, 2004; FERNÁNDEZ, 2011). Em seu sentido contra-hegemônico, a mostrar-se como avesso das publicações fotográficas tradicionais da modernidade latino-americana, tais publicações atuam como plataformas individuais ou coletivas de experimentação artística nas quais observamos, em suas páginas impressas por meio de colagens e montagens, a simultaneidade de imagens e temporalidades de discursos – o livro como dispositivo retórico (CADOR, 2016).

Posteriormente, apresento alguns fotógrafos e fotolivros latino-americanos buscando demonstrar como suas redes de produção e circulação configuram um *locus* importante para se pensar as políticas da imagem em dois momentos específicos da história latino-americana recente: a primeira modernidade (pré-1950), marcado pelo

sentimento pan-americanista e por uma intensa projeção da arquitetura latino-americana em publicações e exposições nos centros hegemônicos, principalmente nos Estados Unidos; e a modernidade tardia (pós-1950) de fundamentação desenvolvimentista e tecnicista, na qual se sobressaem as disputas simbólicas e políticas no contexto da Guerra Fria (1947-1991). Para fazer ver tal avesso, analisaremos dois destes relatos visuais pouco conhecidos no campo da Arquitetura e do Urbanismo, buscando compreender as narrativas veiculadas pelo conjunto de imagens, seus meios de produção e circulação: *Asfalto-Inferno* (1963) <ID540>, publicação independente de Daniel González – membro do grupo venezuelano *El techo de la Ballena* (1961-1968) – que apresenta um contraponto à Caracas moderna; e *Para verte mejor Latinoamerica* (1972) <ID845>, de Paolo Gasparini, em seu diário visual a conectar, por meio da viagem, povos e lugares distantes deste mesmo território[152].

- *O fotolivro e as políticas da imagem na América Latina*

Compreender o vínculo dos fotolivros com o universo dos livros de artista não é tarefa fácil, sobretudo considerando a grande variedade de publicações que compartilham o "formato livro" no universo das artes e da fotografia e resultantes de uma constante ampliação das possibilidades de criação e reprodução técnicas de textos e imagens e observados ao longo dos últimos dois séculos. Desde a década de 1990, uma série de artistas e pesquisadores têm se dedicado ao estudo dos livros de artista de maneira sistemática buscando, principalmente, compreender as diferenças e especificidades a diferenciá-los das demais publicações de caráter informativo. Destaca-se, assim, no contexto internacional, o robusto trabalho histórico e crítico de Johanna Drucker[153] ao analisar as origens desse tipo de mídia. Do século XIX ao XX, a autora irá observar a transformação, como objeto de luxo vinculado à expansão de uma cultura de classe média metropolitana e burguesa – hoje, depositados como objeto de decoração nas *coffee tables* das elites –, rumo às publicações de radical experimentalismo em contextos independentes, sobretudo, no

[152] Devido a pandemia COVID-19, não foi possível obter a autorização para uso das imagens de ambos os fotolivros a tempo desta publicação. No entanto, ambos os livros podem ser consultados digitalmente no *Archivo Fotografía Urbana* (Venezuela) no link: https://fotourbana.org/.

[153] DRUCKER, Johanna. **The century of artist's books**. 2. ed. New York: Granary Books, 2004.

campo literário ou do ativismo político[154]. No entanto, parece mais importante ressaltar a concepção estabelecida por Drucker que localiza o livro de artista para além de uma categoria, entendendo-o como um espaço ou *zona de atividade* capaz de misturar as fronteiras entre texto e imagem, tornando-se "autoconsciente da estrutura e significado do livro como forma" (DRUCKER, 2004, p. 3).

Tratando-se da especificidade dos fotolivros, tal forma-livro amplia a característica meramente documental associada à fotografia e, consequentemente, ao álbum de fotografia interpretado como um livro com fotos para explorar formas narrativas autônomas nas quais as imagens encadeadas como discurso tornam-se o próprio texto, articulando camadas de significação sobrepostas *entre-imagens* ou no interior de uma mesma imagem. Estabelecer o vínculo entre o fotolivro e o livro de artista transforma-se em uma aventura exploratória das linguagens a ultrapassar a dimensão representativa do "real" atribuída à fotografia aprofundada no próprio campo das poéticas em todo seu potencial imaginativo e metafórico. Como observa Amir Cadôr (2016), o desenvolvimento de uma cultura artística informada pela expansão da fotografia tem início nos *ready-mades* de Marcel Duchamp e invade, definitivamente e ao longo do século XX, o universo das artes visuais, desmontando as categorias clássicas e levando a um hibridismo de gêneros artísticos no qual o livro torna-se, ele mesmo, um espaço alternativo, oscilando entre o conceitual e o político (LINKER, 1980). Tal universo compartilhado entre os fotolivros e os livros de artista conformam um lugar privilegiado nas artes visuais, pois possibilitam a montagem da simultaneidade de imagens e temporalidades de discursos – um dispositivo retórico. Tornam-se, portanto, objetos de estudo importantes e que auxiliam na escrita de uma história outra das práticas e modos de vida urbanos.

No contexto das vanguardas artísticas, a fotografia, principalmente por sua qualidade reprodutível, une-se aos demais meios de reprodução gráfica, os quais, por sua popularização e aperfeiçoamento técnico, reduzem os custos e tempos, permitindo edições mais econômicas e produzidas fora dos contextos comerciais de controle editorial. Tal mudança permite aos artistas envolverem-se em processos

[154] Na América Latina duas referências tornam-se importantes para mapear e compreender a grande quantidade de obras desse tipo: o artista mexicano Ulises Carrión em **The new art of making books (1975)** e, no Brasil, Anna Tereza Fabris e Cacilda Teixeira da Costa com **Tendências do livro de artista no Brasil (1985)**.

experimentais que, mediante montagens, colagens e bricolagens[155] irão alterar definitivamente a maneira pela qual pensamos as imagens e que, em meio a todas essas práticas, inserem o fotolivro como uma forma visual autêntica do século XX a marcar tanto a história da fotografia como a dos livros (FERNANDEZ, 2004). Nesse sentido, o fotógrafo Paolo Gasparini, cuja obra analisarei a seguir, afirma: "*un fotolibro no es un conjunto de hojas con fotografías. Un fotolibro es un libro con razón. Es una obra que con imágenes, es decir, con fotografías, texto y diseño elabora y da forma sustancial a un discurso"* (GASPARINI, 2014).

Na América Latina, a estrita relação com a poesia visual, observada na produção do grupo Noigrandes (Brasil) e de Edgardo Vigo (Argentina), a partir da década de 1950, potencializa a ruptura das fronteiras entre texto e imagem, fundando as bases do conceitualismo latino-americano em que as linguagens híbridas assumem o papel de articulação no campo político. No fotolivro, a imagem abandona seu caráter de obra de arte individual a ser exposta em museus ou galerias ou mesmo como função ilustrativa do texto para se tornar sequência autônoma, uma espécie de pré-texto a ser lido por imagens. Pode ser entendido como *dispositivo*, no sentido que Giorgio Agamben (2007) confere ao termo, ultrapassando o gesto contido na unidade fotográfica para desafiar sistemas diversos por meio da linguagem, tornando-se, portanto, capaz de moldar e transformar os processos de subjetivação e produção do sujeito no vasto terreno da estética e da política. Ao concordar com a afirmação de André Malraux – "a história da arte é a história do fotografável"[156] –, somos levados a questionar não apenas os objetos fotografados, mas também e principalmente perguntar por seus contextos de produção e pelos regimes de visibilidade que deles sucedem na conformação dos enunciados. Trata-se de trazer ao campo discursivo da visualidade sua dimensão inerentemente política. Trata-se de tomar posição diante das imagens em circulação[157], buscando entender como cada imagem contribui, principalmente no contexto pós-colonial, para a reafirmação de modelos nos quais se

---

[155] Sobre os tipos de montagem, ver: PIGNATARI, Décio. Montage, Collage, Bricolage Or: Mixture Is The Spirit. **Dispositio**, n. 17-18, p. 41-44, 1981.

[156] MALRAUX, André. **Las voces del silencio.** Visión del arte. 1. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. Utilizo a referência em espanhol, pois a tradução para o português não contempla vários aspectos da versão original e não dá uma dimensão precisa do percurso de Malraux ao criar seu Museu imaginário.

[157] O artista chileno Alfredo Jaar tem um extenso trabalho que permite pensar tal política das imagens em circulação no mundo global, principalmente em contextos de guerras e violações dos Direitos Humanos. Ver: Jaar, Alfredo. La política de las imágenes [catálogo]. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.

inscrevem e dos quais fazem parte também processos de exclusão históricos e ainda presentes nas disputas narrativas urbanas contemporâneas da América Latina.

Nesta perspectiva, percorrer as narrativas latino-americanas significa assumir suas contradições visíveis e invisíveis de um território que mostra permanente construção e tensão. Para tal, é necessário questionar o *ideal de representação* sob a qual a noção de "América Latina" e, por extensão, de "cidade e arquitetura latino-americana" se constrói como parte do pensamento social e de um imaginário intelectual e político regional ao longo do século XX e dos quais não se podem excluir percursos de ordem conceitual e ideológico que estão na base de suas instituições políticas e culturais, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970.

Ao perguntar-se pelo processo de produção da "cidade latino-americana" e sua extensão como categoria, Adrián Gorelik (2005) propõe compreendê-la como *construção cultural*, estabelecendo certa distância, desse modo, da abordagem fantasiosa ou artificial associada à noção de "invenção" em sua extensão ao imaginário utópico da modernidade. Ao desmontar os procedimentos da "invenção" como processo de idealização potencializado pelas elites, Gorelik revela a opacidade e tensão dialética entre representação e realidades contidas nas operações naturalizadas pela historiografia oficial. Reconhecer a contribuição dos estudos mais recentes, principalmente no campo da história social e da antropologia, tem permitido abordar tal história urbana de forma pluridimensional ou descentrada, evitando cair nas armadilhas da própria noção de identidade, íntima e historicamente atrelada em nosso continente a uma heterogeneidade livre de conflitos. Ambos os campos têm contribuído imensamente para uma reescrita das histórias urbanas, sobretudo ao confrontar as generalizações de todo tipo e que avança no sentido epistemológico ao desmontar o sistema hierárquico de poder e saber colonial.

É possível, assim, traçar uma tênue linha divisória para compreender tal política das imagens em dois movimentos: 1) a primeira modernidade compreendida entre as revoluções Mexicana (1910-1920) e Cubana (1959) em que se identifica um forte caráter pan-americanista de integração regional; 2) a modernidade tardia, marcada pela sombra da Guerra Fria (1947-1991), o conflito entre política desenvolvimentista e a violência de Estado, implementada pelas várias ditaduras militares ou regimes conservadores (1959-1990). Não apenas o ambiente revolucionário e o entusiasmo social do primeiro momento, como também o giro epistemológico dado por disciplinas, como a Antropologia e a Etnografia, após a publicação de *Os argonautas do Pacífico*

ocidental (MALINOWSKY, 1922), abrem um novo quadro que alimentará o imaginário das vanguardas e da fotografia de caráter social, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1940. O papel do surrealismo na luta anticolonial e seu interesse consciente pela América Latina e pela África, ainda que marque uma posição extremamente problemática na conformação de modelos idealizados[158], leva à expansão da fotografia como profissão e como modo de expressão pessoal reinventado pela própria etnografia[159]. O fotojornalismo alimentará as inúmeras publicações temáticas que começam a surgir na Europa, como é o caso das revistas francesas *Documents* (1929-1931) e *Minotaure* (1933-1939); e nos Estados Unidos, o caso da revista *Life* (1936-2000), ambas influenciando gerações de fotógrafos. A dificuldade de acesso a equipamentos fotográficos e a pobreza de meios para a produção de publicações marca a primeira fase da fotografia latino-americana com a presença do *olhar estrangeiro*. Destacam-se, assim, as importantes contribuições de fotógrafos locais, como Martín Chambi (Peru, 1871-1973), Manuel Alvarez Bravo (México, 1902-2002) e Horacio Copolla (Argentina, 1906-2012), ambos envolvidos na captura da realidade social e territorial do continente[160] que influenciaram as futuras gerações de fotógrafos por sua liberdade de enquadramento, técnica e composição.

A expansão de publicações especializadas também sobre arquitetura e urbanismo, ao longo do século XX, repercutirá, de forma oposta, na formação de um léxico visual cuja base é de matriz racionalista, marcado pela noção clássica de simetria, equilíbrio e certa regularidade na apresentação dos conjuntos com ênfase

---

[158] A crítica contemporânea tem problematizado a *visão idealizada do outro* promovida pelo surrealismo, levando a acusá-lo de um novo colonialismo sob o viés cultural. Ver: BERNAL-BERMUDEZ, Maria Clara. **Más allá de lo real maravilloso:** el surrealismo y el caribe. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.

[159] No texto *O artista como etnógrafo*, Hal Foster desenvolve, com base em W. Benjamin, uma leitura crítica sobre a relação entre etnografia e arte contemporânea envolvidas na política cultural da alteridade. Ver: FOSTER, 2014, p.158-186.

[160] Entre esses três fotógrafos, Martín Chambi se destaca por sua origem quéchua e produção com circulação restrita à América latina. Ele retrata tanto as elites de Cuzco, onde mantinha seu estúdio, quanto a população e as construções dos pequenos povoados do Peru, criando uma imagem poética do homem andino. Manuel Alvarez Bravo estudou artes na Academia de São Carlos envolvendo-se com fotografia e cinema e convivendo com grande parte dos artistas e pensadores da Revolução Mexicana, assim como figuras emblemáticas das vanguardas europeias, entre as quais se destacam o intercâmbio com André Breton, Sergei Eisenstein e Luis Buñuel que lhe garantiram fama local e internacional no meio fotográfico. Horácio Copolla estudou na Bauhaus, fotografando em 1932 o acervo de arte Suméria do museu do Louvre para o *Cahiers D'Art* (1935). Suas fotografias tem como característica a exploração da perspectiva e dos pontos de fuga como recurso estético, transformando-se em marcas de seu trabalho posterior e contribuindo para seu destaque no campo da Arquitetura. Chama a atenção sua participação na publicação de *Les Voix du Silence* (1951), publicação ambiciosa coordenada por André Malraux no Museu do Louvre e que demonstra sua integração e livre circulação entre a intelectualidade política e artística europeia.

na forma e na plástica. Também se destaca a escolha do tipo de arquitetura a se apresentar: religiosa, militar, governamental e residencial, sobretudo das classes médias. A consolidação desse modelo visual apresenta o objeto arquitetônico recortado e esvaziado de seu contexto sociocultural, tornando-se a via pela qual o mundo passa a ter contato com a incipiente modernidade urbana latino-americana. Há de ressaltar a mudança nos fluxos dos intercâmbios culturais das publicações no período entre guerras e, principalmente, no pós-guerra, quando Paris passa a compartilhar a hegemonia das artes com outras redes, em especial a expansão dos Estados Unidos como referência para uma cultura de massas. Claire Fox (2013) observa, numa ampla pesquisa documental, a mudança de posicionamento dos EUA em relação às políticas culturais da região quando a antiga Pan American Union (PAU) migra a Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1948. Ela observa que, no período 1930-1945, criou-se uma série de circuitos culturais diplomáticos nos quais inseriam-se artistas do continente reforçando uma política da boa-vizinhança[161] que visava reforçar relações comerciais e culturais com os países da América Latina. Tal interesse e reafirmação do padrão representativo se confirma no sucesso internacional de exposições que deram projeção internacional à arquitetura latino-americana *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942* (1943) e *Latin American Architecture since 1945* (1955), ambos catálogos editados pelo MoMA de Nova York e, ainda hoje, referências para os estudos neste campo.

O emaranhado dessas relações é extremamente complexo, opaco e impossível de ser esgotado em um único texto, no entanto demonstra claramente o papel desempenhado pela Revolução Cubana (1959) na polarização da Guerra Fria e a estrita relação entre teoria da modernização e cultura como instrumentos da política externa, observadas na era Kennedy (1961-1963) por meio de acordos de cooperação da United States Agency for International Development (USAID) e, também, na relação entre Nelson Rockfeller e o setor do petróleo no patrocínio de eventos culturais

[161] A autora observa a relação de proteção entre Alfred Baar Jr. (1902-1981), diretor no MoMA, e o cubano José Gómez Sicre (1916-1991), à frente da Seção de Artes Visuais da OEA por 35 anos, e responsável direto pela condução de projetos que, no primeiro momento, avançavam sob uma perspectiva transnacional da cultura buscando a paridade entre norte-sul e, no pós-guerra, passam a construir uma crítica ao realismo social das décadas anteriores para consolidar um modelo baseado na hegemonia do expressionismo abstrato como arte genuinamente norte-americana. Tal política cultural pode ser observada em uma série de eventos: a expansão de disciplinas dos Estudos Latino-americanos nas universidades dos EUA, a criação da coleção de Arte Latino-americana do MoMA (1943) e, no contexto do cone-sul, a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, 1948) e a criação da Bienal de São Paulo (1951) inserido a região no fluxo internacional da arte.

e artísticos nos países da América Latina[162]. Neste contexto, vale avaliar a participação não apenas de instituições dos EUA, mas também o papel estratégico assumido no pós-guerra pela Organização das Nações Unidas (ONU) por meio de suas agências especializadas, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), criada em 1945, e a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), criada em 1948, no desenvolvimento de estudos e projetos de integração regional focados nos países latino-americanos.

Tal disputa política fica marcada nas narrativas visuais, sendo possível observar um deslocamento gradativo dos álbuns ou monografias temáticas da primeira fase, nos quais a fotografia desempenha função ilustrativo-representativa da ousadia moderna latino-americana para uma posição poético-política da segunda fase em que as imagens tomam posição. Observa-se que, nos fotolivros publicados após a Revolução Cubana, o fotográfico exibe-se em publicações em parte colaborativas na forma de ensaios visuais, séries e livros de artista produzidos em condições distintas dos livros patrocinados pelo Estado ou empresas privadas. São publicações nas quais o fotógrafo envolve-se no processo de edição e produção do próprio livro, utilizando a fotografia como uma forma de enunciado, valendo-se de "procedimentos nos quais o relato determina imagens organizadas com certos propósitos" (FERNANDEZ, 2011, p.11). Como aponta Fernández (2011), o caráter documental da fotografia latino-americana desenvolveu-se por duas vias: de um lado livros independentes publicados por agências e pequenas editoras em edições modestas,

---

[162] Em 1969, Nelson Rockfeller é enviado por Richard Nixon à Argentina no sentido de re-estabelecer relações econômicas. Em resposta ao cenário repressivo imposto pela Ditadura do General Juan Carlos Onganía, artistas e movimentos sociais organizam uma série de eventos nas ruas. Entre eles se destaca a mostra de caráter extremamente político "Malvenido Mister Rockfeller" realizada em 30 de junho de 1969 na *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (SAAP), com a participação de artistas de vanguarda do Instituto di Tella como León Ferrari, Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé. Na mesma viagem visita o Brasil, reunindo-se com representantes do setor agro-industrial, entre eles Cicilio Matarazzo cuja relação como patrono das artes vinha de longa data. O contexto de repressão da ditadura militar brasileira com a promulgação do AI-5 (13 dezembro de 1968) leva os artistas, nos meses seguintes, a criarem um projeto de boicote da X Bienal de São Paulo (Outubro-Dezembro 1969), acionando a rede internacional de artistas, enfraquecem totalmente o evento, ficando esta conhecida como a *Bienal do Boicote*. Ver: O boicote à Bienal de 1969 (2013). Disponível em: http://www.bienal.org.br/post/537. Sobre a relação de Nelson Rockfeller com o Brasil, ver: TOTA, A.. **O amigo Americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

cujo êxito foi interrompido pela própria situação de censura imposta pelas ditaduras; do outro, os livros de propaganda governamental, tanto de direita como de esquerda, financiados pelo Estado ou por empresas privadas interessadas em investimentos no território latino-americano, como é o caso das indústrias: petrolífera, automobilística e da construção civil. Sobre esse entrelaçamento entre visualidade e política, Fernandez observa:

> Com os fotolivros de documentação, protesto e propaganda, poderia ser feita uma história em imagens da América Latina, incompleta no detalhe, mas que mostraria as tensões entre as ideologias conservadoras e as reformistas mais ou menos revolucionárias que formam a política do século XX. (FERNANDEZ, 2011, p.20).

Tal história visual das cidades transparece no caráter ideológico dessas narrativas visuais postas em circulação nos fotolivros publicados com interesses políticos explícitos como, por exemplo, *Argentina em Marcha* (1950), *Brasília vive!* (1960), *Cuba* (1966), *New Mexican Grandeur* (1967) e *Chile ayer hoy* (1975). A própria condição de adversidade enunciada por essas narrativas revela as dimensões contraditórias da questão urbana, portanto, torna-se urgente pensar em como a modernidade tardia e o programa neoliberal colocado em teste pelas ditaduras militares conduziram, com o apoio dos Estados Unidos, a uma violência urbana que a historiografia da arquitetura latino-americanas parece, em parte, ora compactuar, ora esquecer. Nesse sentido, interpelar a tradição visual sob a qual a noção de modernidade e cidade latino-americana foi construída, trazendo para o campo relatos que confrontam a homogeneidade dessa história única, é a tarefa do agora para compreender como os modelos da colonialidade do ver saltam aos regimes multiculturais contemporâneos inscritos nesta mesma visualidade.

- *Contraimagens da modernidade*

No imaginário da arquitetura latino-americana alimentado por publicações países como Brasil, Argentina, México e Venezuela destacam-se, sobretudo a partir de 1950, pelas profundas políticas de modificação territorial sustentadas por Estados protecionistas organizados entre governos liberais progressistas ou militares. Ao percorrer as relações entre Cidade e Arquitetura na América Latina, Silvia Arango

(2012) oferece um panorama crítico-geracional[163] em que se evidencia a continuidade do pensamento progressista na geração técnica (1960-1975). Esta última, em sua crença no avance material incorporado à arquitetura e em sua tarefa de modernização, defende a *mecanização como uma espécie de utopia cultural*. Nesse sentido, a breve análise dos fotolivros *Asfalto-Infierno* (1963) e *Para verte mejor, América Latina* (1972) pretende oferecer um panorama visual outro que desmonta as operações do poder cultural e econômico, um excesso de técnica que despolitiza o espaço social que propõe ler os processos de modernização sob a ótica do par crueldade e utopia[164].

A política do "*sowing of the oil*" (BRILLEMBOURG, 2013) permitiu à Venezuela viver um *boom* econômico sem precedentes e que vincula sua imagem a uma sucessão de projetos de grande escala iniciados com o *Plan monumental de Caracas* (1939), o *Centro Cívico de Caracas* (1949), a *Universidad Central de Venezuela* (UCV, 1944-1970) e a *Ciudad Guyana* (1961-1970). A UCV foi construída dentro de um projeto político sob o comando do General Marcos Pérez Jiménez (1952–1958) e pode ser entendida como um experimento arquitetônico da "*síntesis de las artes*", como propunha o autor do projeto, Carlos Raúl Villanueva, mas também como a consolidação de um processo de aproximação entre Venezuela e Estados Unidos determinada por política cultural apoiada na crescente promoção da arte abstrata, como abordado anteriormente[165]. A "*Ciudad Guayana*", importante projeto de infraestrutura regional encomendado pelo presidente conservador, Romulo Bittencourt (1959-1964), consolida esse modelo de parcerias entre Venezuela e EUA, uma vez que conta com parceria técnica do Center for Urban Studies of MIT and Harvard e a abstração geométrica de Carlos Cruz-Diez e Alejandro Otero unem-se à

---

[163] O *método geracional* proposto por Arango visa analisar a produção arquitetônica a partir do contato de grupos de pessoas geradoras de uma espécie de identidade por coesão: "*La generacíon es una distancia histórica intermedia desde la cual es posible ver conclaridad los aspectos individuales – biográficos – y los aspectos colectivos – sociales – , lo que la convierte en una categoria especialmente útil para entender los aspectos que tienen que ver con procesos creativos como la arquitectura (de índole individual) y la ciudad (de índole social)*" (Arango, 2012, p. 17). Ela estabele como parâmetro seis gerações: Cientificista (1885-1900); Pragmática (1900-1915); Modernista (1915-1930); Panamericana (1930-1945), Progressista (1945-1960) e Técnica (1960-1975).

[164] LEJEUNE, Jean-François (ed.). **Cruelty & Utopia**: cities and architectures of Latin America. Brussels: CIVA, 2003.

[165] O objetivo principal do governo era inaugurar o complexo cultural, no qual se encontra a Aula Magna com esculturas de Alexander Calder, para a X Conferência Panamericana (1954) e dando à Venezuela projeção internacional por meio de sua arquitetura.

arquitetura brutalista de seus edifícios, como na Sala de Máquinas da *Central Hidroelétrica Raúl Leoni*[166] <ID809>.

Nesse sentido, *Asfalto-Infierno* (1963)[167] <ID540>, publicação colaborativa do fotógrafo Daniel González e do poeta Adriano González Léon, permite acercar-se das contradições da modernidade tardia latino-americana. Ambos eram membros do grupo multidisciplinar venezuelano *El Techo de la Ballena* (1961-1968), formado por poetas, artistas e cineastas empenhados no "terrorismo nas artes" (RAMA, 2004). Desafiavam a hegemonia do sistema dominado pela arte abstrata e cinética e, portanto, incluídos na política interna e externa de raiz desenvolvimentista-progressista. As propostas desse grupo circulavam em manifestos, exposições em garagens, publicações independentes e performances urbanas provocativas chamando a atenção, de forma metafórica, para as manifestações espontâneas encontradas no espaço público como o grafite e a arte mural. Seu período de ação coincide, assim como em grande parte das cidades latino-americanas, com intensas migrações campo-cidade, profundas remodelações urbanas e planos de "desfavelização" e remoção de *villas miséria*.

Em formato independente e impresso de maneira precária tal qual a paisagem que retratam, *Asfalto-Inferno* traz imagens e textos que desafiam a própria narrativa de Caracas como ícone da utopia moderna tipo exportação. Nesse livro, opera-se uma importante inversão, em que a fotografia se torna a base para a narrativa textual de Adriano González, ambos elaborados por uma linguagem cifrada que buscavam dar visibilidade às repressões políticas do momento sem recorrer ou vincular-se a modelos ideológicos partidários diretamente[168]. Produzem imagens cujo olhar se dá a partir da periferia, bairros e regiões inteiras cujos sujeitos não couberam no plano desenhado, oferecendo um contra-relato visual presente em uma linguagem que se apoia sobre muros, placas e ruínas como denúncia da degradação socioambiental, ainda, existente nas margens da cidade:

---

[166] Em escala similar se dá a construção da Hidrelétrica de Itaipu (1975-1982) pelo Paraguai e Brasil, ambos sob regimes ditatoriais extremamente violentos.

[167] A primeira publicação foi uma tiragem de 1000 exemplares, dos quais muitos foram recolhidos e destruídos pela polícia política da Venezuela, a Dirección General de Policía (DIGEPOL). Uma segunda edição do livro foi publicada pela editora *Diario de Caracas* em 1979.

[168] ASFALTO INFIERNO. Un fotolibro con prontuario penal (2016). Archivo Fotografia Urbana. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zSLZXAcFyjE. Acesso em: 28 set. 2020.

> *Asfalto-Infierno* não é um desses livros comuns, semelhante a compilações fotográficas elaboradas por viajantes e ilustradas com discursos patrióticos ou artigos de encomenda sobre os grandes valores nacionais, para agradar turistas ou outros desorientados; ou os conjuntos de fotos preciosistas, de destacadas e pitorescas regiões do país, com legendas explicativas que são de uma complacência e pobreza lamentáveis; ou esses volumes oficiais, ricamente presenteados, que se propõem exaltar um falso esplendor para seduzir desejos instáveis. Também não desfilarão sobre essas páginas os fotografados e os já conhecidos aspectos da vida nacional, frequentemente exportáveis em cartões postais para amigos e familiares distantes, mas sim uma face menos conhecida e dramática da cidade. (PERDOMO apud FERNANDEZ, 2011, p. 64).

As aparições do "*el suicida*" na forma de grafite em várias das imagens suscitam a reflexão sobre essa cidade onde a fome, a pobreza e a repressão são cotidianamente soterradas pela cultura do asfalto e vias radiais financiadas pelo petróleo. O suicida é a aparição fantasmagórica do corpo maltratado e excluído da cidade ou uma "mundana onipresença da morte" (NESSELRODE, 2014). Em uma das quinze páginas duplas, a morte transforma-se em néon publicitário e encontra o tom metafórico dado pelos textos de Adriano León em sua crítica ao modelo hegemônico de progresso. Do alto, a caveira da alfaiataria observa o fluxo na cidade das aparências:

> Mirando a um lado, passo tras passo y después toda la seguidilla trac trac trac sobre las escaleras y otra vez el asfalto infierno: costra que humea al sol, resíduo de la primera indústria del país, orgullo, potencia básica de la nacionalidade por donde trota el orden constructivo de la democracia y la elección mayoritaria de las urnas. Súblevese, desordénese, usted. Pero entoces, al brotar na esquina, allí mismo a media cuadra, se le oferece uma loteria del vestido. Ganancia terrenal junto de la obscenidad ciudadana de andar siempre cubiertos. Ganancia de la vida imperecedera porque la possibilidad es celeste al precio de um millón. (ASFALTO INFIERNO, 1963, p. 6).

No fotolivro *Para verte mejor, América Latina*[169], o ponto de partida é essa mesma Venezuela moderna, mas suas imagens deslocam-se em um retrato panorâmico da América Latina. Neste caso, operam condições de produção bastante específicas. Paolo Gasparini (1934-), um jovem fotógrafo amador de origem italiana, chega emigrado à Caracas em 1954, inserindo-se, imediatamente, no círculo intelectual de seu irmão Graziano Gasparini, arquiteto e fotógrafo reconhecido por

[169] Um dos originais encontra-se na Biblioteca do Museu Reina Sofia (Madrid) e pode ser visualizado em: https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/gasparini.

registrar e investigar a arquitetura popular e colonial da Venezuela. Em seus depoimentos, ele deixa claro que o uso da fotografia, principalmente de arquitetura, funcionou como fonte de renda, levando a especializar-se em fotografias de grande formato com as quais se escreveu a história da arquitetura venezuelana. Gasparini circula Caracas em meio à formalidade dos novos edifícios e das relações com as elites intelectuais do petróleo, embora estivesse sempre atento à captura da transformação das cidades e da dicotomia visível entre suas torres corporativas e a pobreza da condição periférica oposta à metrópole cuja influência do neorrealismo se faz marcante. O fotógrafo desenvolve uma relação estreita com a Cuba pós-revolucionária, morando neste país entre 1961-1964 e convivendo com Alejo Carpendier e outros intelectuais cubanos, cujo resultado é a publicação *Como son los héroes* (1965), um folheto-cartaz exposto na Galeria del *Techo de la Ballena* em seu regresso a Caracas.

Para verte mejor, América Latina pode ser entendido como produto dessa politização do olhar, nesse caso permeado por um matiz ideológico bastante preciso do ambiente revolucionário em sua estratégia documental. O título do livro evoca a posição anti-imperialista ao estabelecer uma analogia com o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho,* no entanto a produção de cada uma de suas imagens se dá quando Gasparini é contratado pela UNESCO para produzir as fotografias do livro *Panorámica de la arquitectura latino-americana* (1975). Neste período, como relatado anteriormente, a UNESCO estabelece a normativa 3325 (14ª Conferência Geral da Unesco, 1966) visando consolidar uma série de projetos editoriais focados na cultura latino-americana para os quais foram convidados importantes pensadores para compor os quadros editoriais[170]. As instruções para tal publicação consideravam: 1) considerar a América latina como uma unidade regional, partindo das formações políticas nacionais; 2) considerar a região a partir da sua contemporaneidade, voltando ao passado para compreender o presente. A questão da política cultural se faz problemática e bastante seletiva em seus objetos ao não considerar que, neste período, vários países da publicação atravessavam ditaduras violentas e em que o passado – a origem indígena e africana – era exterminado em nome do progresso.

---

[170] Além do texto aqui relatado, a série *América latina en su cultura* é composta: *América latina en su literatura* (1972), *América Latina en sus Artes* (1974) e *América latina en su musica* (1976). Ambos podem ser consultados na biblioteca digital da UNESCO: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000017222.locale=en

É um fotolivro interessante porque constrói um *contrarrelato* de uma mesma viagem e, em sua qualidade editorial barata, porém produzida em altíssima resolução, promove o confronto entre imagens e texto, progresso e caos. Como escreve o autor nas páginas do livro: "*Hay que ampliar el concepto de artes visuales, dinamitar sus asfixiantes fronteras classistas, incluir todo el mundo visual de los muchos...*" (GASPARINI, 1972, p. 65). O índice das fotos deixa claro esse deslocamento geográfico, a estrutura das páginas em díptico conecta cidades distante embaralhando a geografia e conformam uma dialética dos opostos unidos por uma mesma imagem. As páginas cheias se tornam o local onde as desigualdades se encontram – montagem de imagens dotadas de reflexos, quadros no interior de quadros que dão às fotografias a profundidade de campo herdada do cinema einsteiniano, vinculando-as a uma profundidade existencial na qual a imagem nos olha de volta. Em algumas fotos, vitrines tornam-se portadoras de sentido da cidade mercadoria, mas o reflexo, na colagens de signos, contradiz a realidade material exposta por uma mesma cidade. Montam um território fictício e se misturam ao texto do cubano Edmundo Desnoes[171], em uma clara posição revolucionária das esquerdas em sua posição anticolonial:

> La fotografia – desde la prensa y las tarjetas postales hasta ritualizadas fotos de primera comunión y bodas – va configurando de una manera inconsciente la imagen que tenemos de nosostros mismos. Nos vemos as veces como nos ven – ambiente exótico y comodidades modernas – y nos ven siempre como um mundo para visitar y explorar, donde hay agitacion politica porque no impera la ley y el orden burgués. Y la fotografia va creando esta vision com sus millones de imagenes tendenciosas, condicionadas por la mirada del nuevo conquistador. (GASPARINI, 1972, p.56).

Essas duas publicações configuram apenas uma pequena amostra de como a cultura visual, principalmente aquela produzida em contextos alternativos ou subterrâneos, pode problematizar as relações imbricadas no poder cultural e contribuir para confrontar as narrativas hegemônicas sobre a cidade latino-americana em um sentido emancipatório. Olhá-las à luz da teoria pós-colonial inscritas na realidade neoliberal e seus sistemas transnacionais de dominação mercadológica faz pensar na contribuição histórica de tais publicações e em como investigações poético-visuais abrem um amplo campo de investigação para que novas formas narrativas da cidade

[171] Desnoes publica anteriormente *La imagen fotográfica del subdesarrollo* (1967).

se inscrevam considerando as distintas linguagens, meios e processos de produção. Fazer dessas obras objeto de estudo no campo da Arquitetura e do Urbanismo permite politizar e questionar a ideia de verdade historicamente vinculada ao ato fotográfico e a violência da modernidade na imposição dos modos de representação do outro. Trata-se de politizar o olhar e desconfiar das imagens e, como sugere Georges Didi-Huberman:

> Elevar o próprio pensamento até o ponto da náusea (o enjoo provocado por toda violência que há no mundo, essa violência a que nos negamos estar condenados). Elevar a própria náusea até o ponto de uma tarefa (a tarefa de denunciar essa violência com toda a calma e inteligência que sejam possíveis). (DIDI-HUBERMAN apud FAROCKI, 2014).

5.5 Vidas Secas

Ao longo da história da modernidade, o trem é um dispositivo que ocupa o imaginário econômico e social do progresso e em seu vai e vem fez gerações sonhar com a possibilidade de uma vida melhor. Aqui as relações problemáticas entre centro e periferia parecem ganhar novos contornos: as grandes cidades atraindo o interior profundo, o espírito metropolitano rechaçando ou enviando de volta uma população que já não possui outro lugar, exceto nas bordas periféricas dessa cidade. Penso logo na pintura *Os despejados* (1934) <ID950>, de Cândido Portinari, na qual os corpos de uma família de retirantes caminham ao longo de uma linha de trem, em que corpo e território se mesclam ao tom terroso da paisagem do sertão. Penso também nos personagens criados pelo pintor argentino Antonio Berni – Juanito Laguna e Ramona Montiel –, que sonham com o mundo prometido da cidade <ID669>, enquanto vivem em casas de lata e *cartón* em alguma *villa miseria*[172] de Buenos Aires.

A imagem que chama a embarcar em um desses trens é o retrato de uma jovem migrante nordestina cujo olhar se perde no horizonte de quem retorna sem contemplar seus sonhos. Essa é apenas uma das fotografias realizadas por Claudia Andujar para a reportagem *É o trem do diabo* (maio, 1969) <ID974> para a *Revista Realidade* (1966-1976)[173]. Essa revista surge como um marco na história do fotojornalismo

---

[172] *Villa miseria* se refere a um tipo de ocupação irregular e precária construídas nos centro urbanos, correspondente no Brasil ao termo favela e na língua inglesa aos *slums*

[173] RENATO, Patrício; ANDUJAR, Claudia. É o trem do diabo. **Revista Realidade**, Ano IV, n. 38, p. 162-171, maio de 1969. São Paulo: Editora Abril. Em 2019, entrei em contato com o setor de arquivos da Editora Abril para solicitar acesso aos originais da revista, porém a consulta só poderia

brasileiro, principalmente nos seus três primeiros anos de existência quando, em meio à ditadura militar, promovia um discurso transgressor e estabelecia um profundo vínculo com os aspectos sociais da sociedade brasileira, diferenciando-se do contexto específico da produção jornalística, que pactuava diretamente com os setores conservadores:

> Realidade deu vida textual a esse conjunto de problemas. A leitura das reportagens que publicou permite identificar um sentido hegemonicamente revelador na investigação jornalística que conduzia sua produção para além dos limites da linguagem convencional da imprensa: no confronto com a materialidade das questões que seus profissionais abordaram, os recursos discursivos da revista resvalaram para formas literárias e ficcionais de narrativa que ampliaram sua penetração junto ao público leitor, transformando-a numa fonte de conhecimento e de disseminação dos novos padrões culturais da época em que existiu. (FARO, 1998, p 4).

A revista *Realidade* estabeleceu a ponte entre um engajamento político das classes médias, principalmente setores ligados à produção cultural e ao meio universitário, com um jornalismo de caráter investigativo e denunciativo da realidade social e política do Brasil, marcando um sentimento de oposição ao conjunto autoritário de forças que se desenhava.

A fotógrafa embarca no "trem baiano" por um período de sete dias para produzir essa matéria, escrita de forma narrativa por Patrício Renato. O termo *baiano*, nome do trem, mas arraigado na linguagem cotidiana e que carrega todo o simbolismo da xenofobia arraigada na sociedade tradicional "da gema", remete à história da formação da cidade de São Paulo, como se vê no documentário *Tem que ser baiano?* (1993) <ID966>, de Henri Gervaiseau. Produzido nos primeiros anos da transição democrática, o vídeo produzido com base numa ampla pesquisa documental e entrevistas, reforça, com clareza, a substituição do "mito Brasil" pelo "mito São Paulo" em seu patrimonialismo, racionalidade e disciplina capitalista (SOUZA, 2009, p. 65). A manutenção e o amadurecimento desse mito ao longo da ditadura brasileira permitem fazer da hegemonia econômica a norma para o estabelecimento de uma hierarquia cultural e política como modelo global para a nação. Estende-se, assim, ao migrante brasileiro posto como *o outro* nesse jogo de poder marcado pelo conflito do julgamento racial gerado por um não pertencimento à herança europeia das

---

ser feita mediante o pagamento de R$100/hora, mesmo se tratando de pesquisa para fim acadêmico. Todas as edições da revista podem ser acessadas digitalmente na Coleção Memória da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/213659/6606

imigrações italiana, alemã e japonesas, incentivadas pelo Estado brasileiro, mas que são parte da mesma cidade.

A narrativa da reportagem é construída com a história de Santinho, um garoto negro e inquieto, de sete anos, viajando de volta com a mãe e o irmão menor, e cuja curiosidade e inquietude vai cruzando com a história de vida desses outros sujeitos sem lugar. O *trem baiano* referia-se, no entanto, ao ramal férreo que, saindo da Estação Roosevelt (atual Brás) em São Paulo, conectava-se à Estrada de Ferro Central do Brasil em Barra do Piraí (Rio de Janeiro), passando por Belo Horizonte até Monte Azul[174] (Minas Gerais) até alcançar a Viação Férrea Federal do Leste Brasileiro com final em Salvador. Os vagões de madeira e pintados de vermelho se distinguiam dos demais para marcar a separação daqueles que seguiam em direção ao norte. O relato textual e visual deixa claro a condição desses corpos marcados pela fome, anafalbetismo, falta de espaço e ar. Eles conseguiam as passagens gratuitas com o Departamento de Imigração e Colonização Secretaria de Agricultura de São Paulo, que também providenciava um farnel com dois pães dormidos e um pedaço de goiabada, para a maioria, a refeição do dia.

Pensar na função desempenhada por esse Departamento, inicialmente responsável pelo ordenamento e promoção da imigração no interior da estrutura admistrativa do Estado, levou a pesquisar a mudança de posicionamento com relação ao tipo de migrante. Do fim do século XIX até aproximadamente 1940, a Hospedaria do Imigrante (1887) refletiu a preocupação do Estado e das classes dirigentes em acolher e encaminhar adequadamente os estrangeiros recém-chegados para trabalhar nas fazendas paulistanas, principalmente de café. No entanto, para as migrações de origem nacional, a recepção não era mais mediada pelo Estado, deixando o trabalhador à própria sorte e cujo apoio se dava apenas por redes de parentesco e amizade. Esses migrantes se deslocavam para a cidade de São Paulo pelo atrativo de mão de obra, sobretudo no setor fabril e da construção civil, e, devido aos baixos salários, acabavam se fixando nos cortiços e pensões do centro da cidade ou se movendo para terrenos sem infraestrutura urbana em zonas mais longínquas. Assim, migração e urbanização são lados de uma mesma moeda e configuram a

[174] Até 1947, a linha férrea da FCB terminava na cidade de Montes Claros (Minas Gerais). A expansão da linha até Monte Azul em 1950, em ambos os sentidos, permitiu a conexão entre Sudeste e Nordeste por trem. A rede férrea é, posteriormente, substituída pela política rodoviarista a partir da década de 1960.

problemática da relação com o capital rentista imobiliário e origem dos movimentos de luta pela moradia ampliados após a redemocratização.

Ainda que em número menor, algumas dessas pessoas haviam passado pela Hospedaria do Imigrante, assim, ao fazer contato com o Museu da Imigração fui informada que os documentos haviam sido removidos para o Arquivo do Estado de São Paulo. Faço primeiro uma busca no *site*, não aparece nada além dos imigrantes estrangeiros. Faço contato pelo telefone e, automaticamente, sou transferida para o setor dos estrangeiros. Pergunto sobre os migrantes nacionais e, depois de falar com algumas pessoas, consigo encontrar o rastro desses arquivos que haviam sido transferidos em pastas relativas à Secretaria de Promoção Social (1967-1983). Essas caixas, diferentemente dos arquivos dos estrangeiros, não foram digitalizadas e só podem ser consultadas presencialmente e nem mesmo os funcionários sabem o conteúdo das cerca de cento e cinco caixas de documentos[175].

Resolvo, assim, ir a São Paulo para buscar por qualquer rastro documental que remetesse ao trem – algum formulário, cartas de pedido de passagem, listas de nomes, etc. Ao chegar ao prédio, identifico-me e, novamente, sou direcionada ao arquivo estrangeiro, uma sala especial e de fácil acesso, localizada no térreo do edifício. Os arquivos que buscava não estavam lá, habitavam "outra parte" daquele mausoléu de documentos do Estado. No entanto, ao fazer o percurso em busca dos documentos, ficou evidente, na segregação espacial do edifício, aquilo que Foucault (2003) chamou de hierarquia institucional do poder-saber. Informações sobre aquelas *vidas secas* cuja existência e história não importavam a ninguém nem a nada e podiam apenas habitar caixas sem nome e sobrenome[176].

Chegando ao setor de consulta, os arquivistas me informam que as caixas não foram previamente organizadas e, por isso, eu poderia solicitar uma datação apenas aproximada. Iniciei pelas fichas e prontuários dos assistidos e, nos três dias inteiros que passei revirando esses documentos, consegui trabalhar em apenas sete das caixas. Embora não tenha encontrado informações específicas sobre o trem, encontrei documentos, entre os quais se destacam fichas de origem-destino, pedidos de compra

[175] Agradeço a ajuda da funcionária Márcia Beatriz que, sensivelmente, escutou e acolheu minha demanda de pesquisa, auxiliando na localização das caixas no sistema de acordo com a data solicitada. Para solicitar acesso a esse arquivo, contatar consulta@arquivoestado.sp.gov.br

[176] Nesse sentido, a oposição radical ao período de chegada dos estrangeiros no qual a busca pode ser feita por nome, sobrenome, nacionalidade, data e nome do vapor de chegada. Disponível em: http://www.inci.org.br/acervodigital/livros.php

de materiais e móveis para o “setor de passagens”, pedidos de realocação para trabalho, incluindo alguns espanhóis de origem galega[177], entre outros. Principalmente as fichas com solicitação de encaminhamento para trabalho possibilitam entender a localização daquelas pessoas no território urbano – Brás, Sé, Bom Retiro, Cambuci, Pari e alguns bairros da zona norte – regiões que surgiriam como foco das intervenções urbanísticas de grande porte e ampliação do mercado imobiliário nos anos 1970 (KOVARICK, 1979).

Em meio às caixas de documentos, encontro uma série de trinta e duas reportagens publicadas por Jorge Calmon, em dezembro de 1954, no jornal *A Tarde* (Salvador) e intitulada *As estradas correm para o sul (êxodo de bahianos).* Embora publicado com 15 anos de antecedência da viagem de Andujar, o estudo mostrava um certo otimismo com relação à cidade grande, atravessado pela presença fanstasmagórica da fome e da seca no insconsciente sertanejo. Na mesma caixa havia um relatório com as estatísticas de migração, detalhando a procedência por municípios e zonas fisiográficas dos trabalhadores migrantes nacionais que haviam passado pela hospedaria no período de 1960-1963. Esse documento, de certa maneira, revelava que o grande êxodo baiano ou nordestino, na verdade, era superado em grande número por uma migração mineira. Na reportagem do trem baiano são apresentados os dados de relatórios dos anos de 1963-1967, em que o número é ainda maior; e, não fosse a inimizade que isso poderia causar em termos econômicos para a antiga república do café com leite, poderíamos chamá-lo de trem mineiro.

No entanto, não é somente da invisibilidade do nordestino que se faz história. E, por isso, vou remeter ao mesmo trem que faria o mesmo percurso, mas criaria potência: o “trem de arte”, concebido por Lina Bo Bardi e Walter Zanini em 1968. Importante lembrar que Lina havia vivido em Salvador, entre 1958 e 1966, ministrando cursos na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia e trabalhando na consolidação do Museu de Arte Popular, inaugurado no Solar do Unhão (1963). Estava intimamente conectada ao ambiente cultural da cidade de Salvador da Bahia e, certamente, foi das interações e viagens feitas na companhia de intelectuais e

[177] Muitos espanhóis de origem galega, temendo a repressão, após o início da ditadura franquista, exilaram-se para a América do Sul – movimento conhecido pelo projeto *Galegos na Diáspora* (1889-1991), do fotojornalista galego Delmi Alvarez. Na Espanha, ainda hoje, a presença dos galegos é vista com preconceito em algumas regiões.

artistas neste período que surge uma Lina mais abrasileirada, expressão consolidada na exposição *Bahia no Ibirapuera* (1959) e *Civilização Nordeste* (1963) e no seu interesse pela arte popular como processo (RUBINO, 2018). A construção do MASP, inaugurado em 1968, certamente contou com a colaboração de um grande contingente de migrantes nordestinos e Lina, pelo envolvimento que tinha com o canteiro de obras, convivia com esses migrantes que deram forma à cidade de São Paulo e que aparecem na clássica fotografia de Lina sentada ao lado da pintura de Van Gogh, em um de seus cavaletes de vidro.

Ao mesmo tempo, Walter Zanini, na coordenação no MAC USP, inaugurado em 1963, trabalhava em uma política pedagógico-institucional que visava expandir os muros do museu por meio de projetos itinerantes da coleção de arte contemporânea, conectando-as a outras instituições museológicas ou espaços artísticos, visando à descentralização desse tipo de arte em todo o território nacional[178]. Essa ideia de abertura do museu e a dessacralização da instituição de arte também fazia parte das discussões que Walter Zanini mantinha com um grupo de dirigentes de instituições culturais na AMAP (Associação dos Museus de Arte Brasileiros), incluindo, entre eles, Pietro Maria Bardi. Esse ambiente de discussões e trocas levou Zanini a assinar, em 1968, um convênio entre o MAC USP e a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (CPEF) de São Paulo, que visava utilizar alguns vagões do trem a serem cedidos para o "benefício educacional e cultural" da ação:

> Zanini sugeriu que o vagão do Trem de Arte fosse locado em desvios dentro das estações das cidades que o receberiam, em locais seguros e de fácil acesso para os visitantes. O trabalho conjunto de ambas as instituições também dizia respeito à divulgação prévia das mostras em outras localidades através de rádios, cartazes e outros meios. (PALMA, 2014, p. 37).

Para fazer a adaptação dos vagões, Zanini convida Lina Bo Bardi para o projeto expográfico, justificando a escolha pela atuação da arquiteta à frente da expografia do Museu de Arte Moderna da Bahia e do Museu de Arte de São Paulo. Responsável pelo projeto, Lina e Zanini fizeram algumas viagens aos depósitos de vagões da CPEF, elaborando o projeto, seguido de um pequeno memorial descritivo[179]. Esse

[178] Zanini introduziu o MAC USP também em circuitos internacionais, recebendo artistas do MoMA e de outras instituições da América Latina, como é o caso do CAyC. Ver: FREIRE, Cristina. **Walter Zanini:** escrituras críticas. São Paulo: Annablume/ MAC USP, 2014.

[179] Embora tenha tentado contato por e-mail e telefone por mais de três vezes com o Instituto Lina Bo Bardi, infelizmente não obtive nenhum retorno, impossibilitando que a pesquisa pudesse contemplar

projeto guardava certa similaridade com o caminhão para exposições itinerantes que a arquiteta havia desenhado para a antiga sede do MASP, na rua 7 de Abril. No entanto, o vagão foi pensado como um pequeno museu autônomo com um ambiente expositivo e uma área destinada a atividades abertas ao público, além de instalações sanitárias e um pequeno depósito para armazenagem das obras em segurança enquanto o trem se deslocava. Infelizmente, o projeto foi interrompido nesse ponto devido à mudança do Conselho Diretor do Museu e à falta de votos suficientes para continuação dele, como descreve Zanini:

> Não conseguimos votos suficientes [...] 'ah, é que as despesas...', várias coisas não foram ditas, havia a despesa e a Paulista não ia fazer isso pra nós. E a Lina tinha feito um projeto com um belo de um compartimento, havia instalações para quando a pessoa chegava, bem confortável, e tinha pensado, quando chegava em uma estação, tinha conversado nas estações como fazer quando o trem chegava. Estava tudo muito bem encaminhado. Eu achava que ia atrair mais gente [...] (ZANINI apud FREIRE, 2013, p. 71).

O cenário era outro, a ditadura começava a ampliar a censura e Zanini havia iniciado o projeto simultâneo à publicação do AI-5, embora isso não tenha impedido a ampla divulgação do projeto nos jornais de várias cidades do Brasil, com chamadas como: *Museu de Arte irá ao povo via Paulista* (Diário da Noite, São Paulo, 1 de janeiro de 1969), *A arte vai de trem* (Diário de Pernambuco, Recife, 23 de fevereiro de 1969) ou *Trem de arte em São Paulo* (Correio do Povo, Porto Alegra, 10 de janeiro de 1969). Coincidem, nesse aspecto, a visão que tanto Lina quanto Zanini tinham do Museu de Arte e como este último projetava suas ações dentro de um plano museológico de vanguarda. A contribuição de Zanini devia-se, sobretudo, pelas diversas redes interconectadas e capazes de criar ferramentas e dispositivos para livrar o museu do hermetismo da caixa branca. Como afirma Cristina Freire, "O *Trem de Arte* de Zanini seria o índice concreto desse dispositivo de deslocamento em rede capaz de integrar pessoas e lugares para favorecer o acesso às coleções e aos bens culturais de modo a ampliar o domíncio do público sobre o privado". (FREIRE, 2013, p. 69).

Infelizmente, nesses dois casos, o trem não cumpre com sucesso o seu destino. Ao buscar descentralizar a hegemonia da metrópole e da arte como diferença em seu contato com o popular, Lina e Zanini atuam na construção da museografia descolonizadora. Por outro lado, as fotografias de Claudia Andujar indagam sobre

---

os arquivos originais desse projeto. A prancha técnica do projeto pode ser cunsultada no Arquivo do MAC USP.

esses corpos migrantes e permite, no presente, por meio de suas imagens, que atuemos na descolonização dos arquivos e na ruptura com as demais estruturas institucionais ainda pautadas pela função-metrópole.

6

POR OUTRAS NARRATIVAS DA ARQUITETURA

Considerações finais possíveis

Este trabalho configura-se como um exercício ou experiência crítica em continuidade e, por isso, as conclusões a que se pode chegar são apenas possíveis, transitórias e refletem, momentaneamente, as relações estabelecidas entre mim e alguns dos arquivos e acervos pesquisados ao longo deste curto período. São elas, também, reflexo de uma posição investigativa mais propositiva que visava à construção de outros tipos de métodos e abordagens para a compreensão do espaço, ao mesmo tempo que assimilava as ferramentas do nosso tempo, ao ter como premissa a capacidade de produção, circulação e divulgação do conhecimento coletivo de forma aberta e para além da comunidade acadêmica. No entanto, é possível recuperar alguns pressupostos críticos nos quais me baseei e, a partir deles, pensar caminhos para a produção e circulação de conhecimentos no campo da Arquitetura e do Urbanismo latino-americanos, que evidenciem e perturbem os regimes discursivos de poder e saber constituídos historicamente. Trata-se de desenvolver estratégias que permitam confrontar essa mesma homogeneidade narrativa aplicada ao campo e estritamente vinculada às políticas territoriais do desenvolvimentismo e do progressismo, vinculadas a processos e heranças mais profundas da colonização.

Esta tese buscou, primeiramente, investigar o conceito de experimental sob a perpectiva crítica latino-americana ao perceber que, enquanto uma ideia ampliada de arquitetura era validada por sistemas simbólicos e históricos internacionais, o mesmo não se dava no campo da Arquitetura, correspondendo também a um certo hiato crítico no período das ditaduras militares. Esse ponto de partida levou a refletir sobre uma despolitização do campo inscrito nas linguagens e que consolida o privilégio da técnica e do tecnicismo desenvolvimentista. Assim, a decisão consciente de desviar para o regime das artes visuais, sobretudo pela presença de muitos arquitetos nas estratégias e obras aqui apresentadas, foi justamente visando a politizar as questões pertinentes ao espaço, entendendo-as como experiências compartilhadas por diversos campos do conhecimento. Por isso, as condições de produção da Arquitetura que, para os mais ortodoxos, poderiam soar como *não arquitetura* ou uma *arquitetura menor*, foram deslocadas para o campo das poéticas, no qual a noção de dispositivo espacial é inscrita em um campo de linguagem plural e disputa o espaço com as narrativas de base tautológica.

Por não se tratar de uma utopia tecnológica vinculada à raiz nórdica, o deslocamento para o experimental significou, contudo, romper com determinada lógica utópica da primeira modernidade ainda arraigada em uma noção romântica de identidade nacional e arquitetura tropical tipo exportação, estendida à produção do espaço em sua forma e função validada por um aparato institucional que, historica e estruturalmente, não foi modificado. Ainda que fundadas em utopias de base social, as práticas da modernidade e da contemporaneidade devem marcar a diferença entre a uma *incorporação do social como ideia* do primeiro, e a necessidade de uma prática social detonadora de um outro tipo de relação com o público, da segunda. Nesse contexto, as práticas espaciais recuperadas nos arquivos se afastam do hermetismo e rigor da linguagem arquitetônica como representação atrelada a um paradigma clássico para mergulhar em um campo especulativo de linguagens cifradas, subversivas, alternativas e que não podem ser capturadas pelos sistemas hegemônicos sob os quais as bases da tradição arquitetônica foram construídas. Por isso também a insistência na aproximação e compreensão das especificidades e estratégias críticas do conceitualismo latino-americano e de autores a ele relacionados.

Este trabalho reivindica um lugar para tais práticas nessa história, porque entende que há resistência do aparato discursivo da arquitetura em aceitar a politização das linguagens no campo, sobretudo quando se trata de denunciar os pactos silenciosos da classe de arquitetos com os poderes de um Estado que se mostra extremamente violento em sua gestão da vida e do território. Perturbar o discurso de uma utopia pacificadora e salvadora, centrada na hegemonia da metrópole, é a tarefa iniciada neste trabalho e que convoca as gerações de arquitetos que virão a desviar-se da função cêntrica da cidade e buscar a inscrição da interseccionalidade entre raça, classe e raça nos discursos e fundamentos epistemológicos de nosso campo disciplinar.

Construir uma América potencial significa mover certa ideia de América Latina e convocar para a sua escrita todas as classes, raças e credos e seus diferentes modos de expressão que ultrapassam a linguagem gráfica ou ilustrada. Superar tal tradição ilustrada da arquitetura seja pelo desenho, seja pela fotografia de determinados tipos de arquitetura requer revisitar e trazer outros modos de ver e incorporar novos processos de produção e escuta ao campo. Ao costurar as temporalidades e objetos entre passado e presente, ultrapassando a forma histórica

presa às fronteiras geográficas ou temporalidades lineares, criamos uma nova disposição visual de bordas infinitas que convoca a nossa memória em sincronia e permite que, esse agir descentrado, conduza a novas práticas espaciais e pedagógicas. Memória e arquivo foram tomados duma perspectiva contemporânea para articulação deste trabalho e transformada em uma metodologia ativa, estabelecida em sua relação com o documento e com os relatos, alimentada por uma obstinação pela ausência e pelo rastro.

Por isso, foi também objetivo desta tese questionar as operações de criação, organização e acesso aos arquivos e acervos, posicionando seu lugar de enunciação dentro de um jogo de interesses que molda a memória pública, protege e perpetua uma certa imagem de seus sujeitos produtores. A discussão do arquivo na América Latina é também profundamente política e requer dos pesquisadores envolvidos nestes trabalhos um posicionamento crítico quanto à democratização do acesso, de modo a evitar o deslocamento que tem sido recorrente para instituições, sobretudo privadas, do exterior. A dimensão subjetiva e performática da memória e do arquivo transformaram o processo de pesquisa em algo compartilhado e que pode estar em qualquer lugar; e podemos, neste sentido, estabelecer redes de trocas entre latino-americanos que potencializem a escrita sob a luz das teorias pós-coloniais.

Este trabalho encoraja outras pessoas a construírem seus próprios arquivos e tornarem narradores de suas próprias histórias. Ao pensarmos nos produtos textuais e nos quadros imagéticos como zonas temporárias e, portanto, fluidas, fazemos da escrita da história um campo em movimento e sempre atualizável do presente, fazendo do sujeito dessa escrita consciente do lugar que ocupa – tornar-se centro e narrador de si como latino-americano.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Marta. Nuestro sueño esta en escarpado lugar. La cultura de Mexico, **Suplemento Siempre!,** n. 901, 1970.

ACHA, J. **Despertar Revolucionário.** 1. ed. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/ UNAM, 2017.

ADES, D. **Arte na América Latina**. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. 1 ed. São Paulo : Cosac Naify , 1997. v. 1.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina.** São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. 1. ed. Chapecó: ARGOS , 2009. 92 p. ISBN 978-85-7897-005-5.

AGAMBEN, G. **Profanações**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALFIERI, Massimo. **La Ciudad Abierta:** a community of architects, an architecture created in common. Rome: Librerie Dedalo, 2000.

AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio.** Artigos e ensaios (1980-2005). 1. ed. São Paulo : Editora 34 , 2006. v. 2.

AMEREIDA, C. **Amereida**. 1 ed. Santiago: Editorial Cooperativa Lambda, 1967. (Coleccíon poesia, v. 1, 189 p.)

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E PROFESSORES DE HISTÓRIA DAS AMÉRICAS - ANPHLAC. Belo Horizonte: **V Encontro da ANPHLAC**, 2002. p. 1-12.

ANTELO, R. O tempo do arquivo não é o tempo da história. *In:* SOUZA, M. E. D.; MIRANDA, W. M. **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG , 2011. p. 155-175.

ARANGO, Silvia. **Ciudad y Arquitectura**. Seis generaciones que construyeran la América latina moderna. México: Fondo de Cultural Económica, 2012.

ARCHIVO JOSÉ VIAL ARMSTRONG. Archivo José Vial Armstrong. **Site Archivo José Vial Armstrong**, 2002. Disponível em: <https://www.ead.pucv.cl/extension/archivo-historico-jose-vial-armstrong/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

ARIAS, Carlos, *et al.* ¿Arte Feminista? Debate Feminista, **JSTOR,** v. 23, p. 277–308, 2001. Disponível em: www.jstor.org/stable/42624636. Acesso em: 10 out. 2019.

ARIAS, Lola. **Mi vida después y otros textos**. Buenos Aires, Argentina: Random House, 2016.

ARQUIVO TORRES-GARCIA. Fundação Torres Garcia. Montevideo, 2020. Disponível em: https://www.torresgarcia.org.uy/ Acesso em: 10 nov. 2020.

AUMONT, J. **A imagem**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2006.

AZOULAY, A. **Historia Potencial y otros ensaios**. 1. ed. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas; CONACULTA , 2014.

AZOULAY, A. **Potencial History.** Unlearning Imperialism. 1. ed. New York : Verso Books , 2019. ISBN 9781788735711.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio – ago., 2013.

BALTZER, N.; STIERLI, M. **Before Publication.** Montage in Art, Architecture, and book design. 1. ed. Zurich: Park Books, 2016. v. 1. ISBN 978-3-03860-022-0.

BARABÁSI, A.-L. **Network Science**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Versão Digital: http://networksciencebook.com/.

BARRIENDOS, J.; HERRERÍAS, S. C. **Archivos fuera del lugar.** Circuitos expositivos digitales y comercialización del documento. 1. ed. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2017. ISBN 978-607-97605-3-3.

BEDEL, Jacques. **Crímenes políticos** (1973-2013). (Entrevista). Exposição ocorrida entre 05 de maio e 30 de junho de 2013 na Galeria Rolf Art, Buenos Aires. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xW1FykvjRMs >. Acesso em: 29 jul. 2019.

BEIGUELMAN, G. Reinventar a memória é preciso. *In:* BEILGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. **Futuros possíveis:** arte, museus e arquivos digitais. 1. ed. São Paulo: EDUSP , 2014. v. 1, p. 12-33.

BELLOTO, H. L. **Arquivos permanentes.** Tratamento documental**.** 2. ed. Rio de Janeiro : FGV, 2004. v. 1.

BELTING, H. **O fim da história da Arte -** uma revisão dez anos depois. 1. ed. São Paulo : Cosac Naify , 2012.

BENJAMIN, W. O autor como produtor*. In:* BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Obras Escolhidas. São Paulo: Brasilense, 1985. v. 1, p. 120-139.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História.. *In:* BENJAMIN, W. **Mágia e Técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: [s.n.], 1984.

BERNAL-BERMUDEZ, M. C. **Mas allá de lo real maravilloso:** el surrealismo y el Caribe. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.

BERRÍOS, Maria. Arquitecturas invisibles y poesia de la accíon. In: MNCARS et al. **Desvíos de la deriva.** Experiências, travesías y morfología [Catálogo]. Madrid: 2012. 302p.

BERTI, Sagrario. **2 x Gasparini.** Dos miradas a la arquitectura venezolana Sala Transocho Cultural. Caracas, 2010. (Catálogo).

BORIS, G. **Arte Poder**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. v. 1, 238 p. ISBN 978-85-423-0124-3.

BOTEY, M.; MEDINA, C. . **Estética y emancipación:** fantasma, fetich, fantasmagoria. Ciudad de México: Siglo XXI editores , 2014.

BRILLEMBOURG, C. **Latin American architecture 1929-1960:** contemporary reflections. New York: The Monacelli Press, 2004.

BROWNE, E. **Otra arquitectura en America Latina**. 1. ed. México: Gustavo Gili , 1988.

BRUIT, H. H. A invenção da América Latina. *In*: V ENCONTRO DA ANPHLAC. Belo Horizonte, 2000. **Anais ....**

BURKE, P. Abertura: A nova história, seu passado e seu futuro.. *In:* BURKE, P. (.). **A escrita da história:** novas perspectivas. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992. v. 1. ISBN 85-7139-027-4.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMNITZER, L. (.). **Global conceptualism:** points of origin, 1950s-1980s. 1. ed. New York: Queens Museum of Art, 1999. (Catálogo de exposição).

CAMNITZER, L. Arte contemporáneo colonial [1969]. *In:* COTRIM, C.; FERREIRA, G. **Escritos de Artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro : [s.n.], 2006. p. 266-274.

CAMNITZER, L. **Didactica de la liberación.** Arte conceptualista latinoamericano. 1. ed. Murcia: Cendeac Editorial , 2009.

CAMNITZER, L. **Hospicio de utopías fallidas** 1. ed. Madrid: MNCARS , 2018. (Catálogo). ISBN 978-84-8026-576-8.

CAMNITZER, Luis. Arte colonial contemporâneo. **Cuadernos Marcha,** Montevidéo, 1970.

CAMNITZER, Luis. **Didactica de la liberación**: Arte conceptualista latinoamerico. Múcia, Espanha: CENDEAC, 2008. 432p.

CAMNITZER, Luis. Luis Camnitzer Looks Back: Thoughts on Global Conceptualism ***POST*** **Notes on Modern and Comtemporary Art Around the Globe**, 2015. (Entrevista).

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARVALHO, E. R. D. Seja a América para a Humanidade! O americanismo universalista de José Martí. *In:* WASSERMAN, C.; DEVÉS-VALDÉS, E. **Pensamento Latino-Americano.** Além das Fronteiras Nacionais. 1 ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2010. v. 1, p. 286. ISBN 978-85-386-0108-1.

CARVALHO, J. J. D. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS** , Recife , 14, n. 21, a.1, p. 39-76, 2010.

CAYC. **Arte de Sistemas.** 1. ed. Buenos Aires: [s.n.], 1971. v. 1. [Catálogo].

CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN (CAyC). **CAyC**: Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno (GT54), 28 de junho de 1971. (Anúncio da Exposição). Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CERTEAU, M. D. **A escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. v. 1.

CHAKRABARTY, D. Subaltern Studies and Postcolonial Historiography. **Nepantla: Views from South**, v. 1, n. 1. ed., p. 9-32, 2000.

CHRIST, H. D. **Subversive Practices**: Art Under Conditions of Political Repression 60s-80s South America & Europe. 1a ed. Sttutgart: Hatje Cantz, 2010. v. 1, 584 p.

COMITÉ NACIONAL DE LA MEMORIA DEL MUNDO. **Archivos en Chile:** Miradas, experiencias, desafios. Santiago: DIBAM e UNESCO, 2016.

COMPAGNON, Olivier. The violence of modernity: Latin America since the late 1950s. *In*: Espinosa, A. (org.). **America Latina 1960-2013 Photographs** Puebla, México: Foundation Cartier per l'art contemporaine/ Fundanción Amparo, 2013. [catálogo].

COTRIM, C.; FERREIRA, G. **Escritos de artistas, anos 60/70**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CRISPIANI, Alejandro. **Objetos para transformar el mundo:** Trayectorias del arte concreto-invención Argentina y Chile 1940-1970. La Escuela de Arquitectura de

Valparaíso y las teorías del diseño para la periferia. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2011.

CUNHA, O. M. G. D. C. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, Rio de Janeiro , 10, n. 2, p. 287-322, 1 out. 2004.

CUNHA, O. M. G. D. Quando o campo é o arquivo. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 2, n. 36, p. 3-5, 1 jan. 2005.

CUSICANQUI, S. R. **Un Mundo Chixi és Posible:** Ensayos Desde un Presente En Crisis. Buenos Aires: Tinta limón , 2018.

DAVIS, F. **Horácio Zabala, desde 1972** 1. ed. Sáenz Pena : Universidad Nacional Tres de Febrero , 2013. (Catálogo).

DAVIS, F. Poéticas críticas, cartografias opacas. *In:* HERRERA, M. J. **Horacio Zabala, Anteproyectos (1972-1978).** Buenos Aires : Editorial Fundación Alon, 2007. p. 15-16.

DAVIS, Fernando *et. al*. **Horácio Zabala, desde 1972.** 1. ed., Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013. 176p. (Catálogo).

DAVIS, Fernando. **Luis Pazos.** El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesia. Buenos Aires: Document-Art, 2013.

DAVIS, Fernando. Poéticas críticas, cartografias opacas. *In*: HERRERA, Maria José. **Horacio Zabala.** Anteproyectos (1972-1978). Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, 2007. p.15-16.

DAVIS, Fernando. Un máximo de posibilidades con un mínimo de recursos. *In:* ZABALA, Horacio**. 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública.** Buenos Aires: Otra Cosa, 2012. (Catálogo).

DE CARLO, Giancarlo. The Ritoque Utopia [1993]. *In*: PENDLETON-JULIAN, Ann M. **Road that Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile**. Cambridge: MIT Press, 1996.

DEBROISE, O. **El arte de mostrar el Arte mexicano.** Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007). 1. ed. Ciudad de México : Cubo Blanco , 2018.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo:** Cinema 2. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense , 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 6.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo:** uma impressão Freudiana. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará , 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera CASA NOVA e Márcia ARBEX. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 1, 2011. 160 p. ISBN ISBN 978-85-7041-889-0.

DIDI-HUBERMAN, G. **ATLAS** ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? 1. ed. Madrid: Museo Reina Sofia , 2010. v. 1.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo.** História da Arte e anacronia das imagens. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. v. 1. ISBN 978-8570419729.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'Album de l'art à l'époque du "Museé imaginaire"**. 1 ed. Paris : Éditions Hazan; Louvre éditions , 2013. (Série de conferências dadas por Didi-Huberman no Auditório do Museu do Louvre (16, 19, 23, 26 e 30 de setembro de 2013). v. 1.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. v. 1. ISBN 978-85-7326-113-4.

DURHAM, E. **A caminho da cidade.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

ECO, U. **A vertigem das listas**. Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record , 2010. v. 1.

ELTIT, D. **Jamais o fogo nunca.** 1. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições , 2017.

ESCOBAR, T. **Arte, aldea global y diferencia**. Una nueva historia del arte en América Latina. Oaxaca: UNAM Instituto de investigaciones estéticas, 1996.

ESCOBAR, T. Memoria insumisa. *In:* JELIN, E.; LANGONI, A. **Escrituras, imágenes y escenários ante la represión.** 1. ed. Madrid: Siglo XXI Editores, 2005. p. 3-25.

ESCOBAR, T. **Três Fronteiras 6ª Bienal do Mercosul.** 1. ed. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul , 2007. (Catálogo).

FARGIER, J.-P. Poeira nos olhos. *In:* PARENTE, A. (.). **Imagem-Máquina:** A era das tecnologias do virtual. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

FARO, J. **REALIDADE, 1966-1968.** Tempo da reportagem na imprensa brasileira. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERVER, J.; CAMNITZER, L.; RAMIREZ, M. C. **Luis Camnitzer:** Retrospective Exhibition 1966-1990. 1 ed. New York: Lehman College Art Gallery, 1991. v. 1. (Catálogo).

FLEISCHMANN, M.; STRAUS, W. Encontrar em vez de procurar: o arquivo digital como máquina de localização.. *In*: BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. **Futuros possíveis.** Arte, museus e arquivos digitais. 1. ed. São Paulo : EDUSP , 2014. p. 175-191. v. 1.

FLUSSER, V. **Pós-história:** vinte instantâneos e um modo de usar. 1. ed. São Paulo : Annablume , 2012.

FOSTER, H. Arquivos da arte moderna [2002]. **Arte & ensaios. Revista do PPGAV EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 182-193, 2009.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. 1 ed. São Paulo : Cosac Naify , 2015. v. 1, 288 p. ISBN 978-85-405-0797-5.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed., 3ª reimpr. Rio de Janeiro : Forense Universitária , 2008. v. 1.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber.** Coleção Ditos e escritos IV. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, M. **Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Coleção ditos e escritos III. Tradução de Inês Autran Dourado BARBOSA. 2 ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2009. v.3.

FOUCAULT, M. Outros Espaços (1984*). In:* FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos. Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado BARBOSA. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2009. p. 411-422. v. 3.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 1, 288 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. 288p.

FOX, Claire A. **Making Art Panamerican:** Cultural Policy and the Cold War. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

FREIRE, C. **Vizinhos distantes.** Arte da América Latina no Acervo do MAC USP. 1. ed. São Paulo: MAC USP, 2015.

FREIRE, Cristina (org.) **Terra Incógnita:** Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2015.

FREIRE, Cristina. Apuntes sobre el arte subterrâneo em Latinoamérica em los anos 1960-1970. *In*: **Sistema, Acciones y Procesos 1965-1975**. Buenos Aires: Fundación PROA, 2011. (Catálogo).

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Editora Annablume, 2008.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1987.

FUNDAÇÃO IPEAFRO. **Arquivo Abdias Nascimento**. Rio de Janeiro.

GARCÉS, M. **Un mundo comum**. 1. ed. Barcelona : Edicions Bellaterra, 2013. v. 1.

GARCÉS, M. **Nueva ilustración radical.** 6. ed. Barcelona: Editorial Anagrama , 2017. v.1.

GASPARINI, Paolo. **Para verte major, América Latina**. México: Siglo XXI Editores, 1972.

GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil , 1991.

GIUNTA, A. **Feminismo y Arte latinoamericano.** Historias de artistas que emanciparan en cuerpo**.** 1. ed. Buenos Aires : Siglo XXI editores , 2018.

GIUNTA, A. **Feminismo y arte latinoamericano:** historia de artistas que emanciparam el cuerpo. 1. ed. 4ª reimpr. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2019.

GIUNTA, Andrea. Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975–1987/ Disrupciones feministas en el arte mexicano, 1975 – 1987. **Artelogie,** n. 5, 2013.

GIUNTA, Andrea; RUBIO, Agustín P. (ed.) **Verboamerica.** Bueno Aires: Colección MALBA, 2016. Catálogo.

GLUSBERG, Jorge**. Hacia un perfil del arte latinomericano**. Presentación del Grupo de los Trece y sus invitados Buenos Aires: CAyC, 1972. Catálogo.

GOFF, J. L. **História e Memória**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1990. v. 1. ISBN 8526801805.

GONZÁLEZ, Daniel; LEÓN, Adriano González. **Asfalto-Infierno.** Caracas: Ediciones Techo de la Ballena, 1963.

GORELIK, A. A produção da "cidade latino-americana". **Tempo Social. Revista de Sociologia da USP** , São Paulo, 17, n. 1, p.111-133, jun. 2005.

GORELIK, A.; PEIXOTO, F. A. (.). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

GORELIK, Adrián. A produção da “cidade latino-americana”. **Tempo Social, Revista de sociologia da USP,** v. 17, n. 1**,** p. 111-133, 2005.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética.. **Estudos Avançados**, São Paulo , 5, n. 11, p. 7-18, jan./abr. 1991.

GROYS, B. **Arte Poder**. Tradução de Virginia Starling. 1 ed. Belo Horizonte : Editora UFMG, v. 1, 2015. 238 p. ISBN 978-85-423-0124-3.

GUIMARÃES, A. *et al*.. **Cronologia de artes plásticas:** referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo - IDART, 2010.

GULLAR, F. Teoria do não objeto. **Jornal do Brasil** (Suplemento Dominical), Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 5, nov. 1960.

GUTIERREZ, María Laura. **Ni útil, ni exótico**. Deconstruyendo la (s) mirada (s). Una revisión del arte feminista en Latinoamérica. Dirección Editorial: 115.

GUTIERREZ, R. **Arquitectura latinoamericana em el siglo XX**. 1. ed. Editorial Lunwerg: [s.n.], 1998.

HANNS, D. K. Visualização de dados e tangibilização da informação.. *In:* BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. **Futuros possíveis. Arte, museus e arquivos digitais.** 1. ed. São Paulo: EDUSP, v. 1, 2014. p. 266-276.

HEGEL, G. W. F. **A arquitetura**. São Paulo : EDUSP, 2008.

HERKENHOFF, P. The void and the Dialogue in the Western Hemisphere. *In*: HERKENHOFF, Paulo. The glove and the hand. *In*: RAMÍREZ, Mari Carmen; OLEA, Héctor. **Inverted Utopias.** Avant-Garde Art in Latin America. London: Yale University Press, 2004.

HERRERA, María José. **Arte de sistemas:** el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977 / María José Herrera y Mariana Marchesi.- 1. ed. Buenos Aires : Fundación OSDE, 2013. 96 p.

HERRERA, Maria José. **Horacio Zabala**, Anteproyectos (1972-1978). Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, 2007.

HEYMANN, L.; ROUCHOU, J.; TRAVANCAS, I. **Arquivos Pessoais:** reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. 1. ed. Rio de Janeiro : Editora FGV , 2013.

HIGGINS, D. Intermedia. **The something else newsletter**, New York, v. 1, n. 1, p. 1-4, February 1966. ISSN -.

HOU, H.; KORTUN, V. (.). **How Latitudes Become Forms:** Art in the Global Age. 1. ed. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

HUG, A. **Menos tiempo que lugar:** el arte de la independencia (catálogo). 1. ed. Buenos Aires; São Paulo: Goethe Institut , v. 1, 2009. 301 p.

HUYSSEN, A. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais e políticas da memória. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 1, 2014. 216 p.

IOMMI, Godofredo. **Agora 07.01.1971: Apertura de los terrenos**. Arquivo Biblioteca Con§tel.

ITAU CULTURAL. **Ocupação Abdias do Nascimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

JAAR, A. **La política de las imágenes.** 1. ed. Santiago do Chile: Ediciones Metales pesados, 2008. v. 1. (catálogo).

JENCKS, C.; BAIRD, G. **El significado en Arquitetura.** 1. ed. Madrid: Herman Blume ediciones , 1975.

JOHNSON, C. **Memory, Metaphor and Aby Warburg Atlas of Images**. 1. ed. Ithaca: Cornell University Press, 2012. v. 1.

KANT, I. **Crítica da razão pura [1788]**. São Paulo : Martin Claret , 2011.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. ed. São Paulo: Icone, 2007. v. 1, 541 p. ISBN 9788527409278.

KOWARICK, L. **A espoliação urbana**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

KRAUS, R. A escultura no campo ampliado (1979). **Gávea: Revista semestral do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro, p. 90, jan. 1984.

KROENKE, D. M.; SOARES, L. C. G.; KURBAN, A. **Banco de Dados:** fundamentos, projetos, implementação. 6. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1999. v.1.

KUSCH, R. América Profunda (1962). In: KUSCH, R. **Obras Completas**. Rosário: Editorial Fundación Ross, 2007. v. 2.

KUSCH, R. La invención de la barbarie (1953). *In:* KUSCH, R. **Obras Completas**. 1. ed. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2007. v. 1.

LACLAU, E. **Emancipación y Diferencia**. Buenos Aires : Ariel, 1996.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. ¿A que llamamos feminicidio? **1er Informe Sustantivo de actividades LIX Legislatura Cámara de Diputados H**. Congreso de la Unión, 14 de abril 2004 al 14 abril 2005.

LEJEUNE, Jean-Françoise. **Cruelty & Utopia**. Cities and Architectures of Latin America. Brussels: CIVA, 2003.

LEVI, G. Sobre a micro-história. *In:* BURKE, P. **A escrita da história:** novas perspectivas. 1ª ed. São Paulo : Editora UNESP, 1992. v. 1.

LIENUR, J. F. **America Latina:** Architettura gli ultimi vent'anni. 1. ed. Firenze: Mondadori Electa, 1990.

LIMA, M. **Visual Complexity. Mapping patterns of Information**. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

LINKER, Kate. The Artist's Book as Alternative Space. **Studio International,** n. 990, v. 195, p. 75–79, 1980. N.T.

LIRA, J. América Latina, Historiografia e Arquitetura (Palestra). **Escola da Cidade**, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4uEyJoMMjk4&t=2216s>. Acesso em: 10 jun. 2018.

LONGONI, A. **Vanguarda y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta**. 1. ed. Buenos Aires : Ariel , 2014. v. 1.

LONGONI, Ana. En medio del incendio. Violencias insurgentes en la obra de Horácio Zabala. *In:* DAVIS, Fernando *et al*.. **Horácio Zabala, desde 1972** [catálogo]. 1. ed., Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013. 176p. [27-37].

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución.** Arte y izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LÓPEZ, M. A. **Robar la historia. Contrarelatos y prácticas artísticas de oposicíon**. 1. ed. Santiago do Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017. v.1.

LOS, S. Architettura dell'engramma. **Engramma**, 1, n. 100, 1 Sep./Oct. 2012. (Revista Digital).

LUDMER, J. **América Latina:** uma especulação. Tradução Romulo Monte Alto. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. v. 1. 183 p. ISBN 978-85-7041-985-9.

MACIEL, Lidiane M. Brasileiros na hospedaria: O "migrante quer morar"- a presença nordestina na luta por moradia na cidade de São Paulo. **Blog do Museu da Imigração**, 2020. Disponível em: http://www.museudaimigracao.org.br/blog/conhecendo-o-acervo/brasileiros-na-hospedaria-o-migrante-quer-morar-a-presenca-nordestina-na-luta-por-moradia-na-cidade-de-sao-paulo. Acesso em: 01 nov. 2020.

MADERUELO, J. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989**. Madrid: Ediciones AKAL , 2010.

MALRAUX, A. **Las voces del silencio. Visión del arte.** 1. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. v. 1. MNCARS MATERIAL ESPECIAL 315.

MALRAUX, A. **O museu imaginário**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, v. 1, 2011. ISBN 972-44-1034-X.

MARCIN, Mauricio**. Artecorreo 1966-1991** (Catálogo). Ciudad de México: Museo de la Ciudad de Mexico, 2011.

MASSOTA, O. **La revolución en el arte**. Buenos Aires : Edhasa, 2004.

MAYER, M. **Escandalario:** los artistas y la distribución del arte. 1ª.ed. Ciudad de México: CONACULTA, 2006.

MENEZES, U. B. D. **Do teatro da memória ao laboratório da história:** a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo: N. Ser. 1994. p. 9-42.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, W. Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto. **TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, San Francisco, 1, n. 2, p. 44-66, Fall 2011.

MIGNOLO, Walter. **Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento.** Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica, 2011.

MORAIS, F. **Artes plásticas na América Latina:** do transe ao transitório. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1979.

MOSQUERA, G. **Beyond the fantastic:** Contemporary Art criticism from Latin America. Cambridge: MIT Press, 1996.

MOSQUERA, G. **Beyong the Fantastic.** Contemporary Art Criticistm from Latin America**.** Cambridge: MIT Press, 1996. p. 69-76.

MOSQUERA, G. **Contra el arte latinoamericano**. Una nueva historia del arte en América Latina: temas y problemas. Oaxaca: UNAM Instituto de Investigaciones estéticas. 1996.

MUAC. **La era de la discrepância**. Arte y cultura visual en México 1968-1997. Ciudad de México: MUAC, 2014.

MULVEY, Laura. A Phantasmagoria of female body: The work of Cindy Sherman. **New Left review,** n. 88, p. 136-150, 1991.

NAZARETH, Paulo. **Arte Contemporânea Ltda**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

NAZARETH, Paulo. Notícias de América. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 07, p. 120 - 126, 2015.

NESSELRODE, Sean. Defining the Aesthetic(s) of Negation in El Techo de la Ballena. *In:* CAIANA. **Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**, n. 4, 2014.

NEUSTADT, R. **CADA día:** la creación de un arte social. 2. ed. Santiago: Cuarto Proprio , 2012.

NOÉ, L. F. **Antiestetica [1965]**. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1988.

NOÉ, L. F. **Una Sociedad Colonial Avanzada [1971]**. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, 2003.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Cláudia Andujar, no lugar do outro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História. Revista do programa de estudos pós-graduados de Históra**, São Paulo, 10,p. . 7-28, 1 dez. 1993.

NOUZEILLES, G. Arquitectura del Fotolibro: escritura e imagen. **Outra Travessia**, Florianópolis, 1 jan.-jul., 2016.

NOUZEILLES, G. Os restos do político ou as ruínas do arquivo. *In:* SOUZA, M. E. D.; MIRANDA, W. M. **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG , 2011. p. 130-154.

O'GORMAN, E. **A invenção da América. Reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do seu sentido e seu devir.** Tradução Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Leio Bellotto. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. v. 1. ISBN 85-7139-025-8.

OLEA, Hector. Los Derechos de la inversíon. *In:* OLEA, H.; RAMÍREZ, M. **Versions and inversions.** Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America**.** Houston: ICAA/Museum of Fine Arts, 2006. p. 13-22.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções Museológicas em exposição:** MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970). (Dissertação). São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2014.

PARENTE, A. (.). **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora 34 , 2011. p. 237-252.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook:** a history. London: Phaidon, 2004.

PAZ, O. **Los hijos del limo**. Ciudad de México: PAZ, Octavio,1990. v. 1.

PEDROSA, M.; MAMMÌ, L. **Mário Pedrosa:** Arte. Ensaios. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. v. 1, 624 p. ISBN 978-85-405-0799-9.

PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura.. *In:* PELLEJERO, E. O sul também (não) existe. A arquitetura ficcional da América Latina. **Gratuita**, Belo Horizonte , 2, p. 62-75, 2015.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; PÉREZ OYARZUN, Fernando. **Escuela de Valparaíso**. Grupo Ciudad Abierta. Madrid: Tanais Ediciones, 2003.

PÉREZ-ORAMAS, L. The anonymous rule: Joaquin Torres-Garcia, The Schematic impulse, and Arcadian Modernity. I*n:* MOMA, Torres-Garcia**. The Arcadian Modern** (Catálogo). 1. ed. New York : MoMA , 2015. v. 1, p. 10-37.

PIGNATARI, D. MONTAGE. Collage, Bricolage or: Mixture is the spirit. **Dispositio**, Michigan, 6, n. 17-18, p. 41-44, 1 Summer-Fall 1981. Disponível em: <www.jstor.org/stable/41491211>. Acesso em: 05 jun. 2018.

PIÑERO, G. **Ruptura e Continuidad. Critica de arte desde América Latina.** 1 ed. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2019.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva , 2003. 210 p. v. 1.

PONIATOWSKA, Elena. **Las siete cabritas**. Ciudad de Mexico: Ediciones Era, 2016.

POZZATI, V. R. D. O. et al. Mundaneum: o trabalho visionário de Paul Otlet e Henri La Fontaine. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina** , Florianópolis, 1, p. 202-209, jul./dez. 2014.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In:* CLACSO, C. L. D. C. S. **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Ediciones ARCA, 1998.

RAMA, Ángel. Of Terrorism in the Arts. *In:* OLEA, H.; RAMÍREZ, M. **Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America.** Houston: ICAA/Museum of Fine Arts, 2000. p. 121-125.

RAMIREZ, M. C.; OLEA, H. **Inverted Utopias.** Avant-Garde Art In Latin America. Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2004.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** Estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. v. 1. ISBN 978-85-7326-321-3.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Disponível em: https://redcsur.net/.

REYES, A. **Notas sobre la inteligencia americana [1936]**. 1. ed. Ciudad de Mexico: Latino America Cadernos de Cultura latinoamericana, 1978. v. 15, 24 p.

RIBEIRO, D. **Configurações histórico-culturais dos povos americanos**. 2 ed. São Paulo : Global Editora, 2016.

RIBEIRO, M. C. et al. A tese otletiana para a gestão, organização e disseminação do conhecimento.. **RACIn** , João Pessoa, 2, n. 2, p. 1-22, 1 jul./dez. 2014.

RICHARD, N. Postmodern Decentrenesses and Cultural Periphery: The Disaligmentes and Realigments of Cultural Power.. *In:* MOSQUERA, G. **Beyond the Fantastic. Conteporary Art Critcism from Latin America.** London: The MIT Press, 1996. p. 260-269.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. 1. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2007. v. 1.

RICOEUR, P. **History, Memory, and Forgetting**. Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism. Budapeste: Central European University. 2003. p. 1-7.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. *In:* ROSA, J. G. **Ficção completa:** volume II. 1 . ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II, p. 409-413.

ROSS, N. Teaching Twentieth Century Art History with Gender and Data Visualizations. **The Journal of Interactive Technology and Pedagogy**, New York , n. 4, December 2013.

RUBINO, Silvana. Lina Bo Bardi em Salvador de Bahia (1958-1964): tanto en cinco años. *In:* LLORENS, Mara Sánchez; DEL JUNCO, Manuel Fontán; GUTIÉRREZ, Maria Toledo (eds.). **Lina Bo Bardi Tupí or not tupí.** Brasil 1946-1992. Madrid: Fundación Juan March, 2018. (catálogo).

SALLES, C. A. **Gesto inacabado.** Processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SALLES, C. A. **Redes de criação.** Construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte , 2006.

SAMAIN, E. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, Niterói, 17, p. 29-51, 1 jul. 2011.

SANTOS, B. D. S. **Descolonizar o saber.** Reinventar o poder. 1. ed. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010. v. 1. ISBN 978-9974-32-546-3.

SANTOS, B. D. S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Socias** [online], Coimbra, n. 76, , p. 1-46, 01 out. 2007.

SANTOS, M. **Por uma outra globaliazação:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro : Record , 2000.

SARLO, B. **Tempo passado.** Cultura da memória e a guinada subjetiva. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTI, Graciela. **Artistas y viajeros.** Recorridos, migraciones y exílios en la cultura argentina del siglo XX. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero.

SCHNEIDER, Horacio Torrent. **La Escuela de Valparaíso y sus Inicios**. Una mirada a través de testimonios orales. Santiago, Chile: Pontifícia Universidad Católica de Santiago/DIPUC, 2002.

SEGAWA, H. **Arquitectura Latinoamericana Contemporánea**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

SEGRE, R. (.). **America Latina en su Arquitectura**. 1. ed. Madrid: Siglo XXI editores e UNESCO , 1975.

SELIGMANN-SILVA, M.; MOLINA, Fulvia (org.). **HIATUS.** A memória da violência ditatorial na América Latina São Paulo: Goethe Institut/ Memorial da Resistência de São Paulo, 2017. (Catálogo).

SETTIS, S. **Warburg continuatus:** Descripción de una biblioteca. 1. ed. Barcelona: La Central/ Museo Centro de Arte Reina Sofia, 2011. v. 1.

SHARPE, J. A História vista de baixo. In: BURKE, P. **A escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP , 1992. v. 1, p. 39-62.

SMITHSON, A.; SMITHSON, P. **Urban Structuring -** Studies of Alison & Peter Smithson. 1. ed. [S.l.]: Studio Vista Ltd., 1967.

SOURIAU, É. **Los diferentes modos de existencia**. Tradução de Sebastián Puente. 1 ed. Buenos Aires: Cactus, 2017. v. 1, 256 p. ISBN ISBN 978-987-3831-20-1. Titulo Original: Les différents modes déxistence (1943).

SOUZA, E. M. D.; MIRANDA, W. M. (.). **Crítica e Coleção**. 1. ed. Belo Horizonte : Editora UFMG , 2011.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SPIVAK, G. S. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010. v. 1.

STOCKER, G. Além dos arquivos. *In:* BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. **Futuros possíveis:** arte, museus e arquivos digitais. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2014. p. 46-65. v. 1.

SUÁREZ, C. E. P. El tiempo situado: las temporalidades después del "giro espacial". In: GOMEZ, D. H.; SUÁREZ, C. E. P. **(Des)territorialidades y (No)lugares:** Processos de configuración y transformación social del espacio. 1 ed. Medellín : La Carreta, 2006. v. 1, p. ?

TORRES-GARCIA, Joaquín. A Escola do Sul (Manifesto). Montevideo, 1935. *In*: ADES, Dawn. **Arte na América Latina.** São Paulo: Cosac Naify, 1997.

TRABA, M. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970** [1973]. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Unsupported source type (DocumentFromInternetSite) for source OTT19.

VARAS, P. A. **Archivo CADA.** Astucia practica y potencias de lo común. 1. ed. Santiago: Ocho libros ediciones , 2019.

VIDLER, A. O campo ampliado da Arquitetura. *In*: SYKES, K. **O camplo ampliado da arquitetura**. 1. ed. São Paulo: [s.n.], 2013. p. 242-251.

VIDLER, A. **Warped Space:** art, archtecture and anxiety in modern culture. 2. ed. London: The MIT Press, 2001. v. 1.

VINDEL, J. **La vida por asalto.** Arte, Política e Historia en Argentina entre 1965 y 2001. 1. ed. Madrid: Brumaria, 2014.

VINDEL, J. **Transparente opacidad.** Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política. 2. ed. Madrid: Brumaria, 2015.

WAISMAN, M. **O interior da história:** historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos [1990]. 1. ed. São Paulo : Perspectiva , 2013.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. 1. ed. Madrid : Ediciones Akal , 2010. v. 1.

WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015. v. 1, 424 p. ISBN 9788535925326. e-book.

WHITE, H. **Meta-História:** A imaginação histórica do século XIX. Tradução José Laurênio de Melo. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1992. v. 1.

WISNIK, G. **Dentro do Nevoeiro**. 1. ed. São Paulo: UBU , 2019. v. 1.

WITTGENSTEIN, L. **Observações Filosóficas**. São Paulo : Edições Loyola , 2005.

YATES, F. A. **A arte da memória**. Tradução Flavia Bancher. 1. ed. Campinas: [s.n.], 2007. v. 1.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** 1. ed. São Paulo : Cosac Naify , 2014. v.1.

APÊNDICE

E X P L O R A N D O
A R Q U I V O S
D I G I T A I S

> *Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha tenebrosa memória mal consegue abarcar? (*BORGES, Jorge Luis).

A ideia de organizar um inventário próprio, revelando as conexões entre pessoas, grupos, eventos e lugares a partir das relações estabelecidas nos arquivos latino-americanos, conduziu-me a uma série de dúvidas e experimentações férteis do ponto de vista metodológico. Obviamente, era do meu interesse que o recorte temporal incorporasse as últimas ditaduras militares e tornasse visível as formas de representação ou imaginários resistentes a elas. No entanto, a pesquisa revelou uma nova preocupação, ainda permanente, voltada a possibilitar que as histórias e os espaços excluídos da história também pudessem se tornar visíveis – criar um lugar para essas experiências. Ampliamos, assim, algumas perguntas centrais: Como iniciar uma coleção-arquivo própria e independente? Quais as ferramentas e métodos disponíveis para construir conhecimento fora dos circuitos institucionais ou para além dos formatos acadêmicos ou editoriais existentes?

Umberto Eco, ao refletir sobre a qualidade das listas e seu aspecto vertiginoso, oferece modos de pensar esse horizonte em expansão possibilitado pela era da informação. Na exposição *A vertigem das listas,* realizada no Museu do Louvre em 2009, Eco discute o potencial de abertura e fechamento das listas, entendendo tais escolhas sob uma questão estética localizada no entrecruzamento da história da arte com a literatura (ECO, 2010). Ainda que parta da cultura ocidental como referência, ao selecionar e ordenar obras artísticas e fragmentos de textos literários de todos os tempos, Eco desterritorializa e cria uma nova ordenação para o conhecimento a partir de conceitos-chave. Estabelece assim dois tipos de listas: a *lista prática*, uma lista objetiva e fixa cuja forma é fechada porque trabalha com um número determinado de objetos, os quais respondem a determinado fim; e a *lista poética*, cuja finalidade é mais artística, pois foge a nossa capacidade de controle e de nomear as coisas:

> A seu modo, as listas práticas representam uma forma, pois conferem unidade a um conjunto de objetos que, por mais desconformes que sejam entre si, obedecem a uma *pressão contextual*, ou seja, são aparentadas por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar, ou por constituírem o fim de determinado projeto [...]. Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de inclusão que a regula. (ECO, 2010, p. 116).

Observa-se como a relação entre a lista prática e a historiografia clássica é muito próxima. No caso da Arquitetura e do Urbanismo, tal *pressão contextual*, que justifica a inclusão de tais objetos, é pautada por um corpus de objetos específicos. A lista poética organiza-se como uma forma que, todavia, não é a esperada, uma estrutura barroca, surrealista, riziomática, porque coloca o observador em constante estado de atenção e participação. A lista poética, por não se ater ao critério da *pressão contextual*, atravessa os tempos e desestabiliza as formas todas de conhecimento causando um curto-circuito na hierarquia dos saberes. A lista poética se constitui de propriedades metafóricas que, tal qual o índice barroco que Emanuele Tesauro propõe em *A luneta aristotélica* (1665), criam um "repertório de coisas conhecidas que, percorrido pela imaginação, revelaria relações desconhecidas" (ECO, 2010, p. 233). A lista de Emanuele, no mesmo sentido que a desejada por nós, organiza-se por *propriedades* e retêm-se na "capacidade de penetrar os objetos altamente encobertos pelas diversas categorias e confrontá-los entre si". (ECO, 2010, p. 233).

Ao longo destes quatro anos de pesquisa, percebi que as ausências da história, pelas quais inicialmente me perguntava, transformaram-se em uma família por demais numerosa – uma grande família latino-americana em constante expansão. Em expansão porque as semelhanças com o presente e o cotidiano das cidades latino-americanas são tantas que poderíamos transformá-las em um arquivo e um trabalho sem fim. Esta pesquisa foi iniciada de maneira amadora e intuitiva, colando pequenos papéis coloridos (*post-it*) nas paredes do escritório com informações básicas sobre os objetos contemplados pela pesquisa. Nesta espécie de diagrama físico e espacializado sob as paredes, era possível observar a união de uma série de metodologias que foram postas em prática na manipulação dos objetos e documentos relacionados a eles. Cada cor significava uma categoria e cada papel uma unidade de significação a se relacionar com as demais, permitindo, assim, uma estrutura movente de conexões invisíveis. Nesse estágio inicial, a investigação era predominantemente gráfica, porque trabalhava apenas com texto e cor e, embora as categorias criadas funcionassem e seus modos de arranjo permitissem a família crescer de forma ordenada, visualmente os papéis coloridos já não atraíam a atenção como forma de leitura, trazendo-me de volta à questão das imagens e minha relação com os arquivos.

Figura 1 - Versão analógica do arquivo

Fonte: Elaborada pelo autor.

Neste processo, comecei a entender que, por trás de cada unidade simbólica atribuída a um pedaço de papel, havia uma imagem-faísca despertada em minha mente que me reconectava àquela família na qual a autoria e a geografia se diluíam em favor da potência visual marcada pelo encontro das imagens. Aquela *inelutável cisão do ver* ou sensação de captura sob a qual diz Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Desta forma, iniciei a criar mesas de montagens de imagens, todas elas pequenas reproduções guardadas em plásticos transparentes e pastas de arquivo com o nome de cada um dos grupos e acompanhadas de fichas individuais a identificá-las, para cada ação analógica correspondia uma ação no meio digital que se transformou no resultado temporário das imagens-arquivo que enchem o blog.

O material disponibilizado nesse pequeno volume serve de referência e visa auxiliar a organização desse processo de criação de acervos e arquivos de pesquisa

para uso pessoal e desenvolver formas de exibi-los para um leitor não familiarizado com os processos envolvidos no desenvolvimento de bancos de dados, sua aplicação ao conhecimento arquivístico e museológico e suas inúmeras possibilidades de visualização. Na primeira parte apresento um breve percurso histórico das trajetórias da internet e introduzo alguns termos recorrentes no universo dos arquivos. Na sequência, analiso alguns dos arquivos e bancos de dados digitais latino-americanos, todos elaborados com *softwares* livres, utilizados como referência nesta pesquisa.

Arquivo e memória ou como produzir conhecimento em contextos digitais

De fato, fui tomada pelo mal de arquivo do qual falava Derrida. O ímpeto não apenas por guardar, mas sobretudo o de fazer ampliar um *desejo de memória* em face deste momento em que as forças políticas – *o mal radical* – parecem querer arruinar o próprio princípio do arquivo, atuando em favor de um esquecimento generalizado. Para além da questão filosófica que envolve a relação da memória com e nos arquivos, interessa-me também a questão *infraestrutural* ou ainda *metaestrutural* dos arquivos. Mais importante do que guardar informação, é necessário criar a consciência coletiva sobre os potenciais daquilo que se armazena, trabalhar em um movimento-memória.

Entre longas conversas com arquivistas de museus, programadores, *designers* e também acesso à literatura técnica sobre banco de dados e arquivos passei a ter ideia da complexidade do tema e, principalmente, pensar nas dificuldades técnicas e também políticas da tarefa de trazer os arquivos das instituições ao conhecimento público. Nesse processo, chamou-me a atenção a perspectiva colaborativa do trabalho de arquivo e a possibilidade de dialogar permanentemente com aqueles objetos, revendo critérios e ampliando suas redes de conexões a cada nova descoberta ou apontamento dos colegas.

Evidentemente, a ciência da informação ampliou-se significantemente nas últimas décadas. Temos atravessado esse momento de guerra das narrativas e no qual os arquivos têm ocupado um lugar central na reescrita da história. Assim, gostaria de explorar alguns conceitos fundamentais sobre os processos de gestão e organização do conhecimento, visando a que essas novas camadas de conhecimento proporcionados pela internet tenham uma perspectiva emancipadora e duradoura. Como observa Gerfried Stocker, é importante pensar as diversas camadas dos

arquivos em conjunto com sua infraestrutura: “o *hardware* e o *software* poderiam ser considerados as catedrais da nossa era” (STOCKER, 2014, p. 53).

Trabalhamos cotidianamente com formulários, planilhas, códigos e dados cuja dimensão e efeitos sobre nossas vidas, começamos, talvez recentemente, a nos dar conta. Por essa razão, parte da ciência chamada *data visualization*[180] e do *design de experiência* tem crescido com tanta rapidez e despertado a atenção no mundo contemporâneo ao permitir análises complexas com base nos dados coletados nas redes em tempo real. Tais análises, como deveríamos saber, só são possíveis porque existem pessoas a alimentar o sistema com informação relevante e relativa a todas as esferas das nossas vidas permanentemente conectadas. Embora anuncie uma visão distópica, prefiro pensar e utilizar tais ferramentas de maneira positiva, celebrando sua capacidade de trocar e construir conhecimento. Inicialmente era meu objetivo desenhar e programar integralmente um banco de dados, porém, após toda a experiência com arquivos e plataformas diversas, cheguei à conclusão que o melhor seria trabalhar com ferramentas já implementadas neste universo. Testar um certo número de ferramentas possibilitou entender a infraestrutura, os conceitos e formas de operar dos arquivos poderia eleger ferramentas ou *softwares* alinhados com a demanda específica do trabalho.

Normalmente, a criação dos bancos de dados e da internet é associada aos serviços militares e à polícia secreta dos EUA, sobretudo após a 2ª Guerra Mundial. No entanto, no final do século XIX, uma “internet analógica” havia sido pensada por dois visionários: Paul Otlet (1868-1944) e Henri La Fontaine (1854-1943) ao criarem a Associação *Mundaneum* – a primeira plataforma de banco de dados compartilhada analogicamente. Havia entre eles uma perspectiva positiva e pacificadora diante do conhecimento, sendo o trabalho empreendido por ambos uma ação que visava organizar e tornar acessível o conhecimento a toda a humanidade pela criação de uma Cidade Mundial (POZZATI, OLIVEIRA, *et al.*, 2014). Ambos sabiam que a invenção da prensa rotativa a vapor causaria uma sobrecarga de informação no mundo e, cientes disso, deram início ao projeto para organizar a totalidade do conhecimento humano aperfeiçoando o então utilizado sistema de classificação decimal de Dewey (CDD, 1876). Eles retornaram ao pensamento de Gottfried Leibniz (1646-1716), filósofo e intelectual responsável por organizar a primeira biblioteca de

[180] A partir desse ponto será recorrente o uso de termos e palavras em inglês, uma vez que se trata do idioma utilizado no universo da programação.

acordo com um princípio matemático, o *algoritmo,* sem o qual nossas máquinas não operariam hoje (STOCKER, 2014, p. 58). Destaca-se, assim, os motivos que levam o pensamento de Leibniz a ter uma participação fundamental no contexto contemporâneo, principalmente nos estudos de linguística e filosofia analítica. Foi utilizando esse princípio matemático que Otlet e Fontaine começaram a conectar diferentes tipos de classificação e criar o sistema de fichas catalográficas:

> Em 1895, começaram a construir esse sistema de cartões de registro, e em 1898 já haviam reunido 400 mil deles. O sistema funcionava assim: os funcionários do Mundaneum analisavam cada documento e criavam cartões de registro para o autor do documento e para o assunto. Isso significa que cada um dos itens que estavam organizando no arquivo tinha até quatro ou cinco cartões de registro, e que um único livro poderia ter vários conjuntos de cartões. Eles realmente fizeram isso até 1934, quando haviam acumulado entre 15 a 17 milhões de cartões [...]. Cada cartão de registro foi, então, numerado usando o Sistema de Classificação Decimal, e em seguida armazenado em compartimentos e caixas. (STOCKER, 2014, p. 59).

As fichas são uma tecnologia-chave, pois orientam o princípio monográfico a dar suporte à catalogação, criando um sistema de *indexação analítica* dos documentos, este aciona conexões com outros documentos permitindo criar novas unidades de informação com a tecnologia de corte e colagem (RIBEIRO, MESQUITA, *et al.*, 2014). Tal princípio monográfico aplicado ao sistema de fichas é, segundo Warden Rayward (1994), um dos componentes modernos dos sistemas de *hipertexto, nós, links e sistemas de navegação integrados* (RAYWARD apud RIBEIRO, MESQUITA, *et al.*, 2014). Assim, a semelhança com os formulários, arquivos, pastas, etiquetas (*tags)*, assim como os discos duros onde depositamos nossas afinidades de conhecimento não é mera coincidência.

A importância de tal projeto deve-se, ainda, ao fato de ele, antecipadamente, englobar a ideia de multimídia, pois Otlet tinha uma visão ampliada de documento, estendendo-o a outros tipos de mídia e tecnologias disponíveis na época: cinema, fotografia, gravações de áudio, jornais, etc. Otlet e Robert Goldsmith foram responsáveis pela criação do sistema de reprodução por microfilme (1906), e sua paixão pela tecnologia da informação consolida-se nas páginas de seu mais importante livro, o *Traité de documentation* (1934). Conhecido como o “livro dos livros”, nele Otlet previu a área de trabalho do futuro, algo muito parecido ao modo como trabalhamos hoje:

> Haverá uma mesa, em cima de uma mesa uma tela, e na frente da tela um teclado. A tela estará conectada a centro de dados em todo mundo, e não importa que informação você solicite, máquinas procurarão pela resposta adequada à sua solicitação e enviarão para sua escrivaninha em casa. Continua a escrever que não fará diferença alguma se essa informação estiver na forma de textos, imagem, filmes, música ou o que for. Todas essas mídias serão iguais, e se houver mais de uma resposta, a tela será automaticamente dividida em diferentes janelas. (STOCKER, 2014, p. 61).

Ciente que a empreitada de organizar o conhecimento do mundo dependia da colaboração entre as pessoas, Otlet desenvolveu também um mecanismo de busca. Hoje, perguntamos algo ao Google e ele nos responde em segundos, mas naquela época você deveria enviar uma carta com uma pergunta e então todos os cartões relativos a ela eram copiados e enviados de volta a você. Otlet criou uma espécie de "*espaço social do documento*" na medida em que o registro das pesquisas solicitadas também era guardado nos cartões, permitindo melhorar o "mecanismo de busca" no futuro. Ao utilizarmos etiquetas ou então "marcarmos" alguém no espaço virtual, estamos, justamente, ampliando esse espaço social do registro por meio de colaborações (STOCKER, 2014). A classificação realizada por Otlet reunia-se em *tipos, classes e famílias*. Ele amplia a própria noção de documento vinculando-a à definição de informação como "qualquer elemento desconhecido ou fonte de informação fixada materialmente, que possa ser utilizado para estudo, consulta ou prova, é informação" (FARIA apud RIBEIRO, MESQUITA *et al.*, 2014, p. 11).

No contexto informacional, o documento é constituído por quatro unidades que incorporam umas às outras em sequência: *suporte, formato, conteúdo e tipo*. Por suporte, entende-se a base física e formal (papel, negativo, escultura, etc.), já o formato refere-se àquilo que determina a sua leitura (texto, imagem, etc.). O conteúdo refere-se ao que a obra pretende enunciar, permitindo gerar novas ideias, e o tipo refere-se à classificação recebida dentro de uma padronização pré-estabelecida. Na catalogação do documento também deverão ser contempladas três ordens de elementos: os *elementos materiais*, os *elementos gráficos* e os *elementos intelectuais* (RIBEIRO, MESQUITA, *et al.*, 2014, p. 12). Essa seria a estrutura mínima necessária para a identificação de documentos dentro de sistemas e instituições já estabelecidos, estes, no entanto, podem ganhar mais entidades descritivas de forma a apurar os mecanismos de busca ou direcionar e mediar visualizações da maneira desejada. Embora dotado de um sistema rígido de classificações, foi fundamental, ao longo deste processo, desenhar um sistema antes de prosseguir com o armazenamento de

informação. No processo de documentação, vale observar a correspondência constante entre duas esferas: a da *especialização do documento* e a sua *possibilidade de combinação*. O conceito de *objeto dinâmico* é fundamental a essas questões que acabo de descrever. Entende-se tal objeto como aquele descrito por um conjunto de *atributos* organizados em *formulários* individuais a serem criados ou editados (KROENKE; SOARES; KURBAN, 1999). O objeto semântico é, antes de tudo, um objeto capaz de constituir relações com outros objetos. Nos *atributos* encontra-se a interface que organiza formas e conteúdos e, portanto, responsável pelo desenho da estrutura, ou seja, a estética do banco de dados. Os *formulários* correspondem às propriedades específicas do objeto, estes são como as fichas de Otlet, responsáveis por descrever as quatro propriedades destacadas anteriormente.

Diferentemente do destino da Biblioteca de Aby Warburg, o projeto ambicioso do *Mundaneum* sofreu uma perda irreparável com a ocupação nazista de Bruxelas, em 1940, quando 70 toneladas de arquivos e papéis foram queimados. Otlet fugiu então para Paris dedicando-se a escrever livros e abandonando definitivamente o projeto. Foi somente em 1968, quando Warden Rayward[181] foi até Bruxelas pesquisar sobre as origens do Sistema de Documentação Universal (SDU) e ao conversar com pesquisadores e amigos de Otlet e Fontaine, que ele descobriu um porão com os restos dos documentos do *Mundaneum*. Naquele momento nenhuma tecnologia existente era compatível àquele complexo sistema de catalogação e foi, aproximadamente dez anos depois que a *Apple* lançou o primeiro computador doméstico (1977). O legado de Paul Otlet só passou a ser investigado com mais atenção a partir da década de 1980, quando a evolução tecnológica e digital já era uma realidade concreta e, principalmente, quando Alex Wright, um cientista da informação do Google, escreveu um artigo sobre ele no jornal New York Times[182].

Embora a guerra das narrativas e a visão distópica do mundo digital no qual estamos completamente mergulhados seja uma realidade, prefiro acreditar que a internet e os sistemas informatizados podem nos ajudar a construir um mundo melhor, já que proporciona um equilíbrio entre as ciências técnicas e as ciências sociais

---

[181] Warden Rayward foi o primeiro biógrafo de Otlet e deve-se a ele o ressurgimento de seu pensamento. Ver RAYWARD, Warden. **The Universe of Information:** the Work of Paul Otlet for Documentation and International Organization. Illinois, USA: VINITI for the International Federation for Documentation, 1975.

[182] Ver WRIGHT, A. The web time forgot. **New York Times,** 17 jun. 2008. Disponível em: https://www.nytimes.com/2008/06/17/science/17mund.html. Recomendo também o Documentário *The man who wanted to classify the world*, de Francoise Levie (2002).

através de uma metaciência. Não se trata de defender uma visão romântica da tecnologia, mas, sobretudo, entender seus efeitos e potencialidades em um mundo onde “a internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar” (BEIGUELMAN, 2014, p. 12). Isso não nos afasta da patrulha permanente quanto ao uso corporativo e governamental das imagens e conteúdos disponibilizados por nós nas redes e cujo benefício não é propriamente coletivo.

Se não vamos desenhar um banco de dados, por que estamos estabelecendo tais distinções? Tal aproximação se faz porque grande parte dos *softwares* com os quais trabalhamos utilizam esses parâmetros e categorias no desenho de sua estrutura, em linguagem de programação poderíamos falar nas diferenças entre programação *front-end e back-end*. Enquanto nos formulários operam um *conhecimento por descrição*, inclusive algumas máquinas já conseguem descrever arquivos automaticamente, no campo dos atributos o conhecimento se dá por familiaridade e necessita, portanto, uma tarefa crítica perante o documento, um *saber-como*. Essa diferença é fundamental em um mundo em que a quantidade de informação é vertiginosa, mas seu alcance, ou seja, as capacidades humanas do *saber-como* parecem ser cada vez mais restritas.

No meio acadêmico refere-se constantemente aos conceitos de rizoma, constelações, nebulosas, entre outros termos que evocam essa estrutura descentrada e móvel que abarca o conhecimento. Foi pensando na relação interconectada entre formas e conteúdos que passei a perseguir a questão da estética do banco de dados no intuito de explorar interfaces visuais mais participativas. Sabe-se que a internet ajuda a acumular montanhas e montanhas de informação, mas, na maior parte das vezes, a interface não contribui para aquilo que se chama de *tangibilidade da informação*.

Defendendo a ideia do arquivo digital como uma máquina de localização, os artistas e pesquisadores de mídias digitais, Monika Fleischmann e Wolfgang Straus[183], propõem um *über-arquivo* que ultrapassa os tradicionais fichários, cujo princípio regulador é de exclusão e autoridade, para transformá-lo em uma plataforma multimídia que acompanha o crescimento do próprio saber e, ao combinar os itens da coleção com cálculo algorítmico, permitem *tecer redes de saber*:

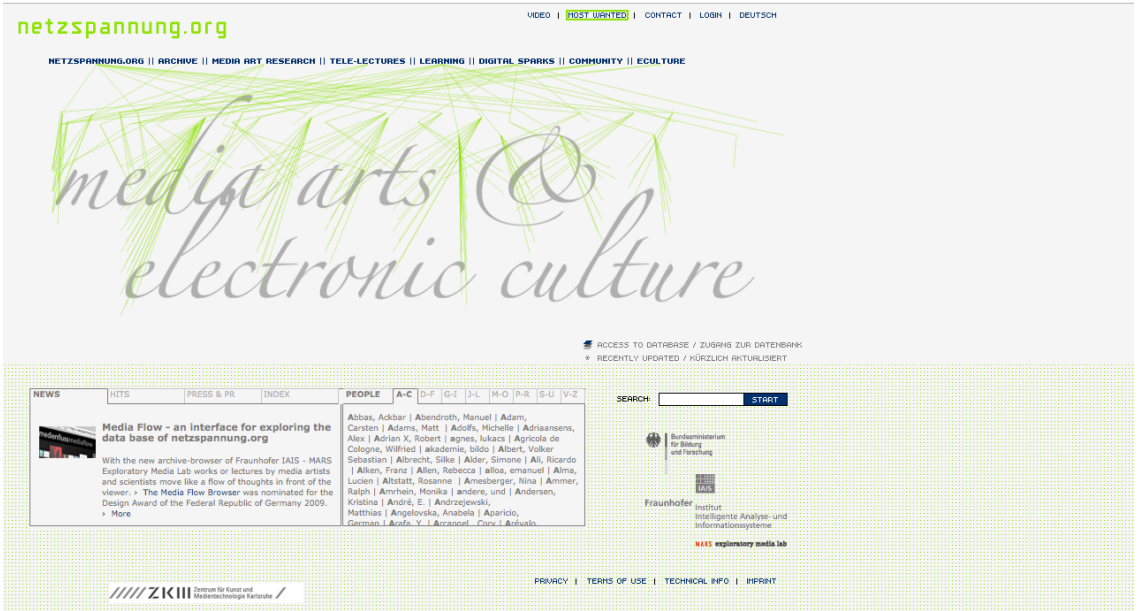
[183] Ambos coordenam o MARS Exploratory Media Lab do Fraunhofer Research Institute (Alemanha). Disponível em: http://netzspannung.org/about/mars/.

> O arquivo nos interessa como uma paisagem de conhecimento que abarca a diversidade e itens raros. Em vez de um sistema em forma de caixa-arquivo, procuramos ideias para sistemas conectados de escrita e leitura para a criação do saber. Para nós, o que interessa é a relação entre interatividade e as propriedades da mídia. (FLEISCHMANN; STRAUS, 2014, p. 178).

O projeto *Netzspannung.org*, criado por eles em 2001, possui vários braços e trabalha no intuito de uma curadoria coletiva voltada para a redação de textos e demais conteúdos sobre os arquivos alimentados pela própria comunidade participante. Ao mesmo tempo que o projeto apresenta uma perspectiva promissora, ele também nos atrai para um abismo pela quantidade de dados. Assim, pensar a diferença entre procurar e encontrar torna-se decisiva na maneira como acessamos e trabalhamos esses dados. Foi com essa questão em mente que ambos os pesquisadores passaram a tratar da representação do arquivo digital sob a perspectiva de acesso dos dados e possibilitado por uma busca "ativa" ou um "revirar passivo":

> A busca ativa requer um conhecimento prévio: os usuários precisam saber o que procuram. Ao explorar ou navegar, em contrapartida, o usuário deixa-se inspirar pelo que lhe é sugerido. A busca é condicionada pelo conhecimento. A base do explorar, porém, é exatamente o "não saber" que, durante do processo de procura, se transforma em um saber "instintivo" ou "distraído". Isso exige uma representação performática dos dados que não somente mantenha em movimento o olhar e a atenção do visitante, mas também permita a interrupção do movimento. (FLEISCHMANN; STRAUS, 2014, p. 181).

Figura *2* - Site da plataforma Netzspannung.org.



Fonte: *Site* da plataforma Netzspannung.org.

O revirar passivo é a atitude sobrevivente responsável por reviver coisas aparentemente enterradas nos arquivos. Por mais que se tenha ciência do que se busca, há sempre esse grau de surpresa proporcionado por essa atitude distraída, principalmente quando o campo é a imagem. Transpor essa relação para a tela de um computador ou dispositivo digital denota também um outro tipo de relação com o usuário, coloca-o no centro da ação, uma cultura performática tal qual a dos teatros da memória (FLEISCHMANN; STRAUS, 2014). O antigo conhecimento por indexação em sua função reprodutora passa a dar lugar a um conhecimento e uma forma visual que opera por associações similares ao do objeto semântico. Passar do objeto semântico para o mapa semântico é a questão fundamental que permite ao conhecimento estender-se às diversas plataformas do projeto:

> Os mapas semânticos de conhecimento apresentam cada obra de artemídia individual no arquivo on-line como um evento relacionado a outros. As entradas individuais dos arquivos são localizadas de modo relacional e os parentescos semânticos são visualizados. O mapa semântico fornece uma visão geral, o contexto e os detalhes simultaneamente. Quando uma entrada no arquivo é selecionada, aparece uma tela com uma pequena apresentação. A partir do foco de um único documento mostram-se outros documentos de conteúdo semelhante. Com o mapa semântico, o arquivo digital é apresentado como uma cartografia virtual em uma complexidade que transcende o objeto individual [...]. O arquivo digital torna-se, assim, um tecido de informações; e a interface, o mapa semântico, torna-se uma técnica de visualização. (FLEISCHMANN; STRAUS, 2014, p. 185).

A complexidade deste projeto encontra-se na infraestrutura técnica e na qualificação dos pesquisadores envolvidos, demonstrando a necessidade de colaborativa transdisciplinar de tais projetos. Tal complexidade não deixa, contudo, de fazer pensar na importância do quanto a escolha estética das matrizes visuais interfere na interação com a informação. No caso do projeto em questão, o mesmo banco de dados dará origem a matrizes distintas de acordo com o fim a que se destinam. No caso do banco de dados pensado como instalação para um museu, a matriz pictórica é dada por uma navegação panorâmica[184] muito próxima aos gabinetes de curiosidades, ela possui uma escala ampliada apta para ser projetada e na qual a lupa virtual aproxima os conteúdos à medida que o cursor percorre a tela. No caso da navegação doméstica, a matriz foi alterada para *Medienfluss/Media Flow*,

[184] Neste caso, a interface utilizada foi a Digital Sparks e a ferramenta de seleção foi a PointScreen. (Ver: FLEISCHMANN; STRAUS, 2014, p. 186).

transformando o arquivo num fluxo de informações contínuo e paralelo, a tela é dividida em imagem e palavras, permitindo cruzar os dois fluxos e criar conexões tal como no *Atlas* de Aby Warburg, a tela, no caso, torna-se um espaço de pensamento (FLEISCHMANN; STRAUS, 2014, p. 188). Poderíamos pensar a tela como essa mesa de montagem de narrativas que rearticula esse espaço de pensamento através de uma matriz de visualização?

No texto *Visualização de dados e "tangibilização" da informação* (HANNS, 2014), a artista e professora da Universidade de São Paulo, Daniela Hanns, estende o conceito de mapa semântico para o de mapa tátil, destacando a natureza multissensorial de nossas interações. Ela entende a questão cognitiva como parte de uma dimensão também social e que, portanto, dá forma à visualização e interação nas redes. Ao investigar distintos tipos de interface ao longo da história digital, ela mostra como os meios digitais permitiram o desenvolvimento de um *metameio*, entendido como aquele lugar capaz de tornar tangíveis ideias de múltiplas formas e um grau de liberdade relativo aos aspectos cognitivos nunca antes observado.

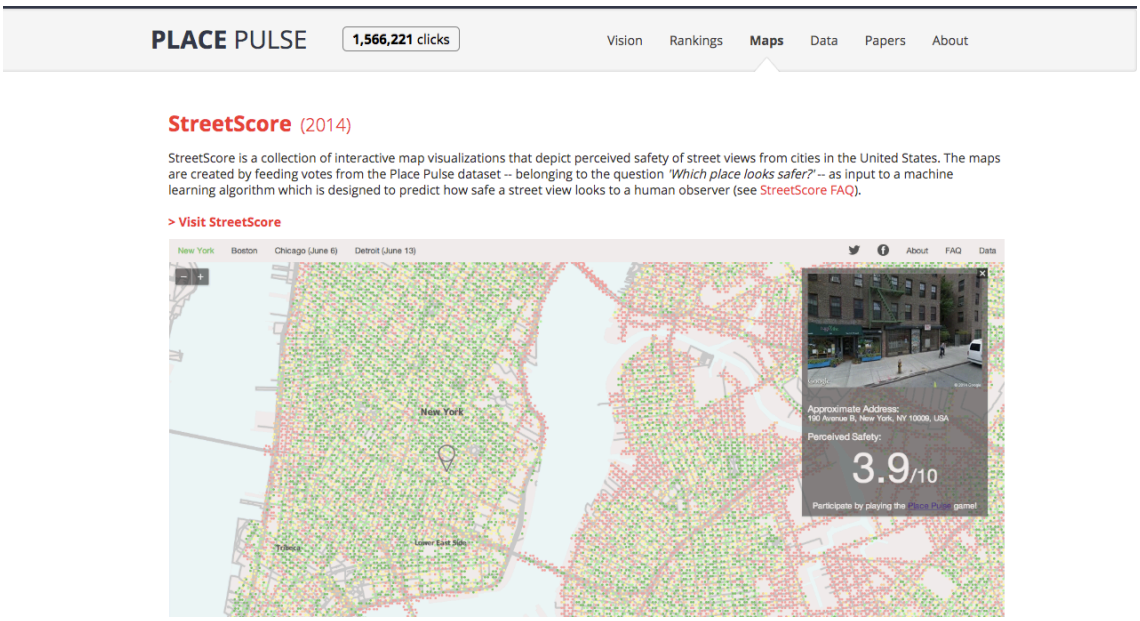
Nesse novo universo que se nos apresenta, três são os aspectos que colaboram para a sua eficiência do ponto de vista comunicacional: o rastreamento, o processamento e a tangibilização da informação (HANNS, 2014, p. 272). Em todos os casos, os dados partem de um sistema de alimentação baseado na experiência do usuário, criando, assim, um ambiente de caráter *procedimental, participativo, espacial e enciclopédico* (MURAY apud HANNS, 2014, p. 272).

No campo do urbanismo, existem diversos laboratórios envolvidos em pesquisas que atuam na coleta de dados sobre o espaço por meio de redes e da interação com os usuários mediante ferramentas *croundsoursing*, gerando novas formas de relação com a cidade por meio de instalações ou dispositivos móveis. Entre algumas iniciativas mais recentes que envolvem bancos de dados, imagens e interação do usuário, poderia citar o projeto *Place Pulse*[185] (2010-2014), desenvolvido como parte da tese de Phil Salesses no MIT (Massachusetts Institute of Technology); a instalação interativa *You Are Not Here* (2012) de Giselle Beiguelman e Fernando Velazquez; e o projeto final de graduação *HYPER Tokyo*[186] (2016), defendido por Diego Iglesia Goméz na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM).

[185] Sobre o projeto: https://www.media.mit.edu/projects/place-pulse-new/overview/.
[186] Disponível em: https://hypertokyo.net/#home.

O primeiro, como o próprio nome revela, mapeia a “pulsação da cidade”, ou seja, georeferencia em tempo real a percepção urbana do usuário a partir de questionários de imagens muito simples e intuitivos, ambos disponibilizados *on-line*. Inicialmente, o projeto foi aplicado às cidades de Boston e Nova York (EUA), mas poderia se estender a qualquer lugar do mundo, inclusive revelando as diferenças culturais envolvidas na percepção da realidade urbana. A parte mais interessante do projeto está na apreensão de cada imagem avaliada intuitivamente por meio de um método comparativo, a partir daí cada imagem recebe uma pontuação, que é, consequentemente, espacializada no mapa. Isso permite que qualquer usuário, ao consultar o *site*, tenha acesso à percepção coletiva de ruas e bairros inteiros nessas cidades.

Figura 3 - *Site* da Plataforma Place Pulse



Fonte: *Site* da Plataforma Place Pulse, 2014.

O projeto *You Are Not Here* (2012)[187] trata-se de uma instalação artística criada a partir de um banco de dados de imagens e palavras de várias cidades do mundo, criados pelos próprios artistas. Numa tela tátil disponibilizada no interior da instalação, o usuário pode criar uma cidade-colagem, gerando uma nova narrativa visual para um lugar, todavia, imaginário. A estrutura panorâmica formada por uma tela de 360 graus insere o usuário fisicamente no meio da narrativa e, ao mesmo tempo, o movimento

[187] Infelizmente, a página do projeto está fora do ar. Para acessar a página de Fernando Velásquez: http://cargocollective.com/ferstman

feito por ele na tela é sincronizado ao movimento dos projetores que vão deslocando a imagem tal qual um deslocamento geográfico em um globo. Em ambos os projetos, o banco de dados funciona não apenas como instrumento de consulta, mas também de interação com o usuário em que a escolha e incorporação de interfaces visuais favorecem os aspectos relativos à interação usuário e máquina.

Em 2017, Bruno Moreschi, Amália Santos e Gabriel Pereira apresentaram o projeto *História da _RTE*[188]. Trata-se de projeto de visualização de dados bastante interessante e potente e no qual o pesquisador busca contestar e problematizar o que ele chama de "história normativa". A partir da coleta de informação dos onze livros mais utilizados nos cursos de artes visuais do Brasil, ele revela como a História da Arte é, na verdade, uma história marcada por ausências. Ao criar parâmetros e categorias de análise e ao decupar todos os dados relativos aos artistas citados nos livros em planilhas de excel, os dados foram, posteriormente, e usando ferramentas de visulização de dados, transformados em gráficos ou mapas que deixam visíveis a predominância de artistas homens, europeus e brancos. Nesse projeto não ocorre nenhum tipo de interação com o usuário, mas, ao mesmo tempo, sua estrutura visual provoca e desestabilizada o conhecimento ou a noção de conhecimento que o usuário tinha até ser confrontado com aquelas visualizações, sobretudo se tratando do contexto universitário brasileiro.

[188] Todo o conteúdo da pesquisa encontra-se disponibilizado on-line, incluindo as tabelas originais e as instruções sobre a metodologia aplicada. Para acessar: http://historyof-rt.org/

Figura 4 - Exposição do projeto História da _RTE no Itaú Cultural, 2017

Fonte: Projeto História da _RTE, 2017.

Como notado ao longo da pesquisa, a maior parte dos trabalhos investigados e que utilizam esse tipo de interação banco de dados-usuário lidam com informação coletada em tempo real, ou seja, voltados para uma constante avaliação dos diversos tipos de manifestações e interações no presente. Infelizmente, no campo da história e das ciências humanas ainda são reduzidas às pesquisas voltadas para as questões metodológicas em meios digitais e sua interface com o usuário ou acerca das potencialidades dessas interfaces na relação ensino-aprendizagem.

Minha experiência docente em disciplinas na área de teoria e história da Arquitetura, nos últimos anos, tem me levado a refletir sobre os desafios requeridos diante de um cenário em que não apenas o mundo gira rapidamente, mas também os jovens aprendem de forma distinta. Minha formação em estudos de semiótica e linguagem, afortunadamente, não me deixam parar de pensar sobre a estrutura por trás das coisas e a investigá-las. Foi com esse propósito que a pesquisa também ganhou esse braço de investigação pautado pelas tecnologias, entendendo que, para novos tempos, também precisamos de novas metodologias.

Arquivos digitais no contexto latino-americano

Entre os bancos de dados pesquisados, chamam a atenção quatro projetos/plataformas que buscam apresentar distintas formas de acesso e tangibilização da informação com base num trabalho de arquivo: o *Archivo Histórico José Vial Armstrong,* pertencente à Escola de Arquitetura e Design da PUC de Valparaíso (Chile); o projeto *Vivid [Radical] Memory,* realizado na Universitad de Barcelona; o projeto *Arquivo de Emergência* e a plataforma *Desarquivo,* elaborada por *A arquivista* e Cristina Ribas; e o *projeto IDIS* da Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidade de Buenos Aires (FADU/UBA).

Todos são projetos colaborativos e multidisciplinares organizados dentro de universidades ou centros de pesquisa, denotando seu forte vínculo acadêmico como lugar de ensino e pesquisa e, ao mesmo tempo, sua possibilidade de extensão por meio de linguagem acessível ao mundo não universitário. Cada um deles possui características específicas e diferem, inclusive, em relação aos objetos de pesquisa, de forma que a análise a seguir permite mostrar um pequeno panorama da atual situação de arquivos como fonte de pesquisa documental e sua disponibilização em meios digitais. A escolha de tais objetos também busca traçar um panorama sobre o status desse campo investigativo nos últimos anos, sobretudo após a ampliação do alcance da internet e sua possibilidade de conectar-nos com outras realidades. No sentido de tornar a discussão e descrição sobre os conteúdos trabalhados em cada arquivo, recomenda-se a leitura, se possível, simultânea à visualização de cada uma das plataformas cujo *link* encontra-se disponibilizado em cada análise.

Archivo Histórico José Vial Armstrong

Meu contato com o *Archivo Histórico José Vial Armstrong*[189]*,* localizado em Valparaíso, deu-se quando viajei a cidade para investigar o arquivo da Ciudad Abierta de Amereida. O arquivo foi criado em 1952 com o objetivo de guardar fotografias, documentos e planos sobre a cidade de Valparaíso e a própria constituição da Escola, o corpo docente e seus alunos. Ele possui uma extensa quantidade de fotografias e documentos que permitem entender o momento político e as estratégias poéticas da

[189] Disponível em: https://www.ead.pucv.cl/extension/archivo-historico-jose-vial-armstrong/

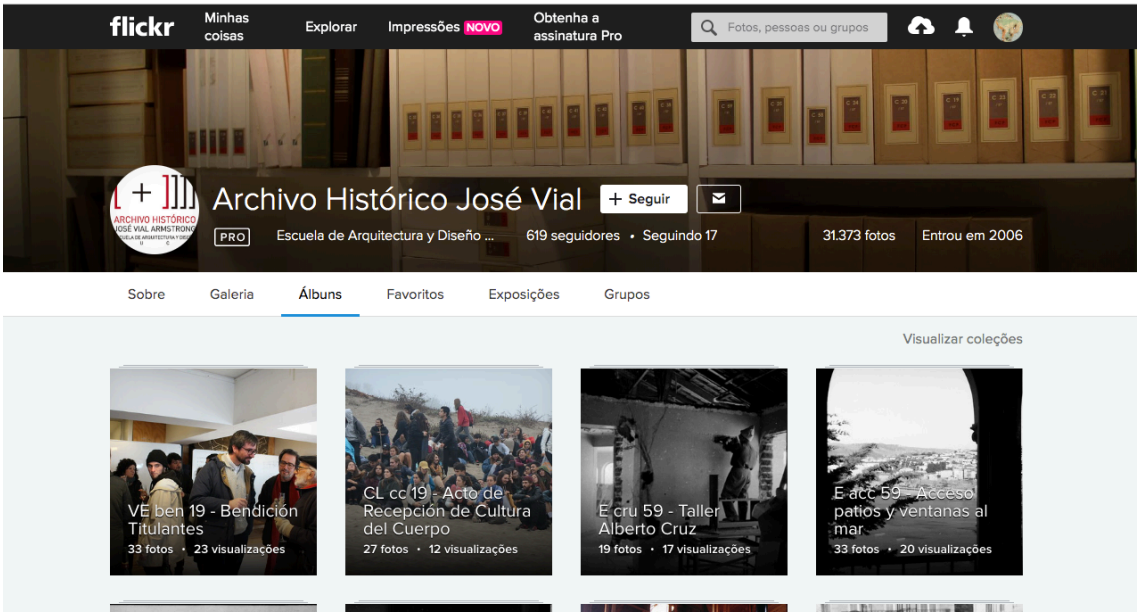
primeira Escola de Arquitetura a elaborar uma proposta pedagógica alternativa e que, portanto, se afastava dos cânones da arquitetura moderna em prática na América do Sul naquele momento. A partir de 2002, o arquivo passou a incorporar um braço digital colaborativo e concebido em *software* livre, o qual se encontra diretamente ligado a ela – a Biblioteca Con§tel. Tal biblioteca digital encontra-se dividida em duas partes: a primeira, abrange o período de 1952 a 2002 e concentra os textos e materiais referentes aos professores fundadores; e a segunda reúne os registros da vida da Escola posterior a esta data, incluindo eventos, publicações e trabalhos dos estudantes, que passam a alimentar seu banco de dados. Como consta em informação fornecida na própria página, o arquivo:

> Se ocupa de editar, corregir, catalogar, referenciar y publicar el material textual. Es decir, todos los textos producidos por los profesores y la comunidad de la Escuela desde 1952 en adelante.
>
> Este Archivo conserva, mantiene, valoriza y disponibiliza el patrimonio artístico e intelectual de los más de 60 años de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, que consiste en el registro fotográfico, video, audio, dibujos, escritos, planos, pinturas, cuadernos, etc. de todas las actividades de vida, trabajo y estudio en Valparaíso, la Escuela, la Ciudad Abierta y también todo el material provenientes de las "travesías" a lo largo y ancho de América. También contiene el material documental de estudios, proyectos y obras (tubos con planimetrías y carpetas) desde la década de los '50, desde la fundación del Instituto de Arquitectura hasta nuestros días. (ARCHIVO JOSÉ VIAL ARMSTRONG, 2002).

São duas as possibilidades que chamaram a atenção na pesquisa deste arquivo: primeiro, a passagem do material de depósito ao universo digital permitiu incorporar não apenas imagem e texto como também vídeos e arquivos de áudio que complementam as fontes documentais tradicionais a que estamos acostumados a trabalhar no campo da História; segundo, a possibilidade de criar etiquetas e conexões com termos e conceitos já existentes, fazendo crescer a rede de conexões. Nesse sentido, o *Casiopea*[190] funciona como uma multiplataforma digital e aberta, acionada por entradas individuais e verbetes pela qual é possível buscar conteúdos nas diferentes bases de dados do projeto: o *Flickr,* no caso dos negativos fotográficos; o *SoundCloud* para arquivos de áudio; e o *Vimeo* para os arquivos de vídeo.

[190] Disponível em: https://wiki.ead.pucv.cl/Casiopea.

Figura 5 - Página da EAD PUC Valparaíso no Flickr

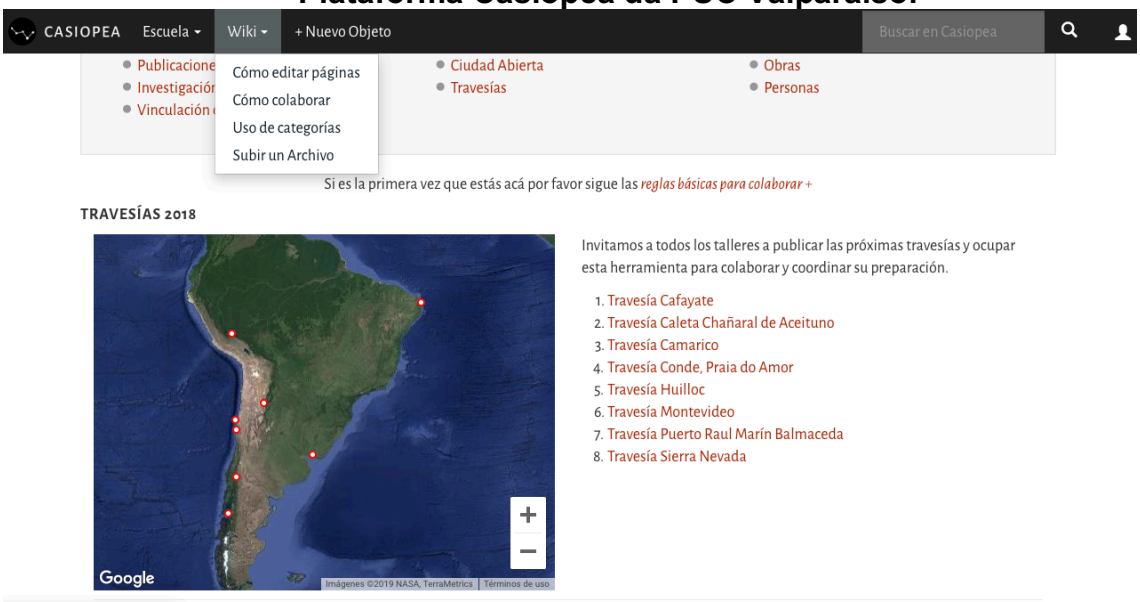


Fonte: EAD PUC Valparaíso, 2006.

A escolha por plataformas já existentes e consolidadas pareceu também uma boa estratégia, pois, ao invés de cair em domínios da programação que demandariam dos seus usuários uma familiaridade com termos e linguagem específicos assim como atualizações de sistemas muito mais complexas, torna o processo tanto de pesquisa como de colaboração mais fácil e intuitivo.

Para contribuir, tal qual as enciclopédias digitais, cada usuário pode se cadastrar no sistema e, nele, subir objetos vinculados aos conteúdos do arquivo histórico. No topo da página da *Casiopea*, na aba Wiki, encontram-se todas as instruções para subir arquivos, colaborar, editar e criar categorias, inclusive a preocupação em manter uma ordem no processo de subir os arquivos é evidente, de forma que nenhum objeto fique órfão. No caso, dividiu-se o conteúdo da *Casiopea* em quatro categorias principais – projeto, cursos, obras e pessoas –, conectados a quatro pontos de vista – Biblioteca Con§tel, Arquivo histórico, Ciudad Abierta e Travessías. Estão disponíveis na página os principais códigos de programação utilizados desde a edição dos textos e imagens – fonte, resolução, tamanho, hierarquia, etc. – como para anexar outros dispositivos (*widgets*) externos.

Figura 6 – Instruções de como colaborar e editar as páginas da Plataforma Casiopea da PUC Valparaíso.



Fonte: EAD PUC Valparaíso, 2006.

A parte mais interessante desta última ferramenta é poder utilizar dados já disponibilizados na nuvem e gravados em outros bancos de dados sem, no entanto, ter que subir individualmente cada um dos arquivos novamente. Por outro lado, em termos de visualização dos dados, a informação segue o fundamento das fichas individuais com forte caráter textual e acesso via *hiperlinks*, não permitindo ver as conexões entre os demais conteúdos simultaneamente, sobretudo no que diz respeito às imagens. Nesse sentido, a plataforma configura-se muito mais como um banco destinado à consulta e armazenamento, sem considerar uma interface visual que envolva o pesquisador na possibilidade de ver o todo e suas conexões.

Vivid [Radical] Memory

O segundo exemplo trata-se de um projeto com duração de um ano, organizado como iniciativa da Universitad de Barcelona em parceria com outras universidades e instituições europeias, o *Vivid [radical] memory*[191] busca compilar, por meio de um *website*, as práticas artísticas conceituais relacionadas a momentos de opressão, violência e censura, sobretudo, considerando na pesquisa os contextos do Sul e Leste

[191] O projeto estendeu-se de 1 novembro de 2006 a 31 outubro de 2007 sendo organizado pela *Universitad de Barcelona*, *Württembergischer Kunstverein* de Stuttgart; *C3 Center for Culture & Communication Foundation* de Budapeste com o apoio do Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Disponível em: http://www.vividradicalmemory.org/index.php

Europeu (Portugal, Espanha, Alemanha Oriental, Hungria, Tchecoslováquia, Polônia, Romênia e Iugoslávia) e da América Latina (Brasil, Peru, Chile, Argentina e Uruguai) entre as décadas de 1970 e 1980. Para além de tornar-se um laboratório de arquivos, tal experiência articulou uma série de encontros nos quais pesquisadores de ambos os contextos ajudaram a construir a plataforma colaborativamente, sendo os processos de pesquisa todos documentados, permitindo compreender a estratégia de trabalho do grupo[192]. Embora o [VRM] não tivesse como objetivo arquivar cópias dos documentos originais[193] senão mostrar onde se encontravam e seus contextos de publicação, tal formato possibilitou fomentar novas pesquisas, análises e discussão para além das fronteiras específicas, uma vez que a construção de uma base operacional digital permitia compartilhar e fazer crescer o conhecimento de objetos e práticas que se encontravam nas margens da crítica institucional hegemônica europeia e norte-americana.

Assim, o conteúdo da plataforma é trabalhado em três linhas: a primeira, focada no próprio conceito artístico e político do período delimitado que o permite diferenciar do contexto artístico internacional hegemônico; a segunda, permite pensar as estratégias de documentação sob uma perspectiva historiográfica, geopolítica e econômica, ou seja, pensar o arquivo das margens; a terceira, a herança cultural, a disseminação e possibilidade de conexão com práticas que estavam ocorrendo no ano do projeto nos seus vários contextos. O corpo da pesquisa é agrupado de três formas: produção [*productions*]; autoria [*autorships*] e seu contexto de documentação [*documentary enviroments*]. Cada um destas possibilidades de agrupamento é ainda classificada em tipologias de acordo com o gráfico abaixo[194]:

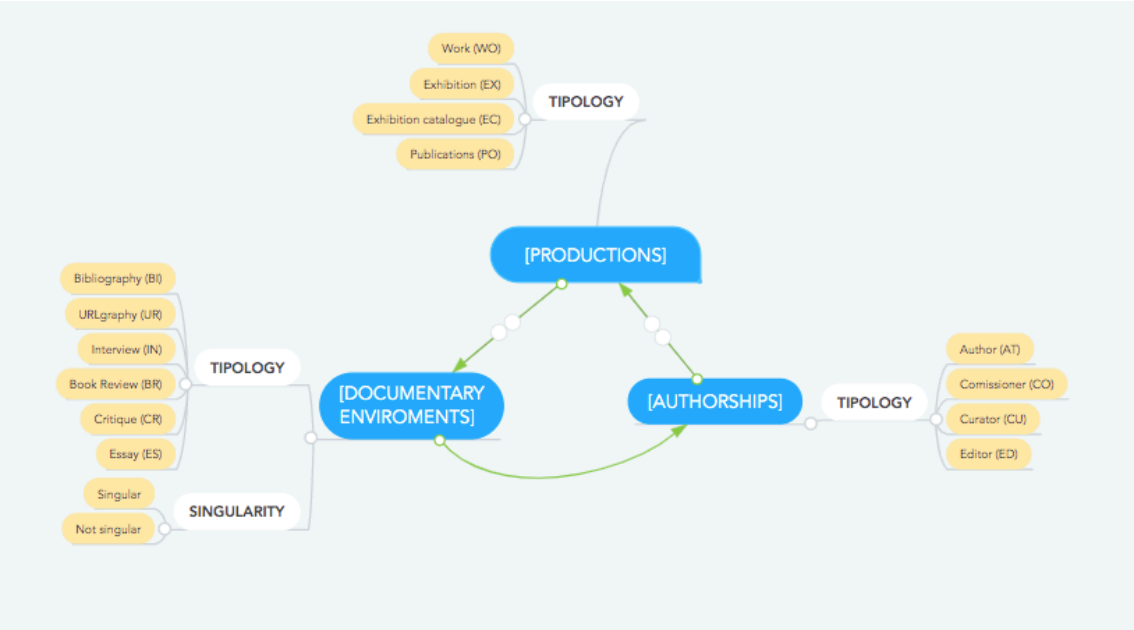
---

[192] Esse processo de pesquisa colaborativa consolidou a exposição *Subversive Practices: Art Under Conditions of Political Repression 60s-80s South America & Europe* (Stuttgart, 2010) a qual nos referimos anteriormente.

[193] Tal tarefa, seguramente, envolveria uma série de negociações acerca da autoria e propriedade intelectual sob documentos, fato que não permitiria o projeto desenvolver-se no tempo estabelecido.

[194] No sentido de procurer entender visualmente a estrutura interna das plataformas, passei a trabalhar com o software *mindmeister*. Trata-se de um ótimo dispositivo o qual permite dar forma visual ao pensamento através de linguagem diagramática. Disponível em: http://www.mindmeister.com/.

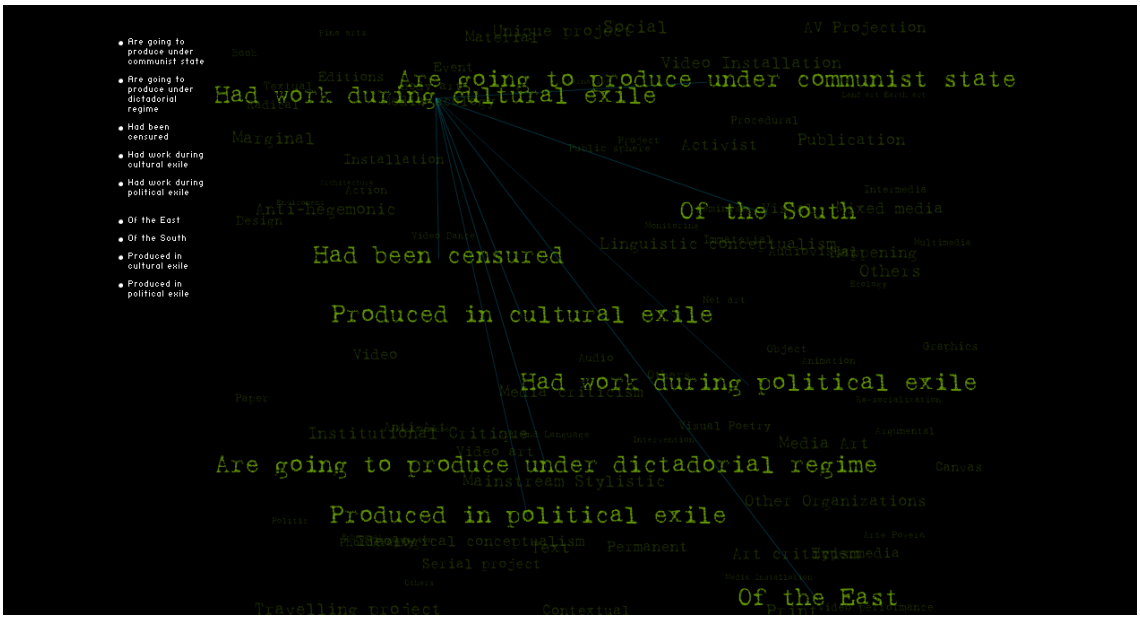
Figura 7 – Desenho da estrutura da base de dados do projeto [VRM]



Fonte: Elaborado pelo autor.

O *site* estabelece também um glossário distribuído em subáreas que permitem listar, por meio de *palavras-chave*, qualidades, campos de relação, elementos, tipos de mídia, entre outros, tal atribuição por meio de *ferramentas de concatenação*, popularmente chamadas de *tags* (#) ou etiquetas, alimenta uma nuvem de palavras que conectam itens correlatos visualmente em um sistema de *metadados*. Ainda que se configure como uma plataforma do tipo sumário, que não permite participação direta do usuário em sua edição, a iniciativa me chamou a atenção por sua estratégia visual de diagramação. Para cada uma das tipologias de entrada, identificadas por palavras sobretaxadas por cores ou ícones, existe uma ficha formada por três quadros: o primeiro com informações gerais, como título, autor, obras vinculadas, um breve texto e, quando existente, *links* externos para acesso aos documentos originais; o segundo apresenta as conexões com *[produtor]*, *[authorships]* ou *[documentary enviroments]* a depender de qual grande área se parte; a terceira exibe a lista das conexões de metadados a partir das unidades conceituais definidas pelo glossário. Nesse sentido, fica claro que, ao ingressar em cada ficha individual, ela puxa a informação dos outros dois campos que organizam as demais unidades simbólicas da plataforma e ainda que estejamos trabalhando em uma linguagem textual, fica mais fácil estabelecer a relação com o todo.

Figura 8 - Nuvem de palavras da plataforma Vivid [Radical] Memory



Fonte: Vivid [Radical] Memory, 2007.

Vale pensar que, em 2007, os recursos gráficos para bancos de dados ainda eram bastante limitados principalmente no sentido de disponibilização por meio de servidores de internet, a *web 2.0* nem sempre comportava novos tipos de linguagem. A expansão do volume de informação em circulação ou armazenada em rede permitiu que novas iniciativas surgissem, destacando o crescimento das licenças do tipo *creative commmons* (2002) para o compartilhamento de conhecimentos, e incluindo, sobretudo a partir de 2015, a interação social em rede como uma das características da terceira fase ou *web 3.0*.

Arquivo de Emergência e Desarquivo.org

O terceiro projeto trata-se da iniciativa independente e de caráter público, criado por Cristina Ribas e A arquivista para desenvolvimento de uma plataforma digital de arquivos impressos (catálogos, folhetos, zines, jornais, etc.) voltados para trabalhos artísticos brasileiros com ênfase na esfera pública. Incorpora experiências a partir de 2000, quando as autoras identificaram o crescimento de práticas artístico-sociais fronteiriças ocorridas no espaço público e capazes de criar situações de mobilização social por meio da arte. A composição de seu quadro arquivístico ressalta ações artísticas voltadas para a autonomia, cooperação, autoformação e processos de aprendizagem por meio de práticas artísticas sensíveis, radicais e disruptivas. Como

afirmam as autoras (ARQUIVO DE EMERGÊNCIA, 2011), o arquivo criado remete a uma *pesquisa militante*, entendendo-a como uma metodologia de investigação capaz de mobilizar a sociedade por seu conteúdo, potencializando novas práticas. O projeto foi dividido em duas partes: a primeira, *Arquivo de emergência,* foi desenvolvida entre 2005 e 2010, buscando catalogar os materiais em um arquivo físico; a segunda, *Desarquivo.org*[195]*,* foi desenvolvida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e transforma, a partir de 2011, o banco de dados fechado do *Arquivo de emergência* em uma plataforma aberta à colaboração, possibilitando anexar novos materiais mediante a criação de um usuário e produzir materiais e textos a partir do conteúdo ali reunido, ampliando, assim, sua capacidade comunicativa e enunciativa:

> O >DESARQUIVO é a incitação de tirar algo do lugar de maneira a mobilizar e colocar em relação. Portanto no >DESARQUIVO itens e materiais não tem lugares fixos / >MOBILIDADE / mas são antes dados a operações e coreografias de relação e aproximação aos demais. Desta maneira os materiais não guardam relações de propriedade aos >EVENTOS e >ESTRATÉGIAS aos quais se referem, recuperando algo que fica à espera... O >DESARQUIVO é antes essa ação de endereçamento e relação, de incitação de algo sempre contingente e parcial, passível de participação em outras reativações e contaminado do momento / >SITUAÇÃO / em que a operação de desarquivamento ocorre.O >DESARQUIVO é sempre diferencial: ou seja, cada operação de desarquivamento torna-se um novo agenciamento. Sua imagem é antes a de uma monotipia do que a de um negativo. Há uma transmissividade possível naquele >DOCUMENTO >TEXTO >IMAGEM acessado, que se faz gravação sempre nova e desmedida. O arquivo prescinde de um gesto que se desfaz no >DESARQUIVO. *(*DESARQUIVO.ORG, 2011*)*[196] .

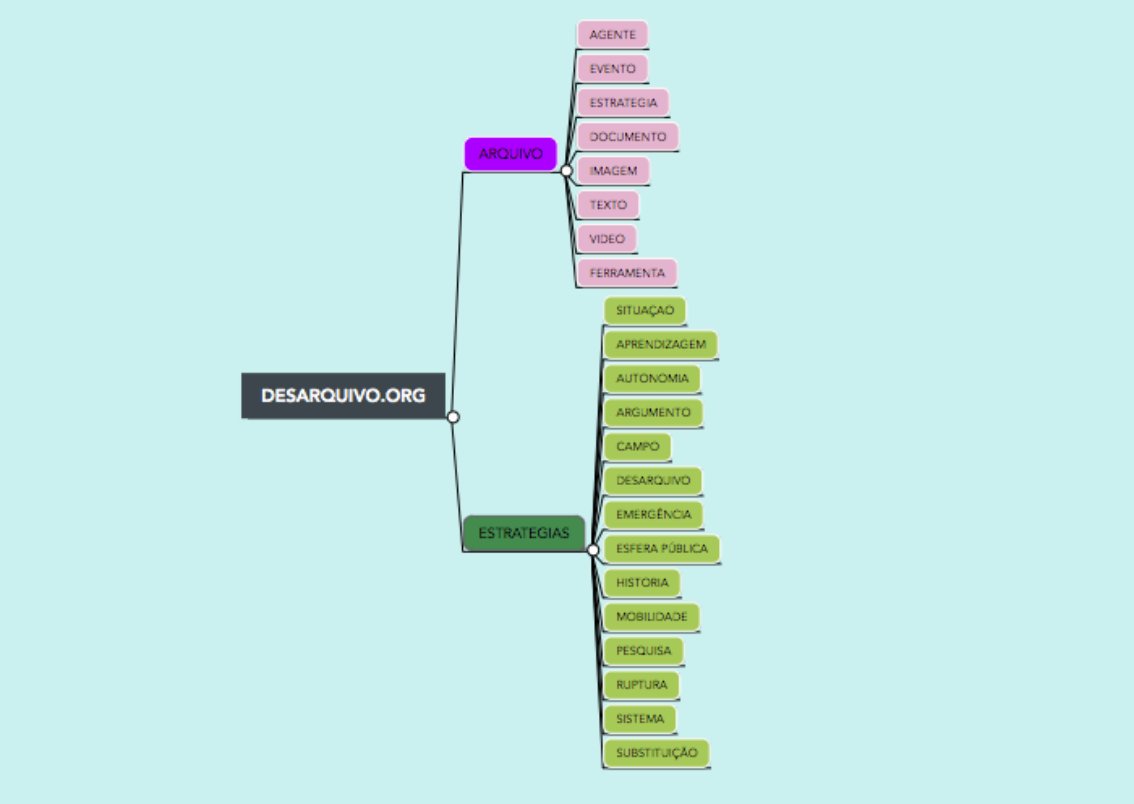
Partindo do ponto de vista operacional, no arquivo, cada entrada é vinculada a um número ou nome exposto entre colchetes [nome] vinculado sempre a um agente, entendendo-o como autor individual ou coletivo, que remeterá a uma das *categorias* criadas e escritas antecedidas de > e com texto em caixa alta – AGENTE, EVENTO, ESTRATÉGIA, DOCUMENTO, IMAGEM, TEXTO, VÍDEO. Além disso, palavras colocadas entre travessões */conceito/* remetem a conceitos (re)inventados ou quando o travessão é utilizado antes remete a uma articulação com demais entradas */articulação.* A plataforma também trabalha com conceitos específicos explicados na própria página, são eles – *situação, agente, aprendizado, autonomia, argumento,*

[195] Disponível em: http://desarquivo.org/

[196] Mantive os hiperlinks na citação de forma que o leitor possa entender como se configura a amarração textual no próprio campo da pesquisa.

campo, desarquivo, emergência, esfera pública, estratégia, evento, ferramenta, história, mobilidade, pesquisa, ruptura, sistema, substituição.

Figura 9 - Desenho da estrutura do Desarquivo.org.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao criar uma nova entrada, cada tipo de categoria conduz a uma ficha com conteúdos específicos a ser preenchida pelo usuário-colaborador que, no final, pode atribuir ao objeto qualidades por meio de >FERRAMENTAS de concatenação. Tais ferramentas funcionam como *anotações críticas*, ou seja, partem de uma relação entre objeto e leitor que, ao partir do processo de pesquisa e leitura do arquivo, pode criar infinitas formas de indexação refletidas em uma espécie de nuvem de palavras que tornam graficamente visíveis os principais temas e abordagens ali armazenados. Distinto do projeto anterior, cujas ferramentas de concatenação eram limitadas pelo glossário pré-definido, o Desarquivo.org permite uma expansão e dialógo, possibilitando a emergência de novas formas de leitura e interpretação.

Ao mesmo tempo que sua estrutura é mais generosa com o conhecimento, sobretudo pensando que os produtos de práticas não têm lugar, em parte, nas instituições de validação da arte, sua interface parece mais rígida e menos convidativa

ao usuário comum. Cria-se também uma nuvem de palavras, porém estática, cuja relação de volume conectado a cada tema é visível pelo tamanho da fonte em que a palavra aparece. Ao mesmo tempo, o processo de arquivamento utiliza símbolos e textos que, em conjunto, remetem aos próprios modelos de pensamento da linguagem de programação, ainda que de forma inconsciente por parte do usuário.

Proyecto IDIS

O último projeto trata-se de uma plataforma mais ambiciosa tanto em termos de geografia como em volume de dados, pois é formado por mais de duas mil entradas. O *Proyecto IDIS* não lida exatamente com a problemática do arquivo, porém busca dar forma ao pensamento visual mundial, desde o início da civilização ocidental (100 DC) até a atualidade, explorando o conceito de dispositivo e buscando entender as relações entre o *design* dos sistemas de representação visual e sonora e as novas tecnologias. Buscam, assim, estabelecer um sentido complementar à historiografia tradicional, esta baseada numa história dos meios:

> La investigación consiste en clasificar y analizar información sobre los principales desarrollos de dispositivos y los antecedentes en la producción visual y sonora realizada con sistemas tecnológicos de creación, almacenamiento, manipulación y transmisión de imágenes y sonidos, analógicos y digitales. Focalizando la mirada en el arte de sistemas y en las experiencias pasadas y presentes realizadas por diseñadores, artistas, grupos de comunicación comunitaria y socio-política e investigadores internacionales y de América del Sur. (PROYECTO IDIS, 2019).

Formado em 2016 na *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* (FADU/UBA), trata-se de um grupo multidisciplinar formado por cerca de quinze pesquisadores das áreas de Arquitetura e Urbanismo*, Design* gráfico e audiovisual interessados em conectar ideias, obras e projetos de diferentes disciplinas, permitindo pensar as relações históricas e conceituais por meio de estruturas não lineares. Utilizam o conceito de asterismo para dar forma ao pensamento visual do projeto, este entendido como um conjunto de pontos conectados por linhas, os quais, distintos das constelações, não formam conjuntos capazes de formar um único objeto, mas são formados por partes de distintas constelações. Pensar esse asterismo como condição historiográfica permite pensar essa poética do deslocamento no tempo e no espaço, uma vez que tais pontos, no sentido astronômico, não estão fisicamente conectados e não ocupam a mesma posição no céu ao pensarmos a partir do referencial da Terra.

O contato com este trabalho permitiu entender melhor essa ideia de constelação ou nebulosa, não apenas como conceito abstrato, mas também a partir de seu ponto de vista de desenho e operação, permitindo, de fato, criar asterismos – novas historiografias – a partir de constelações – historiografia tradicional –, inserindo-as em um espaço comum e em permanente transformação, evocada da posição ocupada pelo usuário. Foi com base no método e nos *softwares* utilizados por eles que esta pesquisa passou a buscar entender e aprofundar na questão de visualização e tangibilização dos dados como forma de disponibilizar esse arquivo como um banco de memória agente, ao mesmo tempo que se torna um modelo de participação ativo.

O projeto IDIS[197], de maneira similar aos outros, estabelece seis categorias: *artistas, dispositivos, livros, obras, lugares e conceitos*. A diferença é que, em vez de utilizar um modelo do tipo blog ou *site*, o desenho da estrutura é todo feito a partir da plataforma *Graph Commons*[198]*.* Na página do IDIS no *Graph Commons*[199], cada uma destas categorias é representada por um ponto colorido e cada linha representa possibilidades de conexão com os demais pontos, conformando, assim, uma nuvem de pontos (*nodes*) e linhas (*edges*). Observa-se que a base de dados é transformada em uma estrutura visual interativa que, por meio de algoritmos, estabelece aproximações de acordo com o peso dos campos interconexos.

[197] Disponível em: https://proyectoidis.org/

[198] O *Graph Commons* é uma plataforma colaborativa desenvolvida a partir de 2012 pelo artista visual turco Burak Arikan, a qual permite mapear, analisar e divulgar rede de dados por meio de interfaces visuais.

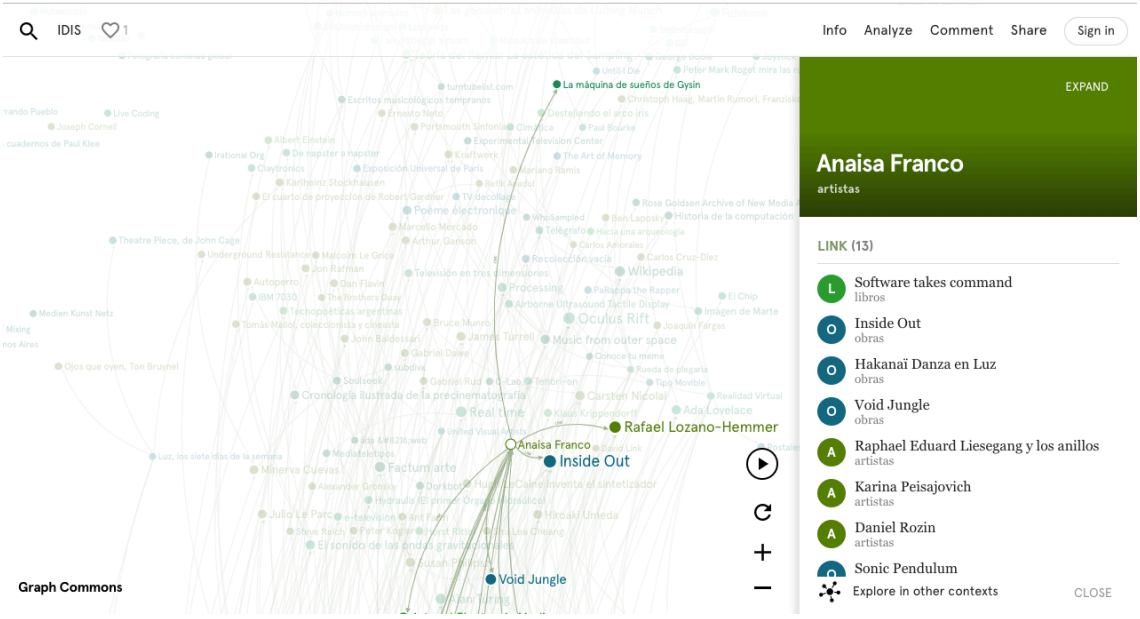
[199] Disponível em: https://graphcommons.com/graphs/52d2f9dc-98ed-4aba-9f24-c0000a662883

Figura 10 - Página do *Proyecto IDIS* no interior da plataforma Graph Commons

Fonte: IDIS, 2016.

Ao clicar em cada um dos pontos, ele e seu campo de relação se destacam e abre-se, na lateral direita, uma espécie de ficha que revela a lista de relações desse objeto. Embora a base do Graph Commons permita ampliar os conteúdos exibidos em cada ficha, o projeto IDIS optou apenas por mostrar as conexões e deixar um *link* de acesso à página do projeto. Torna-se interessante o fato de o Graph Commons ser pensado em planilhas de linguagem CVS (*Comma-separeted vallues*), todas elas também disponibilizadas na plataforma para consulta, permitindo entender a estrutura de dados oculta pela nuvem.

Figura 11 - Visualização das categorias do projeto IDIS

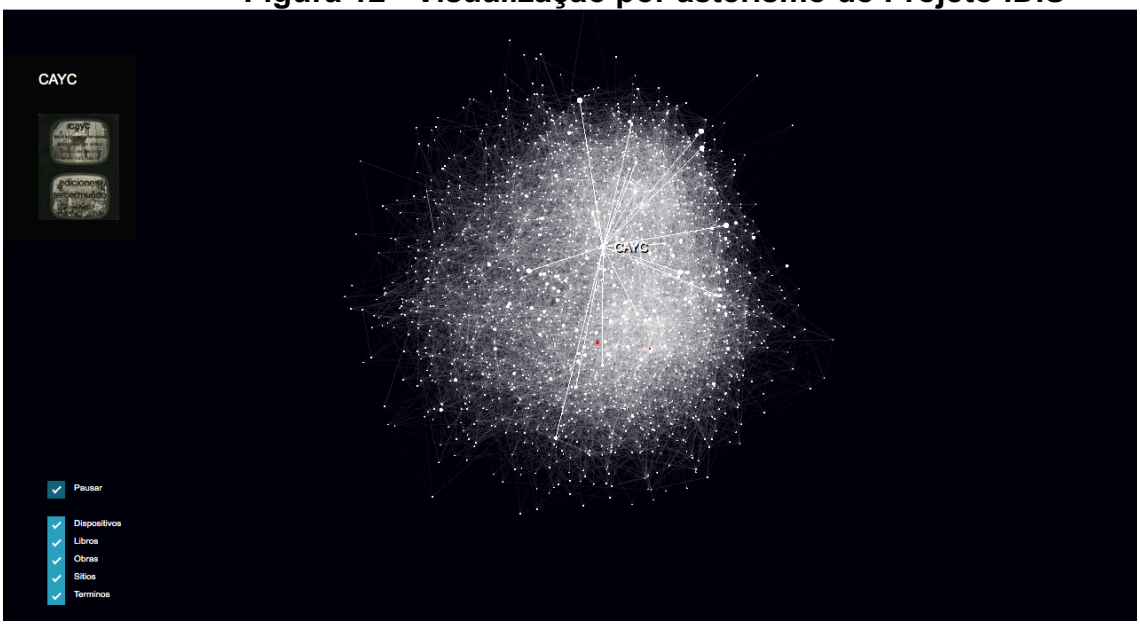


À esquerda, a estrutura visual destacada; à direita, a ficha do objeto.
Fonte: IDIS, 2016.

No entanto, o projeto permite, a partir de uma única base de dados, chegar a diferentes tipos de visualização. Estamos, portanto, pensando os dados a partir dos dois pontos-chave da programação: *back-end* para se referir à linguagem utilizada pelo servidor, ou seja, a linguagem de código (no caso do Graph Commons, *REST*[200] API); e *front-end*, para se referir à interface com o usuário e os aspectos mais ligados ao *design*. O Projeto propôs, inicialmente, duas formas de visualização: *Asterismos IDIS* e a *cronológica.* A primeira forma, a partir de um algoritmo, uma verdadeira nebulosa de dados em conexão e movimento em distintos pontos do espaço. Na visualização por asterismo é possível filtrar a nuvem por categorias e, ao clicar em cada um dos nós, o movimento é congelado e na lateral esquerda surge a imagem do conteúdo, que direciona a uma página individual com o conteúdo crítico.

[200] *Representational State Transfer* (REST) é um tipo de arquitetura de *software* conceituada por Roy Fielding em 2000 e utilizada para conectar com servidores de internet (URL) a partir de links em formato de hypertexto.

Figura 12 - Visualização por asterismo do Projeto IDIS

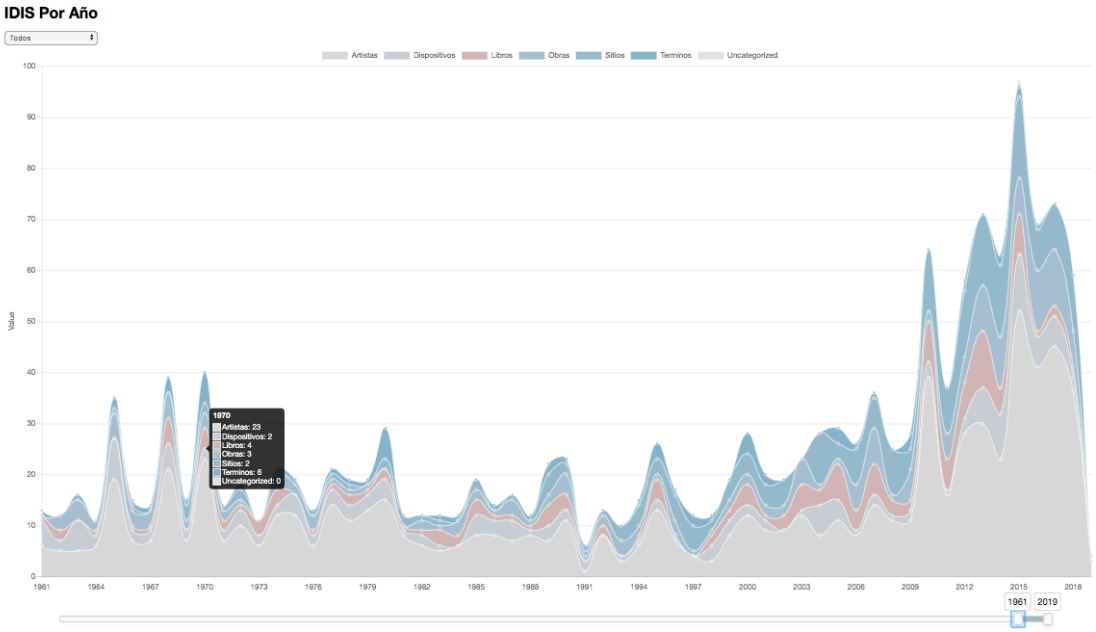


No centro da imagem, a estrutura constelar gerada pelo algoritmo com base no banco de dados, no lado esquerdo as possibilidades de filtro e o acesso à página individual. Fonte: IDIS, 2016.

A visualização cronológica é apresentada por um gráfico de dois eixos, formando áreas escalonadas (*stepped area chart*). Embora se aproxime mais de uma tradição historiográfica clássica separando os dados por ano e país, ele permite visualizar "picos" de informação e produção temporalmente, inclusive possibilitando isolar cada uma das categorias, representadas cada uma por uma cor, para fazer análises focadas em determinados aspectos ou que sobrepõem níveis de análise. Esse tipo de interface tem sido popularmente desenvolvido e disponibilizado pelo Google[201], visando à elaboração de distintos tipos de visualização de dados na sua página, inclusive com tutoriais e arquivos-base a permitir a configuração de planilhas CVS. É o mesmo tipo de estratégia utilizado no projeto *História da _rte*, a que nos referimos anteriormente.

[201] Disponível em: https://developers.google.com/chart/

Figura 2 - Visualização cronológica do Projeto IDIS



No gráfico, vê-se o período 1960-2019, que coincide com o recorte temporal desta pesquisa. Na barra superior do gráfico, as categorias indicadas por cores e visíveis na estrutura do gráfico. Fonte: IDIS, 2016.

Levando em consideração a quantidade de dados que o IDIS organiza, tais modos de trabalho permitem, simultaneamente, entender os impactos dos dispositivos tecnológicos de maneira sincrônica e anacrônica. A possibilidade de criar páginas individuais editáveis situa o projeto como uma importante plataforma de pesquisa, pois, ao comportar linguagem textual e audiovisual ativadas por *hiperlink*, permitem crescer o conhecimento sobre determinado campo sem ter que subir novamente toda a informação em um banco de dados.

Ambas as formas visuais não são exatamente novas, embora hoje sejam viabilizadas como linguagem comum ao mundo digital no qual estamos mergulhados. No interior do campo da arquitetura, o asterismo como conceito faz pensar nas estruturas do tipo *cluster* (SMITHSON; SMITHSON, 1967), popularmente difundidas como modelos de pensamento arquitetônico e urbano do pós-guerra. Também na década de 1960, a influência do pensamento informacional já se mostrava nos gráficos historiográficos produzidos por Charles Jencks (JENCKS; BAIRD, 1975) em sua crítica à linearidade do pensamento moderno.

A contribuição do IDIS para esta pesquisa permitiu uma série de experimentações, tanto analógicas quando digitais, idas e vindas entre tabelas, *softwares*, pastas de arquivo e *post-its* colados na parede, para, finalmente, criar a

estrutura visual do material disponibilizado no *site* e no banco de dados. Como se observa na análise aqui apreendida, cada plataforma é única e a possibilidade de enunciação é delimitada não somente pelos conteúdos, mas também pela quantidade de pessoas envolvidas no projeto e os recursos técnicos e tecnológicos disponíveis. O desafio de fazer este projeto acontecer como um banco de dados disponível para a comunidade em geral, busca também por outros formatos de produção do conhecimento, questionando inclusive o formato padrão de uma tese de doutorado no formato textual e sua possibilidade de financiamento no interior da academia.

ANEXOS

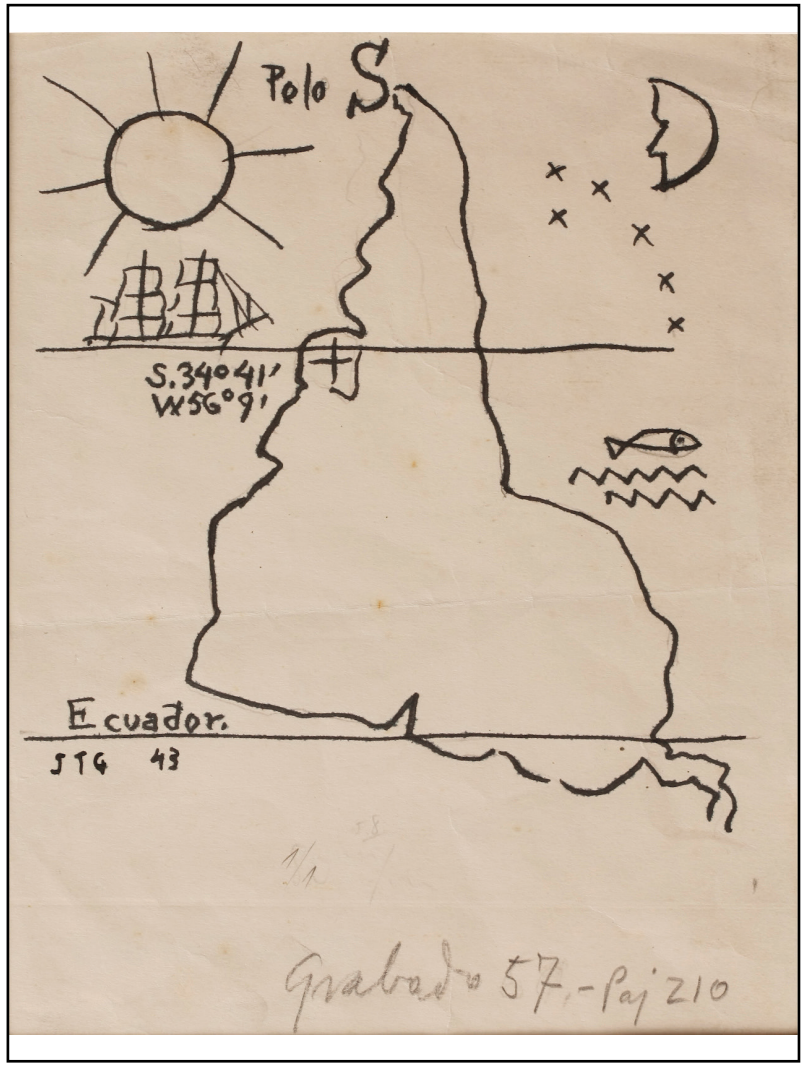
Anexo A – Fichas de imagens

ID SITE	Título/ data	Autor
ID1176	Buena Memória (Série, 1996)	Marcelo Brodsky
ID161	América Invertida (1943)	Joaquin Torres-Garcia
ID179	Comercio (1917)	Joaquin Torres-Garcia
ID1	Structures (1932)	Joaquin Torres-Garcia
ID634	Conquista de México por Hernán Cortés (1698)	Juan Gonzáles e Miguel Gonzáles (atribuido)
ID654	Quipus andinos	Anônimo
ID712	Quipu de Lamentos (2014)	Cecilia Vicuña
ID647	Paracas (1983)	Cecilia Vicuña
ID525	Esperando el nuevo sol (1981)	Arpilleras
ID664	Monumento Cósmico (1939)	Joaquin Torres-Garcia
ID315	Voyage de Humboldt et de Bonpland (1805-1834)	Alexander von Humboldt
ID323	Voyage pittoresque dans le Brésil (1835)	Johann Moritz Rugendas
ID329	Voyage pittoresque et historique au Brésil (1834-1839)	Jean-Baptiste Debret
ID361	Simón Bolivar libertador y padre de la patria (1821)	Pedro José Figueroa
ID540	Asfalto-Infierno (1963)	Grupo El Techo de la Ballena
ID462	Reforma Agraria (Série, 1968-1973)	Jesús Ruiz Durand
ID735	Parangolé (Série, 1968)	Hélio Oiticica
ID743	Éden (1969)	Hélio Oiticica
ID723	Casulos (1959)	Lygia Clark
ID728	Bichos (1960)	Lygia Clark
ID748	Proto-travessia do Amazonas (1941)	Santa Hermandad de la Orquídea
ID502	Primeira travessia de Amereida (1965)	Amereida
ID883	Notícias de América (2012)	Paulo Nazareth
ID869	Señalamientos	Carlos Ginzburg
ID875	Diários de viagem	Carlos Ginzburg
ID1003	Tucumán ARDE	Tucumán ARDE
ID413	Cordobazo (Maio, 1969)	Movimento Social
ID1013	Rosariazo (Maio, 1969)	Movimento Social
ID987	Segmento AB = 53.000 metros (1972)	Juan Carlos Romero
ID1019	Tierra (1971)	Carlos Ginzburg
ID858	Massacre de Trelew (Agosto,1972)	Estado Argentino
ID864	Massacre de Ezeiza (junho, 1973)	Movimentos Sociais e Políticos
ID926	CAyC al aire libre (1972)	Grupo de los trece/ CayC
ID265	Horno popular para hacer pan (1972)	Víctor Grippo, Jorge Gamarra e A. Rossi
ID406	Arriostramiento para una medianera (1972)	Jacques Bedel

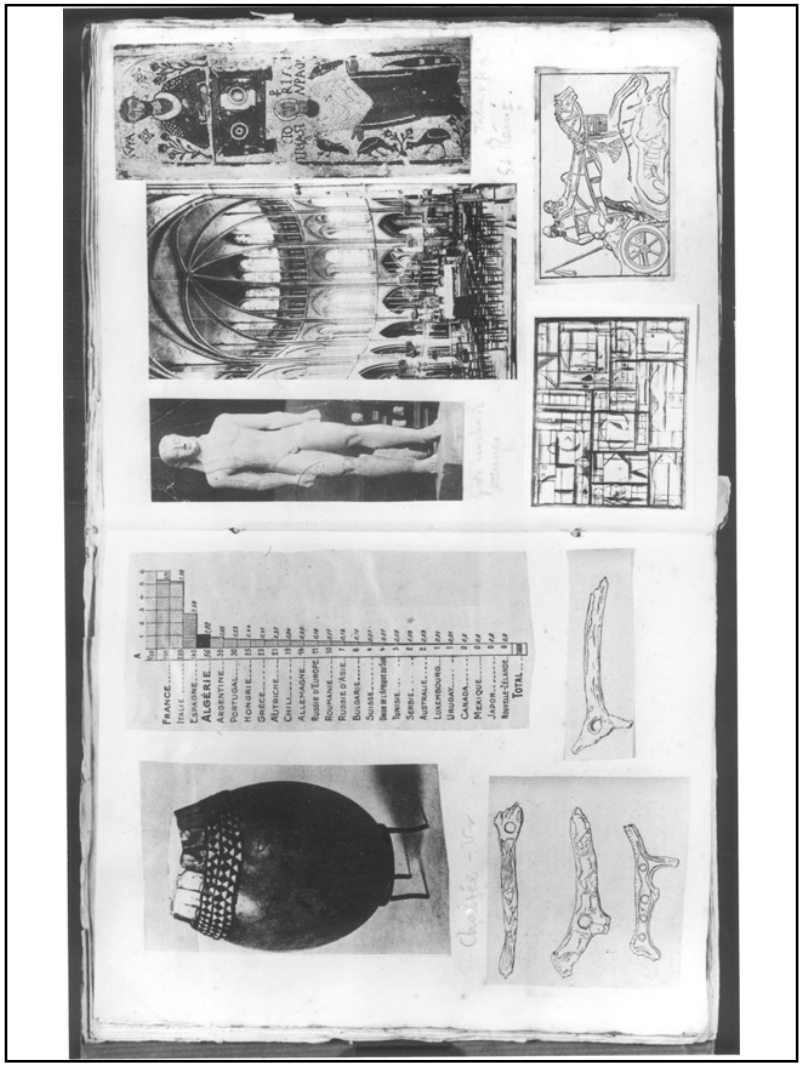
ID774	300 metros de cinta negra para enlutar uma plaza pública (1972)	Horacio Zabala
ID767	Globo (1972)	Juan Carlos Romero
ID906	El Juego Lúgubre (1972)	Juan Carlos Romero
ID1031	La Realidad Subterránea (1972)	Eduardo Leonetti, Ricardo Roux e Roberto Duarte Laferrière
ID242	Este papel es uma cárcel (1972)	Horacio Zabala
ID398	Los crímenes políticos (1973)	Jacques Bedel
ID210	Anteproyectos de cárceles (1974)	Horacio Zabala
ID1036	Las Ciudades de plata (1976)	Jacques Bedel
ID627	Dª Maria Luisa de Toledo y mujer indígena (1670)	Antonio Rodríguez (atribuido)
ID799	Virgem da Montanha (cerca de 1720)	Anônimo
ID361	Simón Bolívar, libertador e pai da nação (1819)	Pedro José Figueroa
ID921	Virgem de Guadalupe (ca. 1648)	Anônimo
ID792	Autorretrato con pelo corto (1940)	Frida Kahlo
ID995	Proyecto Madres (1987)	Polvo de gallina negra
ID943	Madre por um día (1987)	Polvo de gallina negra
ID79	Zapatos Rojos (2009)	Elina Chauvet
ID839	Mientras dormíamos (El caso Juaréz) (2004)	Lorena Wolffer
ID845	Para verte mejor Latinoamerica (1972)	Paolo Gasparini
ID809	Sala de Máquinas da Central Hidroelétrica Raúl Leoni (1978)	Carlos Cruz-Diez e Alejandro Otero
ID950	Os despejados (1934)	Cândido Portinari
ID669	El mundo prometido a Juanito Laguna (1962)	Antonio Berni
ID974	É o trem do diabo (maio, 1969)	Claudia Andujar
ID966	Tem que ser baiano? (1993)	Henri Gervaiseau

ID1176

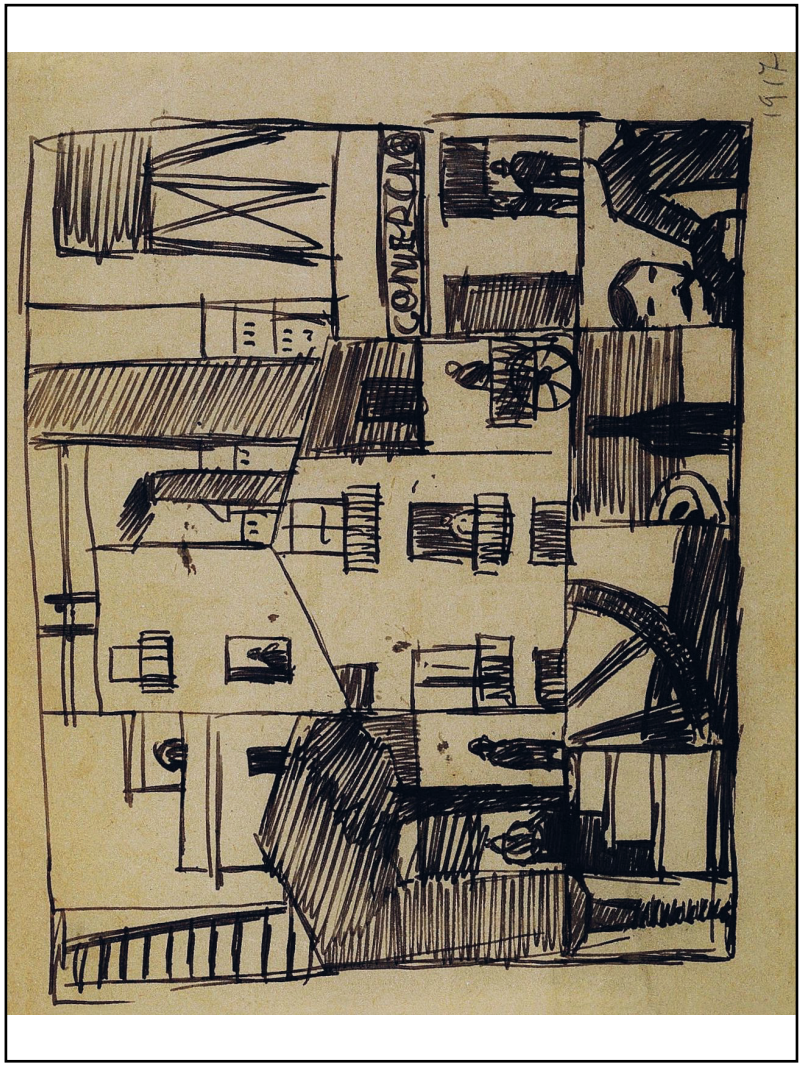
ID161



ID1

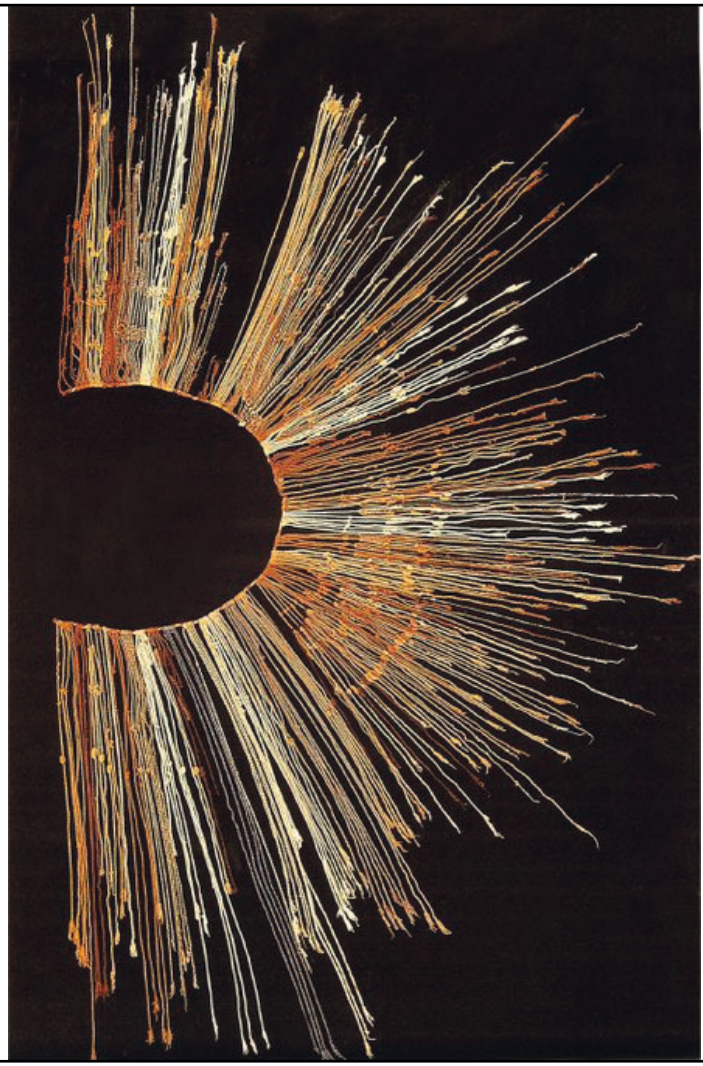


ID179



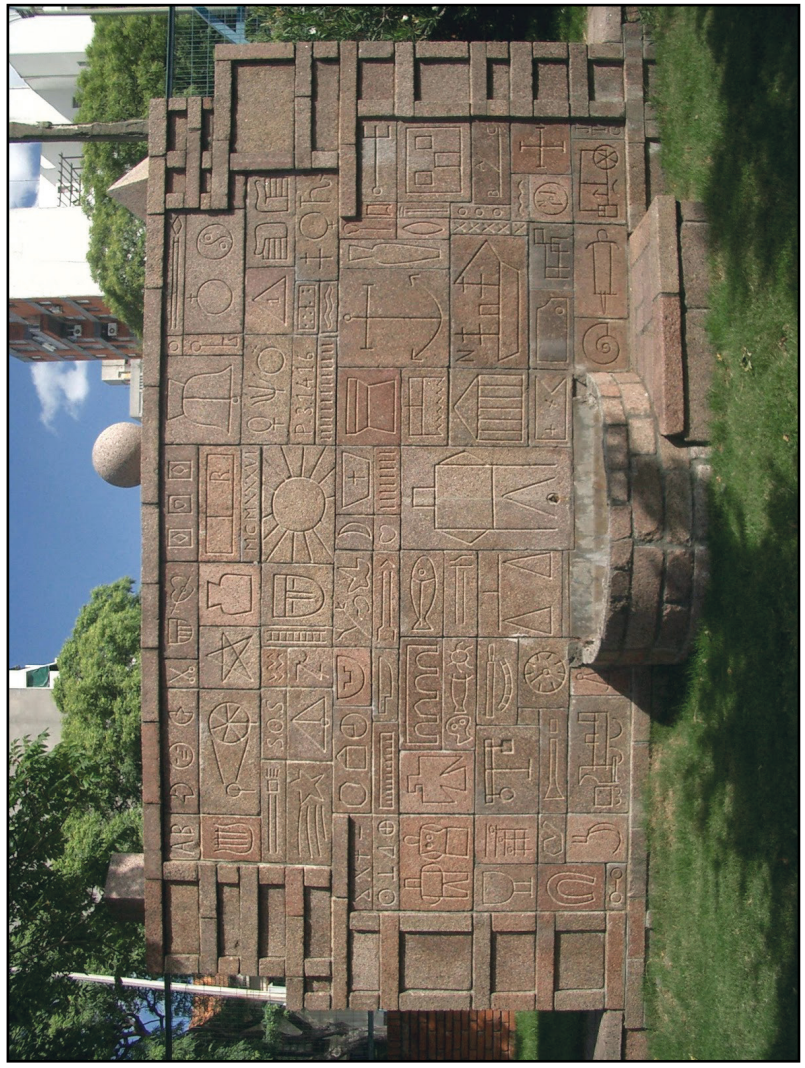
ID634

ID654

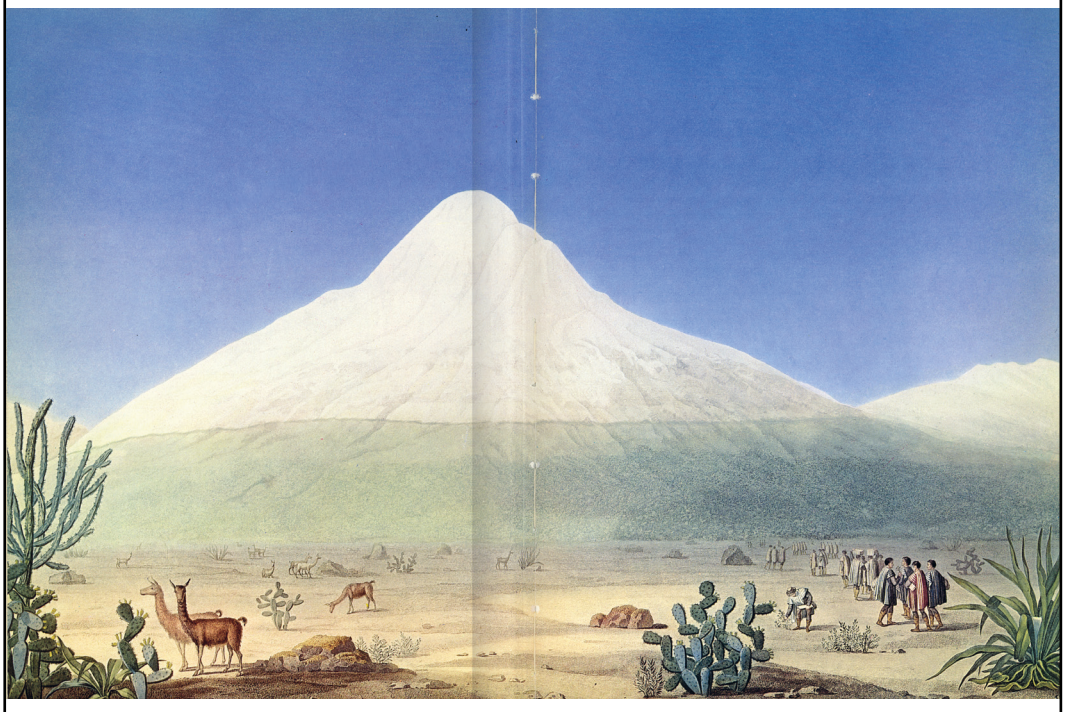


ID712

ID664



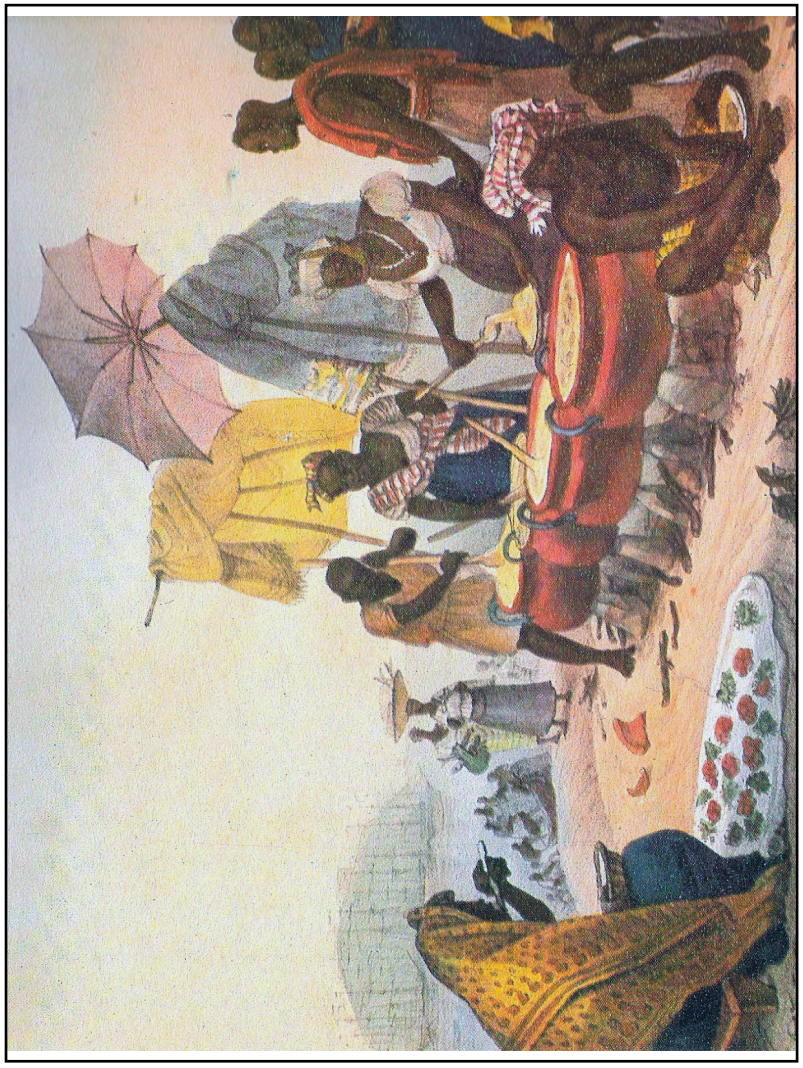
ID315



ID323

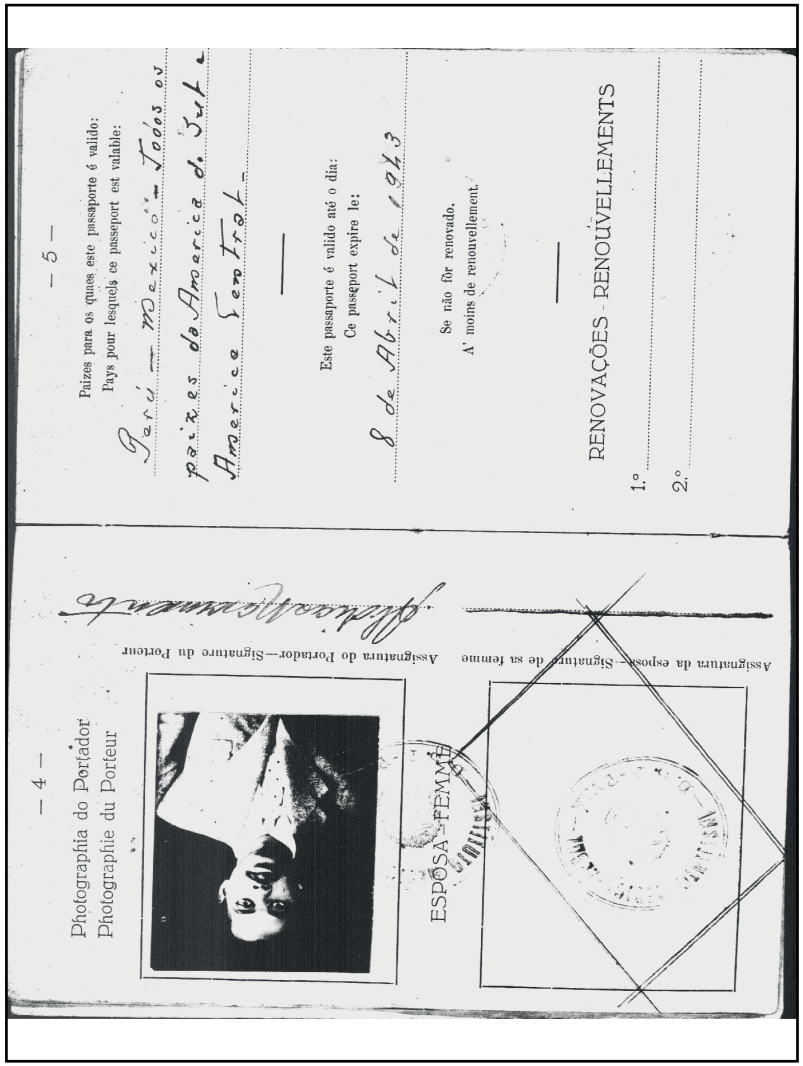
1re Div.
Pl. 3.
FORÊT VIERGE PRÈS MANQUERITIPA,
dans la province de Rio de Janeiro.

ID329



ID361

ID748



— 5 —

Paizes para os quaes este passaporte é valido:
Pays pour lesquels ce passeport est valable:

Brasil — Todos os
paizes da America do Sul
America Central

Este passaporte é valido até o dia:
Ce passeport expire le:

8 de Abril de 1923

Se não fôr renovado.
A' moins de renouvellement.

RENOVAÇÕES - RENOUVELLEMENTS

1.º .....

2.º .....

— 4 —

Photographia do Portador
Photographie du Porteur

Assignatura do Portador—Signature du Porteur

Assignatura da esposa—Signature de sa femme

ESPOSA - FEMME

ID883

---------- __a alvorada ainda se deixa longe de seu anuncio y minha mãe se desperta para o trabalho diário, - _a mãe desce o caminho sentido centro== a varrer as ruas da cidade que já não leva o nome de santo antônio das figueiras_. o antigo governador do estado de minas gerais concede aos moradores o título de cidade a esse povoado que concentra agora mais gente que as adjacências_ em cambio deixa a posteridade o gentílico derivado do nome do GOVERNADOR. _aprendo a andar com o andar de minha mãe – a escola do estado está lah embaixo onde devo chegar com o mover de minhas próprias pernas. ===== vez ou outra tento um adianto levantando o brazo direito na horizontal com a mão fechada y o polegar da mesma apontado ao céu.___ a mão destra solicita carona ---ride / *raidê, raitê, rai, /,* jalon */rralon/* [puxão , adianto]--- a qualquer veiculo móvel/automóvel mais rápido que as pernas humanas. __as carroças puxadas por cavalos, burros velhos y outros equinos cruzam as ruas levando mercadorias, mudanças, gente y seus pertences por todos os lados::das bordas ao centro, do centro as bordas y circundando as bordas-centro. __homens velhos y jovens se tornam velhos com o peso do trabalho que fazem com os equinos [que os fazem equinos]..._quase nunca estendo a mão a solicitar carona estando eu na autopista que nos separa do centro nobre da cidade::: por meu irmão levanto o polegar direito esperando que o cavalo se detenha sobre o asfalto que agride suas patas em choque com o metal de sua ferradura—o animal quadrúpede me parece optar em se opor ao solo firme pavimentado a aumentar os golpes de chibata dados em suas costas pelo senhor que grita sobre a carroça presa ao lombo deste mesmo animal quadrúpede. _a chibata [piray] ameaça minha mão de menino estendida ao ar na esperanza de encurtar a viagem minha y de meu irmão entre a casa y a escola.—o irmão cansado do caminhar cotidiano abre o rosto em gargalhada saindo de seu esconder por vergonhar de pedir um adianto de caminho a um carroceiro pobre que se impõe sobre o cavalo..._ minha mão de menino se faz mais rápida que o chicote[chibata] que canta ao rasgar o ar para atingir o couro do equino..... ----------
o piray [chicote de couro de boi] deveria [para o pai de minha mãe] educar o meio irmão quase branco de minha mãe, que após trabalhar o dia inteiro para o pai, sem receber qualquer soldo, *"roubava"* carambolas das arvores de sua casa para vender nas feiras de rua da cidade nos dia de domingo de nosso senhor.========== a caramboleira única herança deixada por pedro da silva à minha mãe, ainda permanece nos fundos de nossa morada no setor 7 da comunidade do palmital - em santa luzia/ MG. suas flores abrem durante o mês de setembro quando os militares marcham as ruas comemorando o grito do Ipiranga supostamente ocorrido no dia 7 do nonagésimo mês do ano de 1822 ---
---------- cavalos se põem em meu horizonte desde minha meninice::neste domingo um velho animal com um branco encardido nos antebrazos se deixava dormir de pé em frente minha janela—o senhor se embriagando *mientras* ali o cavalo permanecia sem agua e o que comer além de insistentes plantas de mato que nasciam entre as pedras do passeio y o trincar da rua. um pequeno jumento me eh oferecido a um preço bem baixo comparado aos manga largas expostos nas feiras agropecuárias da cidade de GOVERNADOR VALADARES onde nasci::::::::::::::::::em meu adolescer cavalos militares mijam y cagam no passeio da conhecida praza da estação em belo horizonte onde esperamos a lotacion [ônibus velho y super lotado] que nos levaria a cidade dormitório de santa luzia....os cavalos nos ameazam levando as costas soldados armados de espadas como nos recém findados anos de chumbo do regime ditatorial== soldados rasos y sargentos se impõem sobre trabalhadores civis em uma clara demostracion de um poder bruto sustentado pela imagem imponente dos equinos.-----pisando o passeio público sinto o cheiro forte de fezes y urina invadir minhas narinas::::::::::::a ânsia por ares menos densos move minhas pernas de ahi me levando as margens não pavimentadas do belo horizonte.....volto a praza já com o tarde da noite quando garis com vassouras de folhas de palmeira retiram da calçada as fezes deixadas pelos cavalos_ no entanto suas vassouras são impotentes ao forte odor de urina que ahi permanece por toda a década de 1990 onde vivo a espera do transporte publico. ==========:

carroceiros _transporte alternativo_ nas ruas do bairro concordia na cidade de belo horizonte / MINAS GERAIS [pnac/ltda]----------

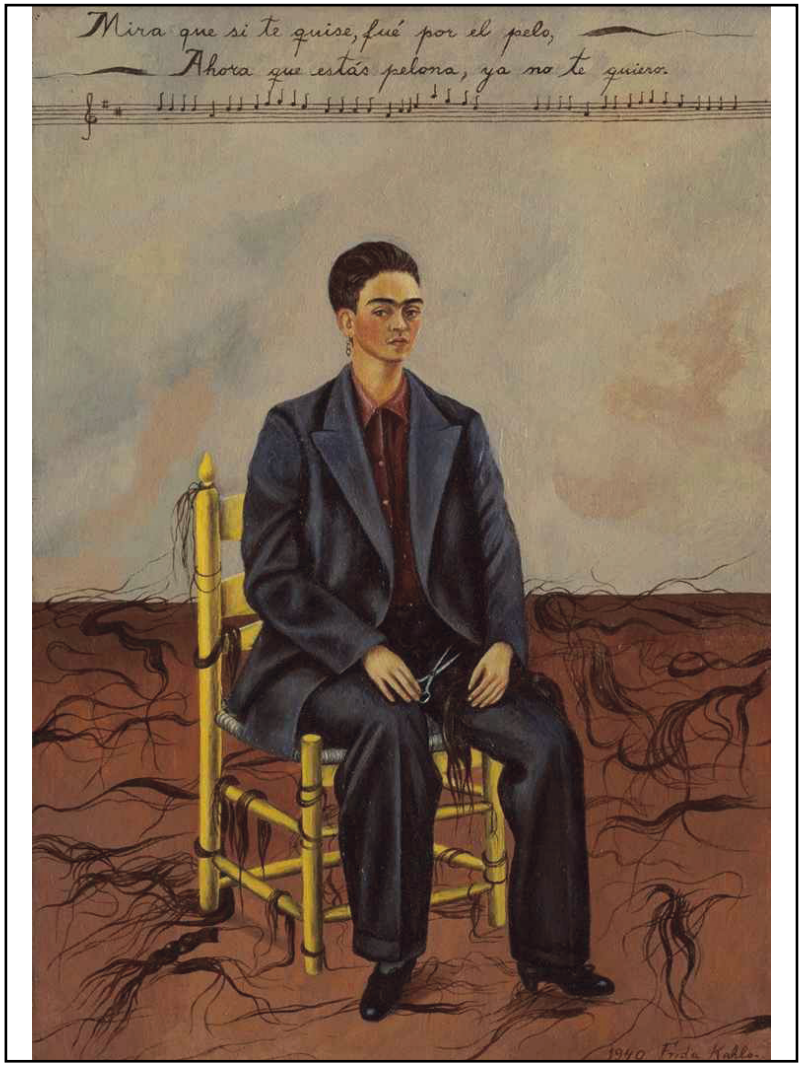
P.NAZARETH EDIC./ LTDA --santa luzia / mg / BRASIL _ nov. 2014

ID627

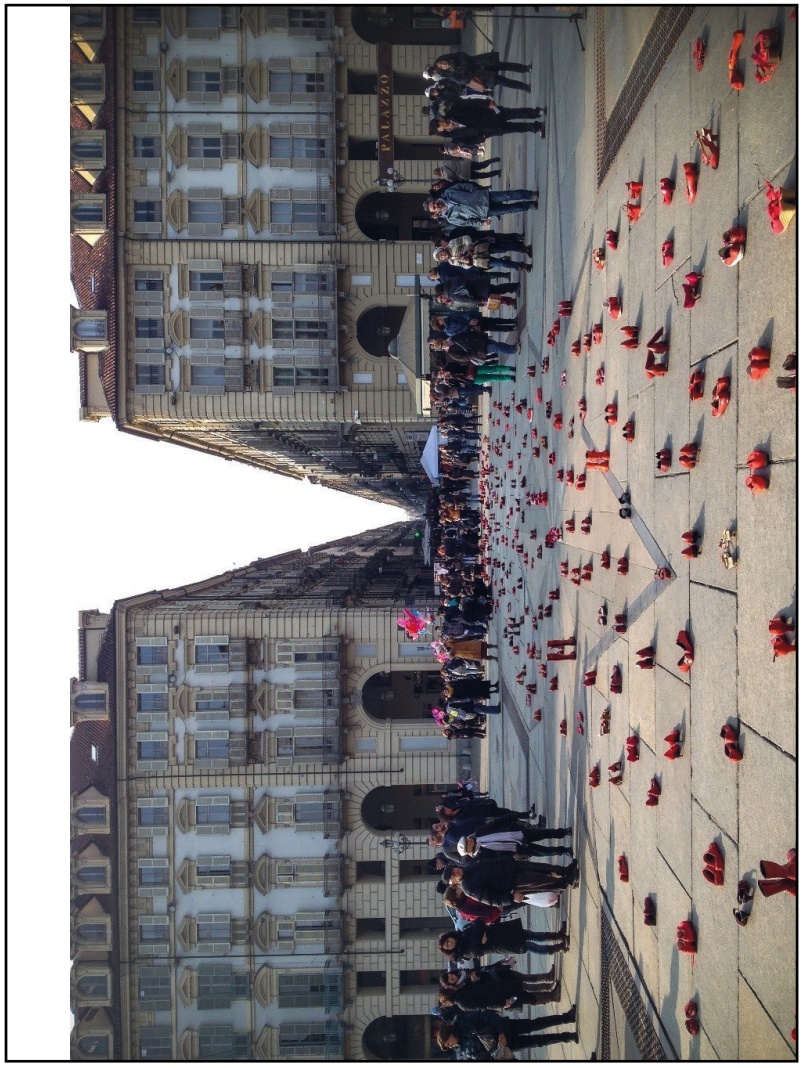
ID799

ID921

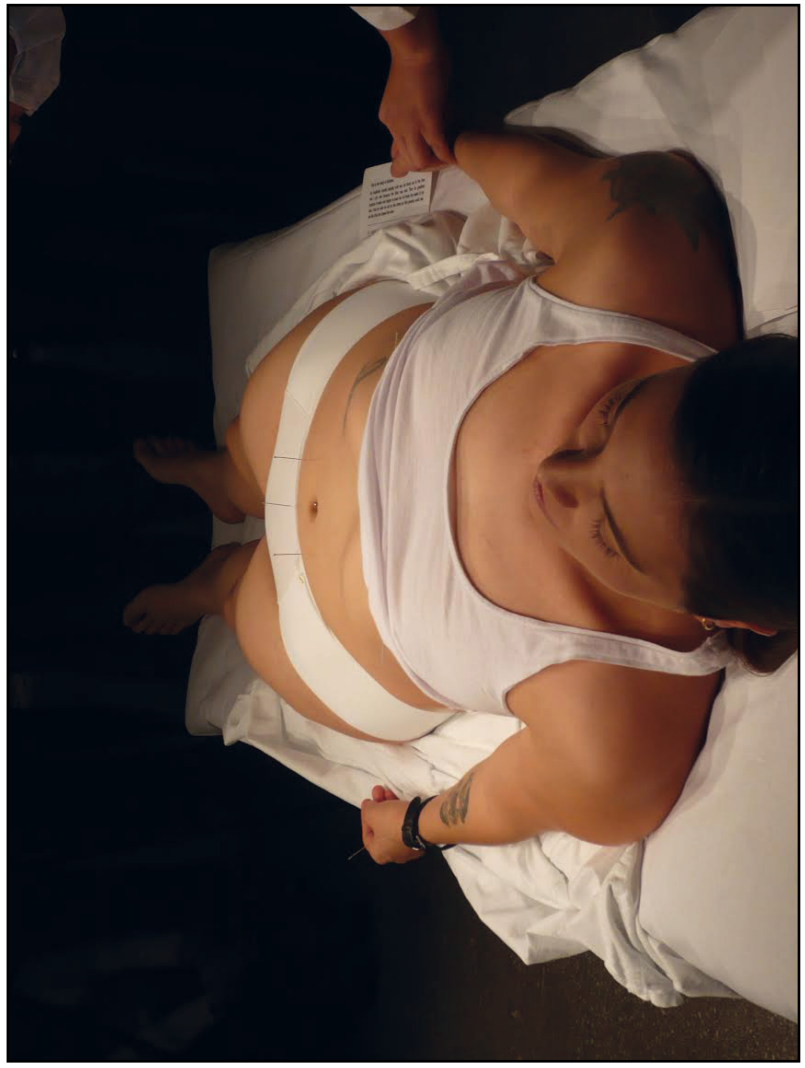
ID792


Mira que si te quise, fué por el pelo,
Ahora que estás pelona, ya no te quiero.
1940 Frida Kahlo

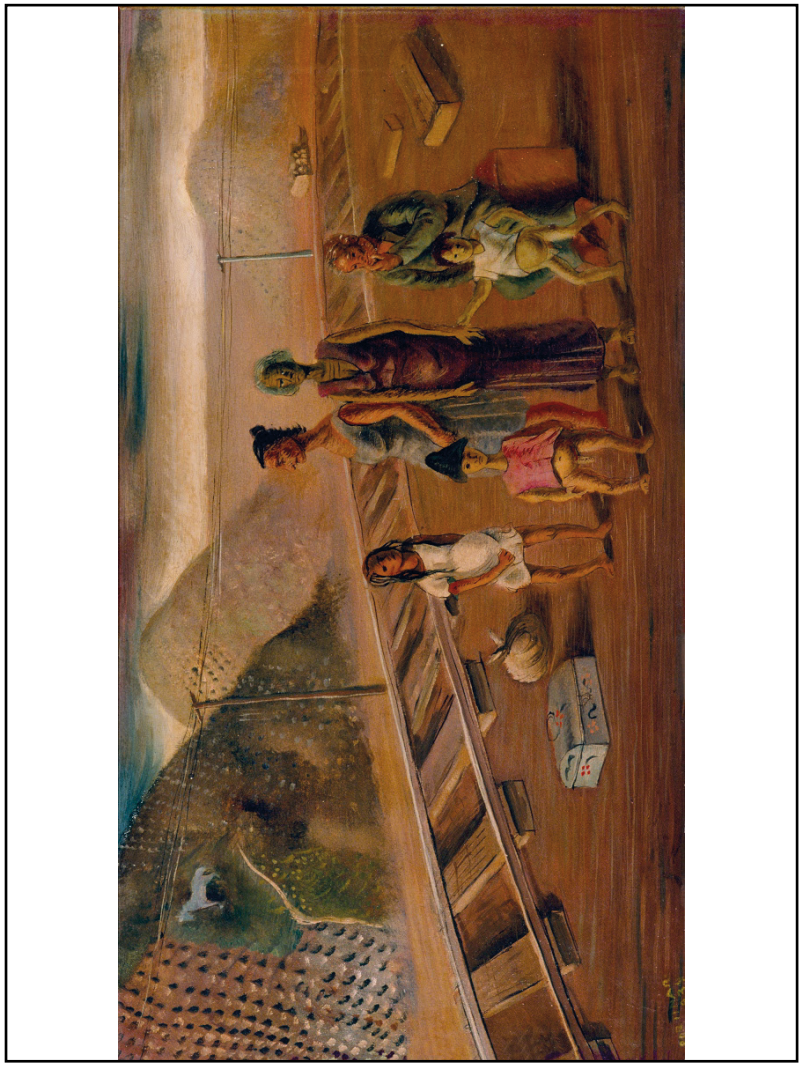
ID79



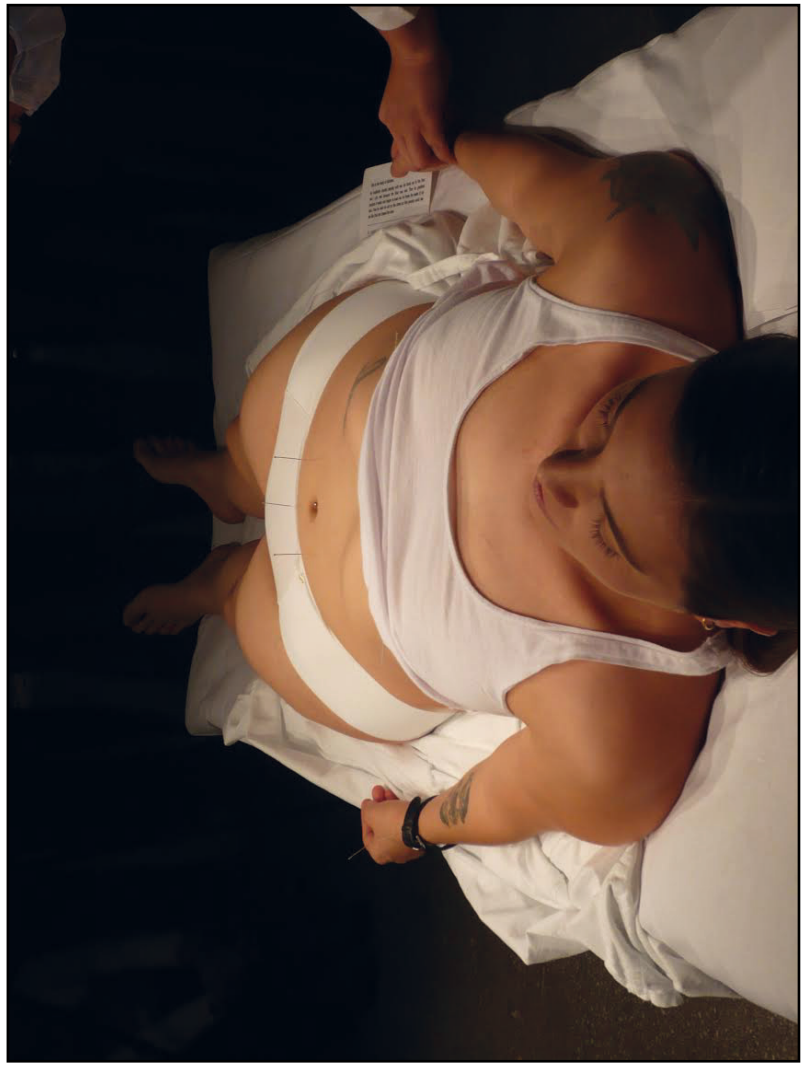
ID839



ID950



ID839



ID858

15 terroristas
muertos en la base de Trelew
fugar de
resultaron
de la infantería de marina
cuatro
las fuerzas

ID864

MARTON
LUZ
PERON

ID647

ID525

ESPERANDO EL NUEVO SOL QUE LOS HOMBRES VOLVERAN A SER HERMANOS

ID540

ID462

COMPADRE, LOS OJOS BIEN ABIERTOS PARA DEFENDER NUESTRA TIERRA, EL NORTE ES REVOLUCIONARIO...
¡¡¡Y ARRIBA LA PRODUCCION!!!

ID735

ID743

ID723

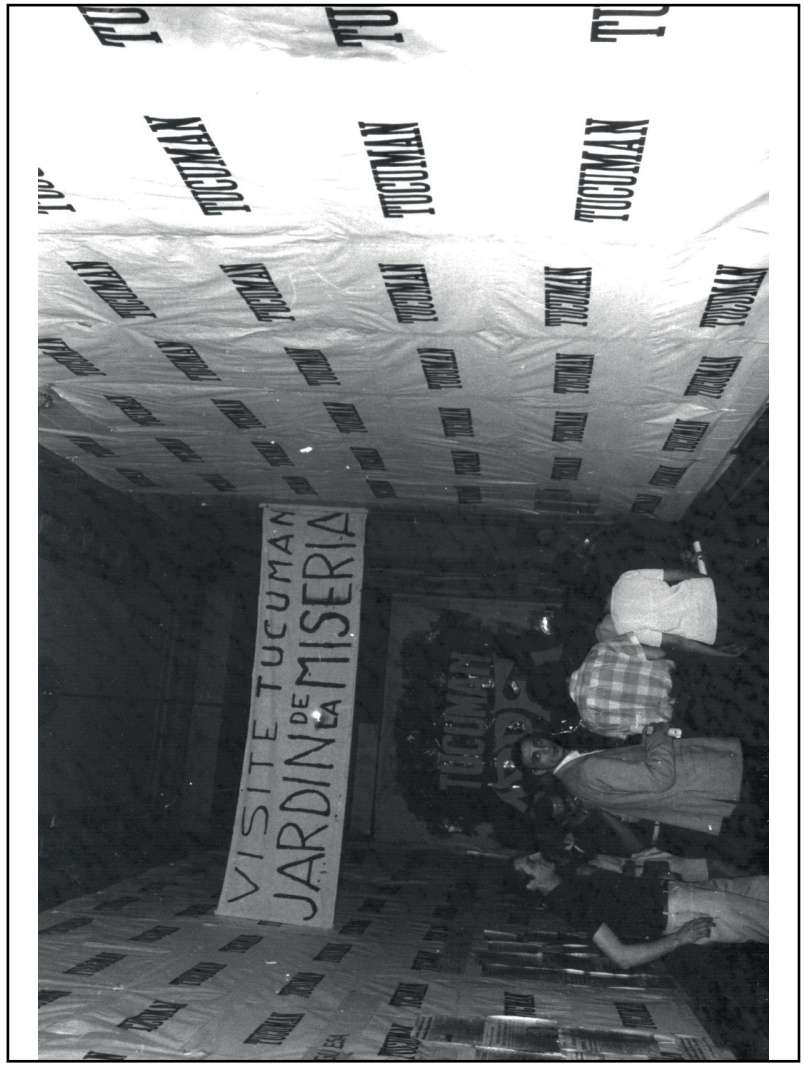
ID728

ID502

ID869

ID875

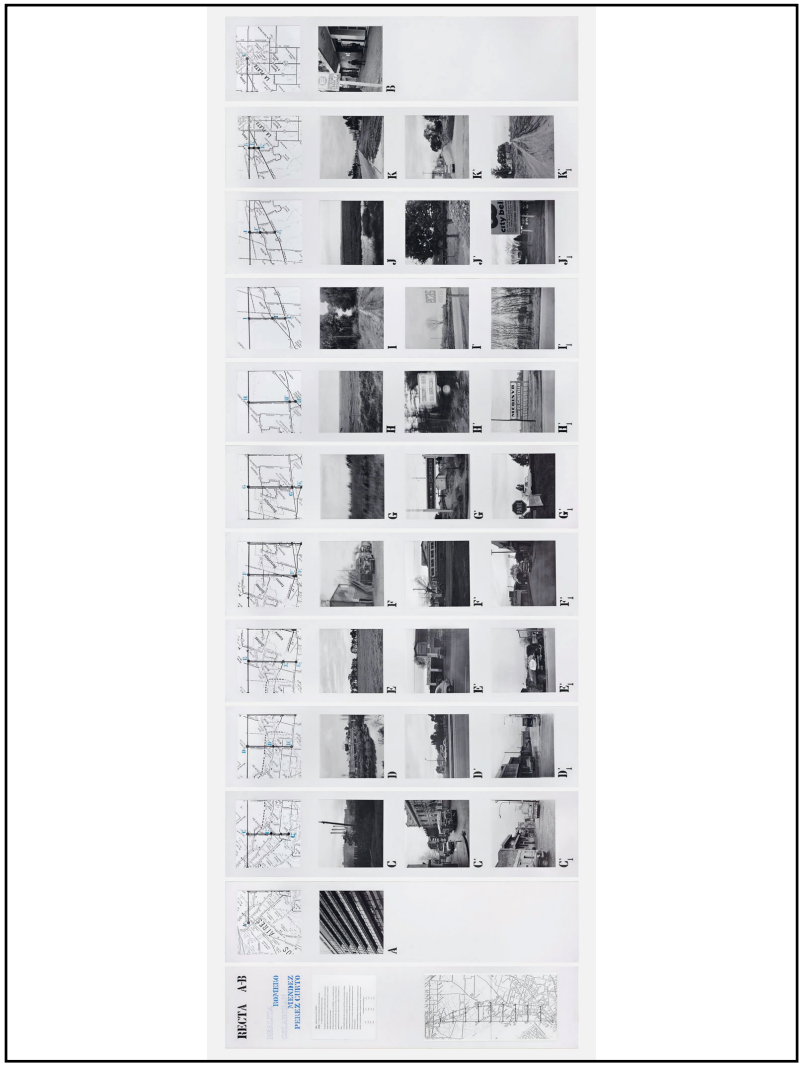
ID1003



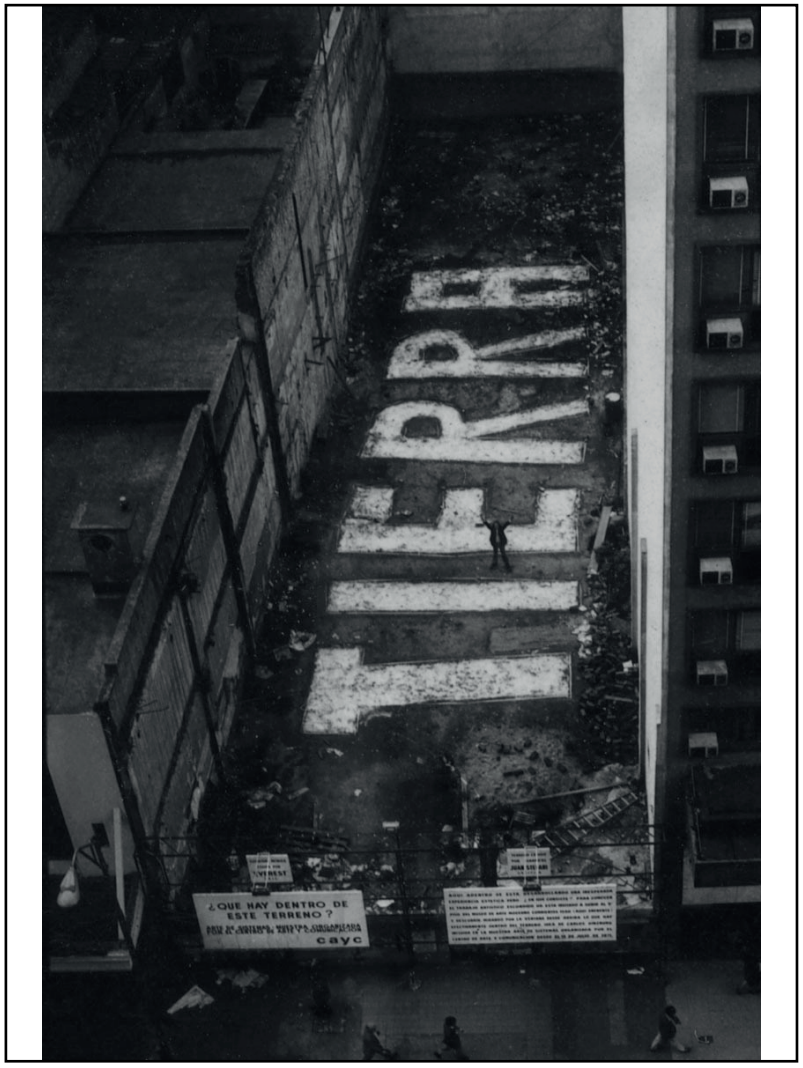
ID413

ID1013

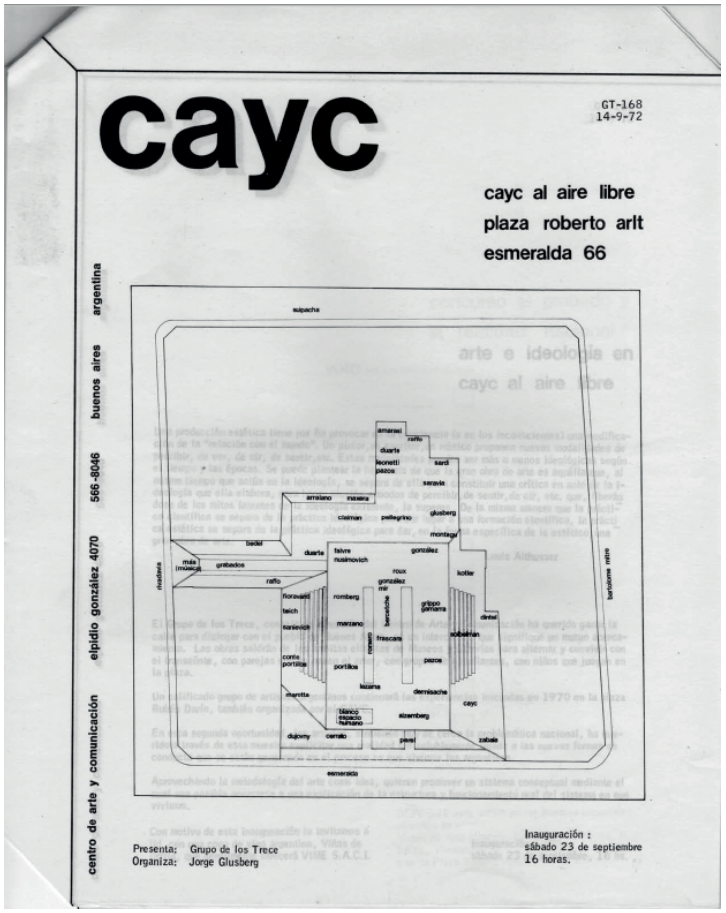
ID987



ID1019

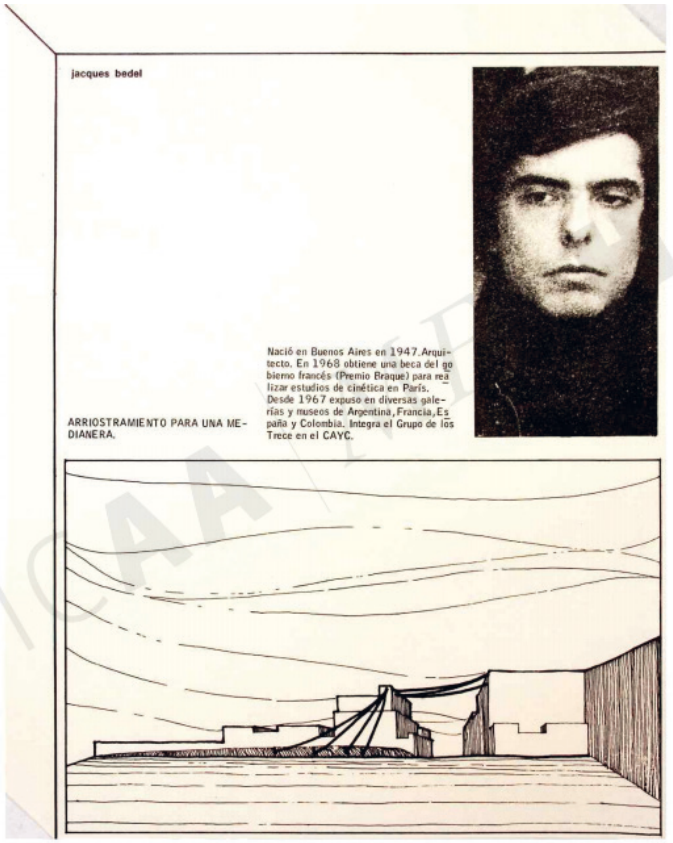


ID926


cayc
GT-168
14-9-72
cayc al aire libre
plaza roberto arlt
esmeralda 66
centro de arte y comunicación
elpidio gonzález 4070
566-8046
buenos aires
argentina
Presenta: Grupo de los Trece
Organiza: Jorge Glusberg
Inauguración :
sábado 23 de septiembre
16 horas.

ID265

ID406

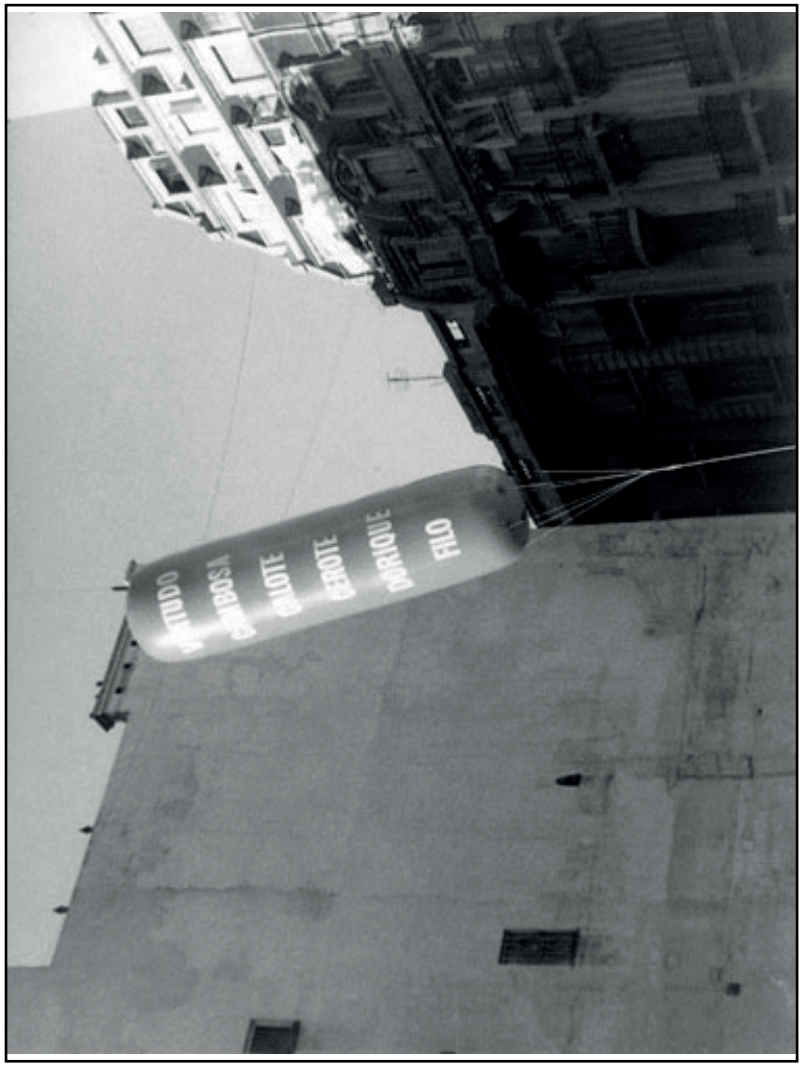

jacques bedel

Nació en Buenos Aires en 1947. Arquitecto. En 1968 obtiene una beca del gobierno francés (Premio Braque) para realizar estudios de cinética en París. Desde 1967 expuso en diversas galerías y museos de Argentina, Francia, España y Colombia. Integra el Grupo de los Trece en el CAYC.

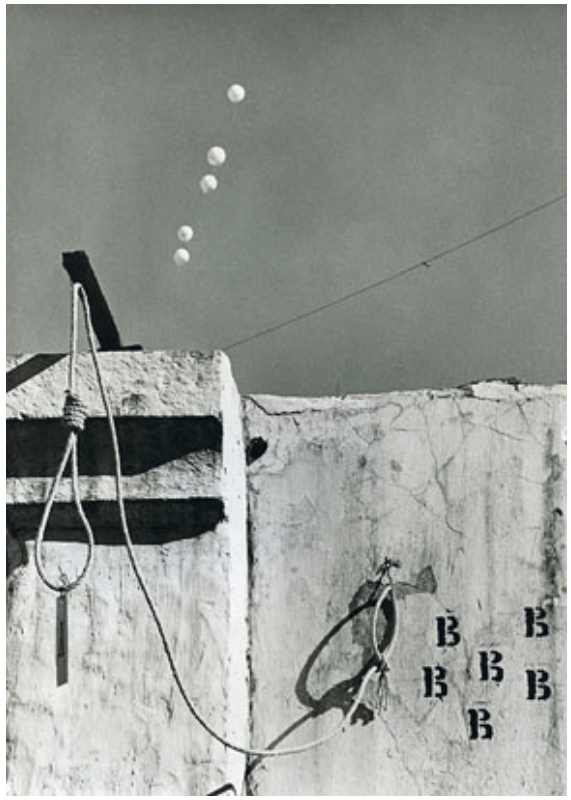
ARRIOSTRAMIENTO PARA UNA MEDIANERA.

ID774

ID767

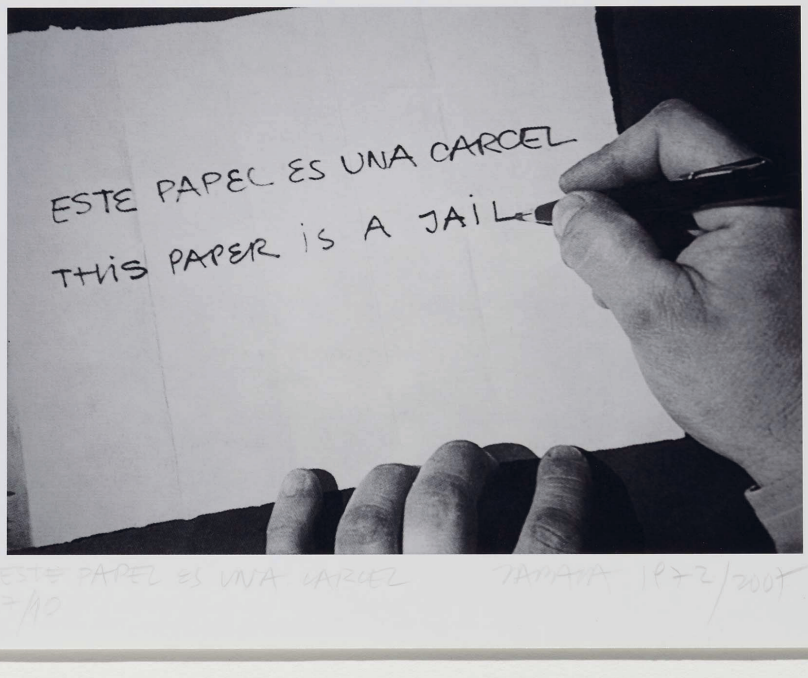


ID906



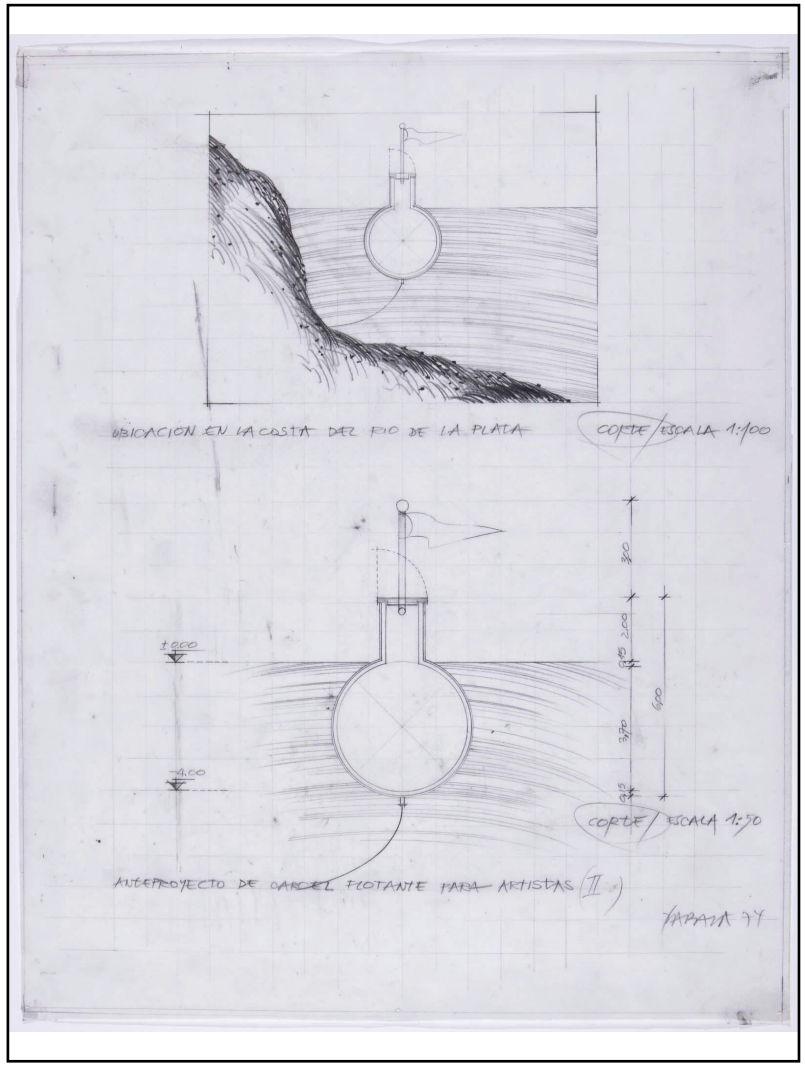
ID1031

ID242



ID398

ID210


UBICACION EN LA COSTA DEL RIO DE LA PLATA
CORTE/ESCALA 1:100
+0.00
-4.00
CORTE/ESCALA 1:50
ANTEPROYECTO DE CARCEL FLOTANTE PARA ARTISTAS
HABANA 74

ID1036

ID995

noviembre

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástico-política para el hemiciclo a Juarez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983.
Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
30 grs. de polvo de voces que desmitificuen la violación.
7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
3 pelos de superfeminista.
2 colmillos de militante de partido de oposición.
½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de prepara-ción lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podra sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

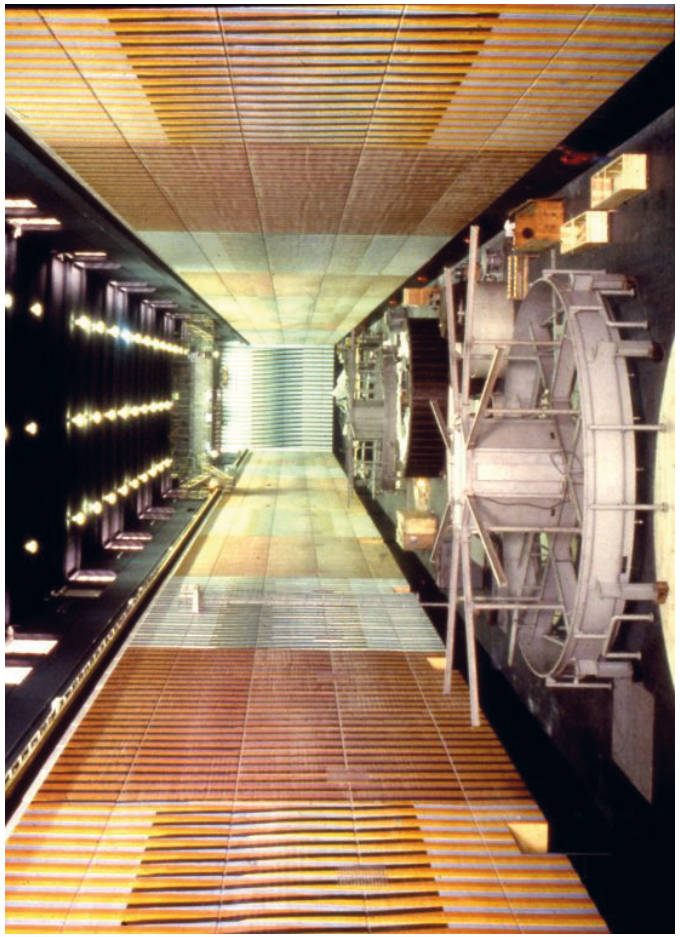
GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Mónica Mayer

ID943

ID845

para verte mejor, américa latina
fotografías de paolo gasparini
textos de edmundo desnoes
155 X CÂMARA INSTAMATIC
Kodak
TEATRO
CACILDA BECKER
apresenta

ID809



ID669

ID974

ID966

Anexo B – Lista dos grupos pesquisados

GRUPO	TIPO	LUGAR
CAyC	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Tucumán Arde	Grupo Multidisciplinar	Rosário; Argentina
La Escuelita	Estratégia Pedagógica	Buenos Aires; Argentina
Frente	Grupo Multidisciplinar	Rio de Janeiro; Brasil
Gráfica Experimental	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Otra Figuración	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Experiencias Estéticas	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Instituto Torcuato di Tella	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Frontera	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Escombros	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Cuestionamento	Grupo Multidisciplinar	Buenos Aires; Argentina
Amereida	Grupo Multidisciplinar	Valparaíso; Chile
Escena Avanzada	Grupo Multidisciplinar	Santiago; Chile
C.A.D.A	Grupo Multidisciplinar	Santiago; Chile
Arpilleras	Grupo Social	Chile
Brigadas Muralistas	Grupo Social	Chile
Ruptura	Grupo de Artistas	São Paulo; Brasil
REX	Grupo Multidisciplinar	São Paulo; Brasil
Unidade Experimental MAM	Estratégia Pedagógica	Rio de Janeiro; Brasil
Escola Brasil	Estratégia Pedagógica	São Paulo; Brasil
Parque Lage	Estratégia Pedagógica	Rio de Janeiro; Brasil
3NÓS3	Grupo de Artistas	São Paulo; Brasil
Nervo Optico	Grupo Multidisciplinar	Porto Alegre; Brasil
Viajou sem passaporte	Grupo Multidisciplinar	São Paulo; Brasil
Arte/Ação	Grupo Multidisciplinar	São Paulo; Brasil

Babel	Grupo Multidisciplinar	São Paulo; Brasil
Etsedron	Grupo Multidisciplinar	Salvador; Brasil
Tupinãodá	Grupo Multidisciplinar	São Paulo; Brasil
Proceso Pentagono	Grupo Multidisciplinar	Ciudad de México; México
Tepito Arte Acá	Grupo Multidisciplinar	Ciudad de México; México
Grupo Yolteolt	Grupo Multidisciplinar	México
Techo de la Ballena	Grupo Multidisciplinar	Caracas; Venezuela
El Grupo	Grupo de Artistas	Caracas; Venezuela
Polvo de Gallina Negra	Grupo de Artistas	Cidade do México; México
Mujeres en Acción Solidária	Grupo Multidisciplinar	Cidade do México; México
Tlacuilas y Retrateras	Grupo de Artistas	Ciudad de México; México
Vertical 9	Grupo de Artistas	Caracas; Venezuela
Colectivo La Revuelta	Grupo de Artistas	
No Grupo	Grupo de Artistas	Cidade do México; México

Anexo C – Instituições e Arquivos

INSTITUIÇÃO	TIPO	LUGAR
MAC USP	Biblioteca – Acervo Especial	São Paulo; Brasil
MAM Rio de Janeiro	Arquivo e Coleção	Rio de Janeiro; Brasil
MAP Museu de Arte da Pampulha	Biblioteca – Acervo Especial	Belo Horizonte; Brasil
Coleção Paulo Bruscky	Arquivo Pessoal	Recife; Brasil
Fundação Vera Chaves Barcellos	Arquivo	Porto Alegre; Brasil
Fundação Bienal	Arquivo	São Paulo; Brasil
FAU USP	Biblioteca – Acervo Especial	São Paulo; Brasil
IMS Instituto Moreira Salles	Arquivo	São Paulo; Brasil
Arquivo Nacional	Arquivo	Rio de Janeiro; Brasil
Memorial de los Derecho Humanos	Arquivo	Santiago; Chile
Museo Nacional de Bellas Artes	Arquivo e Biblioteca	Santiago; Chile
PUC Valparaíso – Archivo Amereida	Archivo e Biblioteca	Valparaíso; Chile
Museo de la solidariedade Salvador Allende	Arquivo e Coleção	Santiago; Chile
Centro Marina Waismann	Arquivo	Córdoba; Argentina
Centro Cultural da Recoleta	Arquivo	Buenos Aires; Argentina
Biblioteca Nacional da Argentina	Acervo Especial	Buenos Aires; Argentina
MALBA	Arquivo	Buenos Aires; Argentina
FADU UBA	Biblioteca – Acervo Especial	Buenos Aires; Argentina
CeDInCI - Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas	Arquivo Digital	Buenos Aires; Argentina
Espacio Memoria – Archivo Memoria abierta	Arquivo Digital	Buenos Aires; Argentina
Archivos em uso	Arquivo Digital	Buenos Aires; Argentina
Centro de Arte Experimental VIGO	Arquivo Digital	La Plata; Argentina
Universidad Torcuato di Tella – Centro de Artes Visuales	Arquivo	Buenos Aires; Argentina
Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo - Moderna Buenos Aires	Arquivo e Biblioteca	Buenos Aires; Argentina

CEDODAL – Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana	Arquivo	Buenos Aires; Argentina
ARKEIA MUAC	Arquivo	Cidade do México; México
MNCRS Museu Nacional de Centro de Arte Reina Sofia	Arquivo	Madrid; Espanha
ETSAM UPM – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid	Biblioteca – Coleções Especiais	Madrid; Espanha
ICAA Docments – Museum of Fine Arts Houston	Arquivo Digital	Houston; USA
MoMA NYC	Arquivo Digital	New York; USA
Arquivo do Estado de São Paulo	Arquivo	São Paulo; Brasil